

ALEXANDRE PICCINI RIBEIRO

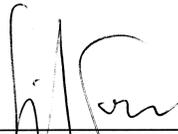
**FUNÇÃO MUSICAL, ACERTOS E ERRÂNCIA NA
CINEMATOGRAFIA PUBLICITÁRIA: ENTRE O
JUGO DA ESTRUTURA E A EPIFANIA PÚBLICA DA
IMAGEM**

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Música do Instituto de
Artes da Universidade Estadual de
Campinas, UNICAMP, como requisito
parcial para a obtenção de grau de Mestre
em Música sob a orientação do Prof. Dr.
Silvio Ferraz Mello Filho

CAMPINAS
2008

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando
Alexandre Piccini Ribeiro - RA 950095 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Luiz Benedito Lacerda Orlandi
Membro Titular



Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa
Membro Titular

*Aos meus avós que se foram Ivonete,
Virgílio e Risoleta.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus caros, importantíssimos professores, sem os quais estaríamos longe daqui, especialmente aos amigos Ney Carrasco, José Roberto Zan, Hilton Valente e Cyro Pereira.

Ao grande amigo retirante Bruno Machado, pela apresentação devastadora da filosofia deleuzeana e ao não menos “repentista” João M. L. Pereira pelas conversas, cafeína e amor à literatura.

Aos muito mais que colegas de trabalho Nelson Dutra, Cyro Pereira e Rodrigo Morte, que me ensinaram mais do que eu poderia revelar aqui (um novo sentido do segredo).

A meu estimadíssimo e encorajador Silvio Ferraz, verdadeiro lançador de dados, sem o qual a orientação à esta “segunda fase” do trabalho teria tomado um rumo muito insipiente.

Ao professor Rogério Costa pela atenciosa presença na banca.

Àqueles a quem eu amo muito, meus pais Robson e Sonia, minha irmã Patrícia e à minha querida emoção, inspiração e lição de arte Letícia Moreira.

Ao Instituto de Artes da Unicamp, na condição de *hecceidade* que aproxima tantos ventos e virulências.

Aos professores Vladimir Safatle (USP) e especialmente ao querido Luiz Orlandi (UNICAMP e PUC-SP) pela abertura e oportunidade enriquecedora dedicadas à filosofia de Gilles Deleuze – sobretudo, pela inspiração e vontade de correção ante um rigor próprio que tal filosofia convoca.

As vias públicas e aos caminhos invisíveis traçados entre corredores, paisagens, carros e muros, ao tempo que me emociona e às matilhas anônimas que se dizem aqui, sob a forma do discurso indireto livre.

“Um contemporâneo nem sempre é alguém que vive ao mesmo tempo, tampouco alguém que fala de questões abertamente ‘atuais’. Mas é alguém cuja voz, ou gesto, reconhecemos vir de um lugar até então desconhecido e imediatamente familiar, que descobrimos que esperávamos, ou que ele nos esperava, que estava ali, iminente”

Jean-Luc Nancy

Resumo

Este trabalho é, em parte, uma exploração do meio publicitário com vista aos modos como a música é empregada em sua cinematografia. Do ponto de vista conceitual, posso dizer que a obra filosófica de Deleuze e Guattari é o ponto de encontro e divergência deste ensaio, que tem, quanto às filosofias da representação, uma postura crítica. À orientação axiomática dos estudos de Gorbman e de grande parte das *doxas* técnicas do campo da *film music*, procuro especificar uma nova analítica da imagem, especialmente com relação a aquelas que implicam uma nova pedagogia, como em inúmeros casos de Godard, Resnais, Robbe-Grillet, Duras, Herzog, Bresson, Tarkovski e mesmo Pasolini. Nestes casos, em que as analíticas, axiomáticamente fundadas no bom senso e no senso comum, vêem-se claramente fragilizadas ou desfavorecidas, o recurso involuntário ao pensamento (dito aqui sem imagem) instaura uma urgência na qual sujeito, objeto e método nascem concomitantemente. Segundo o posicionamento anti-fenomenológico de Deleuze, nestes casos já não é à intencionalidade da consciência “vígil, clara e distinta” que nos lançamos, mas a um campo transcendental, impessoal, crepuscular, “distinto e obscuro” cujos volumes e paisagens testemunham as mais acrobáticas posições do pensamento – que encontra, nas intensidades, o objeto de seu verdadeiro exercício. Trata-se, aqui, de uma grande empiria que já não visa a um repertório concreto de usos ou a um campo abstrato de possíveis, mas a meadas de mundos, autênticos e (muitos deles) impossíveis. Sob este ponto de vista, o tema sofre uma reversão em direção à arte mostrando que, se na cinematografia publicitária as moedas de troca são as opiniões, percepções e afecções ordinárias, na arte toda moeda é, em si, uma coleção impessoal e paradoxal de afectos, perceptos e sensações, que será preciso, em cada caso, reconhecer, ainda que pela primeira vez.

Palavras-chave: Música; Cinema publicitário; Audiovisual; Gilles Deleuze; Filosofia.

Abstract

This work is, partially, an exploration of the advertising field, focusing on the particular manners in which music is used in its cinematography. From a conceptual point of view, it could be said that the philosophical work of Deleuze & Guattari is the point of encounter and divergence of this essay, which has a critical posture towards the philosophies of representation. In opposition to Gorbman's studies axiomatic orientation, and to most of the technical doxologies on the film music field, I tried suggesting a new analytical approach to the image (cartography), especially in relation to those cases in which a new "pedagogy" is established, such as the numerous cases found in Godard, Resnais, Robbe-Grillet, Duras, Herzog, Bresson, Tarkovski, and even Pasolini.

In these cases, in which analytical models – axiomatically founded on common and good senses – see themselves clearly weakened and unfavoured, the involuntary trigger to transcendental thinking (said here imageless) sets a problematic state of urgency in which subject, object and method unfold reciprocally and immediately. According to the anti-phenomenological position of Deleuze, in these cases we are not concerned, as usual, with the vigilant, clear and distinct aspects of consciousness, but with an impersonal, crepuscular, "distinct and obscure" transcendental field, whose volumes and landscapes witness the most acrobatic postures of thought – that finds, in the intensities (that flow in this field), the precise object of its very exercise. The concern, here, is with an ample *empiria* that doesn't care for organizing concrete cases or, conversely, an abstract field of possibilities, but spoors of worlds, authentic and (many of them) impossible. From this point of view, our subject suffers a sudden reorientation towards art, revealing that, in advertising cinematography the opinions, perceptions and affections are the currency of trade, in art, every coin is, in itself, an impersonal and paradoxical collection of affects, percepts and sensations, that we might recognize, even as if for the first time.

Keywords: Music; Advertising cinema; Audiovisual; Gilles Deleuze; Philosophy.

Sumário

Introdução	1
Parte I	
1. Em direção à tipologia dos signos musicais em Philip Tagg	23
1.1. Os anáfonos sonoros, cinéticos e táteis	24
1.1.1. Anáfonos sonoros	25
1.1.2. Anáfonos cinéticos	25
1.1.3. Anáfonos táteis	26
Primeiro intervalo: da analogia e do figural	27
1.2. Sinédoque de gênero	45
Segundo intervalo: da virtualidade	47
1.3. Os marcadores de episódio	69
1.4. Indicadores de estilo	72
Terceiro intervalo: da (in)determinação estilística na cinematografia publicitária	73
Parte II	
1. Um primeiro apanhado sistemático das funções da música no cinema narrativo e publicitário.	81
2. Uma organização da música publicitária	107
3. Primeira aproximação ao dispositivo audiovisual em Deleuze	163
4. O Esboço de um sistema de imagens entre Bergson e Deleuze	181
5. Segunda aproximação ao dispositivo audiovisual em Deleuze	187
Conclusão	205
Abreviações	217
Referências Bibliográficas	219
Lista dos Filmes Consultados	227

Introdução

No início deste projeto tínhamos em mente um estudo de inclinação estrutural¹ sobre a música no cinema publicitário.

Tal empresa tinha em vista a esquematização (e a equiparação) generalizante das situações audiovisuais, enfatizando a música a partir da categorização de seus papéis nos casos da cinematografia publicitária.

Procurávamos especificá-la funcionalmente sob o ponto de vista da representação, a partir da integração disciplinar de estudos coordenados em cinema, semiótica e linguagem.

Por razões difíceis de resumir, devo dizer que uma reavaliação crítica² me fez crer que o aprofundamento das questões que o audiovisual suscitava, apontava para um

¹ A questão estrutural nos parece fundamentalmente atrelada ao aspecto sincrônico das estruturas, segundo Mora (2001, p. 237-238) “inacessíveis à observação e às descrições observacionais”. O autor prossegue negando-lhes a existência “pelo menos no sentido em que há objetos ou propriedades dos objetos” sendo “metodologicamente” falando, “princípios de explicações” e “ontologicamente falando, formas segundo as quais as realidades se articulam”. De qualquer modo, encontram um apelo em modelos explicativos sincrônicos, com um fundo ontológico. Note que o modelo estrutural-lingüístico esteve por muito tempo associado à diversidade de modelos estruturais, de algum modo análogos. Não se trata de reduzir a estrutura ao modelo lingüístico, de caráter formalista, mas vale lembrar que para Deleuze é o devir e a potência criativa da vida que destitui as ordens de pontos e posições estruturais, fazendo do tempo, mais do que um curso histórico-diacrônico, mas a verdadeira potência intempestiva em que circulam e se acoplam todas as ordens de diferenças. Cf. *MPv4*, p. 13-20. Neste sentido, vale acrescentar que na filosofia deleuzeana não se trata de opor à estrutura a história ou a causalidade, mas a potência do devir que traça o intempestivo e a eficiência de causas não-lineares. Se a remissão estrutural do real tende à axiomatização e a analogia do campo, o método cartográfico deleuzeano-guattariano remete à problematização como meio de se abrir um “horizonte de sentido”. (Zourabichvili, 2004, p. 90).

² Posso dizer muito resumidamente que duas situações de risco declinariam os resultados de um trabalho estrutural, se reportarmos-nos ao *real*. A primeira é a que tende a construir o “possível” como sua abstração, a partir da objetivação dos atuais, dos estados de coisas, do aspecto numérico da multiplicidade. Com isso quero dizer que o possível abstrai o real num campo de alternativas que nasce não de uma profundidade virtual (que efetivamente as criariam), mas de uma análise abstrata dos casos que remontariam um campo de alternativas a novos atuais. A este procedimento pode-se dizer que o tempo ou a duração virtual é espacializada e os possíveis nascem de uma abstração numérica. Neste quadro a noção de virtual tende a se apagar. Para Deleuze, o virtual se encontra do lado de uma involução criativa, explosiva do impulso vital que criaria os possíveis. As linhas de diferenciação ou de atualização do real não estariam subordinados aos possíveis, mas as relações de força num *spatium* dito intensivo. Este é o problema dos manuais de cinema que não dão conta dos processos de criação por reconstituí-la nas possibilidades e não nas potencialidades. A segunda, tem a ver com a primeira, à medida em que a análise deixa de reservar-se ou de se abster ao virtual. É preciso reservá-la aos atuais, aos casos. No entanto, é preciso mantê-la aí, convocando uma micro-análise ao virtual sem exigir dela uma determinação clara e distinta, sem contudo reclamar uma certa precisão no obscuro (o imperceptível como *percipiendum*). No entanto, esta precisão tem em suas medidas o aspecto complicado, perplicado, implicado das Idéias: o impessoal, o imperceptível, o indiscernível, o incomensurável. Neste sentido não se

redirecionamento teórico que acrescentaria, à confluência sistemática e histórica, o enriquecimento de uma divergência metodológica, crítica e filosófica, e que, no entanto, tornava impossível um caminho epistemologicamente seguro na *interdisciplinaridade*.

Isto não significou, contudo, que abriríamos mão de certa taxionomia, de certa necessidade de categorização de determinados efeitos e usos, mas adiantamos, desde já, que trata-se, aí, não da aplicação segura de modelos, mas do exame empírico das linhas dominantes, mais estáveis ou visíveis que participam, ativamente, num conjunto de imagens.

De qualquer modo, a taxionomia do cinema publicitário não deve ter fim numa categoria a ser determinada, devendo ser, indefinidamente, preterida, tal como uma clínica, que apenas intuitivamente vaga nos movimentos de falseamento que o ato de criação re-injeta em seus contornos.

Dizemos com isso que, mesmo no ambiente majoritariamente reativo da “grande publicidade”, o *tempo*³, ora ou outra, se reintroduz na imagem como *potência do falso* (um cinema do “simulacro”, conforme a tese de André Parente), trazendo às categorias mais bem delineadas um fio de metamorfose, opacidade, abertura ou desterritorialização, que faz com que o campo cinematográfico se abra, necessariamente, a um horizonte político e “público”⁴, que se traça de modo singular na produção de suas imagens e relações.

perde o devir como condição de diferenciação criativa do real. Quanto a esta saída, que Deleuze tenta (derradeiramente) propor ao estruturalismo ver *ID*, p. 221-247. Quanto a seu abandono, ver *MPv4*, cap. 10 (passim).

³ O tempo aqui é tratado por um viés ontológico, tal como Bergson o faz nos seus conceitos de duração, memória ou passado puro.

⁴ O público como figura do coletivo, mas um coletivo de bandos, matilhas, de heterogêneos. Deleuze reserva ao conceito de multiplicidade o verdadeiro valor do “bando”, um estado funcional e simbiótico de heterogêneos, “vasto domínio” que coloca “em jogo” “seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível”. Movimento que se faz por “comunicações transversais entre populações heterogêneas” (*MPv4*, p.19) que se envolvem mutuamente num campo transcendental intensivo. Deste campo nasce a potência expressiva do *involuído* de se desdobrar, de se explicar, de se desmembrar em linhas atuais de diferenciação, que guardam, na imagem, no aspecto numérico, atual-extensivo da multiplicidade em que se encarna, sua potência expressiva do jogo de intensidades. É neste sentido que a música faz ouvir não só os sons, mas “tudo aquilo” que “vêm com os sons” (Ferraz, 2005, p. 76), dando a ela uma potência expressiva dos encontros e devires contraídos e transformados pela “sensação”. E neste mesmo sentido, vale a fórmula de Kafka – literalmente e não metaforicamente – quando diz escrever como “um rato que agoniza”.

A música aqui passa a ser tomada como parte de um agenciamento, entrando em relações variáveis, politicamente funcionais.

Sua potência ativa depende da composição de forças que dão consistência ou articulação às relações, variando da completa submissão às “significações” usuais às apoderações parciais ou emancipações heautônomas, tal como veremos especialmente no cinema de poesia ou de autor.

Devo adiantar que, neste sentido, a abordagem disciplinar ou técnica dos objetos musicais não encontra, aqui, de modo algum, um privilégio, mas uma ressalva.

A análise técnica (disciplinar) da música não pode responder a este nível de relação, e todavia, serve a parte do cinema (da representação), podendo ser revisitada numa grande diversidade de textos que, a meu ver, giram em falso, ao se negarem a enfrentar, com pleno rigor, as questões “ontológicas” em cinema.

* * *

Conforme veremos, a insistência conceitual neste trabalho deve-se à admissão de uma circularidade entre os três modos criativos do pensamento⁵ que aproximam, inextrincavelmente, a musicologia da filosofia, em alguns casos mais ainda que da própria música⁶.

⁵ Arte, ciência e filosofia, definidos rigorosamente em *QF?*.

⁶ É em *QF?* que Deleuze expõe mais explicitamente a irreduzibilidade mas também as intercessões entre os modos do pensamento, “Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações [...] Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções. Um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação [como no nosso caso, ou da musicologia]; a função, função de sensação ou de conceito. [...] Cada elemento criado sobre um plano apela aos outros elementos heterogêneos, que restam por criar sobre outros planos: o pensamento como heterogênese. É verdade que estes pontos culminantes comportam dois perigos extremos: ou reconduzir-nos à opinião da qual queríamos sair, ou nos precipitar no caos que queríamos enfrentar” *QF?*, p. 254-255.

A referência ao construtivismo de Gilles Deleuze⁷, e em parte à obra de Félix Guattari, deve ser assinalada, aqui, como chave de ressonância conceitual, determinando um horizonte de valores e de divergências teóricas.

Sua relação com Nietzsche, Bergson, Simondon, Hume e Espinosa, mas também com uma seleta diversidade de artistas⁸, nos fornece o quadro de uma *philia* que situa o “deleuzeanismo” nas imediações de um certo empirismo, de um monismo imanente e da potência criativa, diferencial e expressiva de um *pensamento sem imagem*.

Do ponto de vista metodológico, Deleuze coloca a intuição e a produção do problemático como “verdadeira” instauração de horizontes de sentido, recusando o primado das soluções face a problemas já prontos, de “segunda mão”.

Os problemas precisam ser, efetivamente, criados, instaurados, e só então levados à potência de desdobrar soluções, que, paradoxalmente, não o resolvem.

A individuação de um objeto no pensamento, seja ele sensível, conceitual ou científico, não se dá de modo homogêneo, uma vez que a articulação virtual ou funcional de suas dimensões depende da colocação do problemático como díspar, ou instaurador potencial da diversidade heterogênea de relacionamentos que as singularizam, que as conectam e as fazem “funcionar”.

O “problema” nos parece ser a condição capaz de destacar, na produção de sentidos, a emergência de singularidades, de pontos notáveis, não-ordinários ou brilhantes numa multiplicidade, criando, a cada vez, redistribuições e tensões no objeto (desde então não menos especular ou virtual que físico), o que nos permitiria avaliar, caso a caso, as descontinuidades da “função” musical num dispositivo cinematográfico (e, como veremos, suas distensões inconciliáveis dentro da generalidade de uma mesma função).

⁷ Para uma visão geral e introdutória da obra de Deleuze ver a entrada no dicionário de filosofia online da Stanford University.

Cf. <http://www.science.uva.nl/~seop/entries/deleuze/>, citação gerada pela própria página: Smith, Daniel and John Protevi, "Gilles Deleuze", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2008 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/deleuze/>>.

⁸ Entre eles Artaud, Kafka, Klee, Boulez, Messiaen, Schumman, Berio, Cage, Godard, Francis Bacon, Proust, Fitzgerald, Melville, Le Clézio, Lewis Carroll, Lawrence, Whitman, Beckett, entre tantos outros.

Deste modo, o objeto sonoro, musical, cinematográfico, não se fecha objetivamente na extensão da imagem, nem genericamente em seus pontos ordinários ou num Todo qualquer (que compreenderia O conjunto dos conjuntos).

O objeto sensível está prestes, sim, a renascer a cada vez numa transmutação.

E se o faz, é sob a potência intensiva ou cristalina do falso, que transbordaria qualquer número ou extensão do “conjunto”.

Não se trata de ambigüidade, mas de complexidade ou transvaloração das valências, que pode ser muito bem experimentada quando retornamos, sucessivamente, à mesma cena, ao mesmo filme.

A questão que se torna relevante, e que torna a análise formal um capricho, é a que segue: *em que medida podemos fazer (ou refazer) algo com estas imagens, do ponto de vista da sensação?*

Aqui, penetramos, em sintonizações variáveis, na conectividade intensiva da imagem (simulacro); lá redesenhamos os contornos qualitativos-objetivos de uma fenomenologia, nas formas categóricas de uma consciência intencional (nas vias do idêntico).

Não é no mesmo sentido, certamente, que se faz um estudo *interdisciplinar* através da *coordenação* de conhecimentos segmentarizados, em que se reconhece (habitualmente ou atentamente)⁹ a identidade de um objeto, como sendo “o mesmo”¹⁰.

As categorias, nestes casos, seriam antecipadamente aplicáveis, em conformidade com a preexistência de modelos perceptivo-cognitivos – *imagem do pensamento* que determinaria o objeto, não em função de uma problematização (que lhe imputaria seu verdadeiro alcance ou valor analítico), mas em função de uma pré-formação do dado, que apenas confirmaria o círculo de redundâncias entre um horizonte de percepção

⁹ Cf. o comentário sobre os dois modos de reconhecimento em Bergson em *IT*, p. 59-62.

¹⁰ O objeto como sendo “o mesmo” é aquele que pode ser pensado, imaginado, lembrado ou visto. Quanto a isso ver os apontamentos de Husserl. No caso das fenomenologias sonoras, ver a aplicação por Schaeffer em seu *Traité*. Sobre as relações entre o bom senso e o senso comum como dois momentos da *doxa* e o modelo da *reconhecimento* na *concordia facultatum* ver *DR*, p. 194.

e os modos relativos de reconhecimento¹¹, ainda que elevados a um senso intersubjetivo comum “científico”.

Nestes casos, a produção da diferença estaria relegada à uma combinatória que tenderia a medir o real com o possível, no âmbito das alternativas (mesmo não atualizadas) que os modelos suscitam.

Para Deleuze, o “novo” não poderia nunca ser avaliado *a priori*, mas seria, ele mesmo, o “dramatizador”¹² de atos efetivos de pensamento, que teriam na sensibilidade transcendental¹³ (e não na inteligência¹⁴) a faculdade primordial (da) na disparação, no próprio pensamento, aos limites para-sensuais ou paradoxais das faculdades¹⁵.

A unidade epistemológica num estudo estritamente estrutural não parece, portanto, ser o caminho “metodológico” que a *filosofia deleuzeana* sugere.

Se pudéssemos fazer aqui uma pequena aproximação sobre a questão do método, poderíamos dizer que a visão *transdisciplinar* que Morin (2002) propõe em relação à “complexidade” sugere afinidades importantes com a “rizomática”¹⁶ deleuzeana, uma vez que o “objeto” de estudo deve ser remanejável a partir de um “interesse” problemático, transcendental, impedindo a realidade de ser reduzida a unidades elementares e a leis gerais¹⁷, reclamando uma nova figura do método.

Toda a pedagogia de Deleuze residia nessa insistência metodológica e deontológica sobre o papel dos problemas [...]: *um enunciado, um conceito só têm sentido em função do problema a que se referem*. O problema filosófico, que

¹¹ “Com efeito existe um modelo: o da reconhecimento. A reconhecimento se define pelo exercício concordante de todas as faculdade sobre um objeto suposto como sendo o mesmo: é o mesmo objeto que pode ser visto, lembrado, imaginado, concebido...” Cf. complementarmente *O pensamento e a doxa*, em *DR*, p.194-196.

¹² Quanto à noção de dramatização Deleuze pretende substituí-la (em certa fase de sua obra) à de *logos*. Num “sistema intensivo” dramatiza-se um *logos*, organiza-se um espaço em que se agita e exprime-se nesse espaço uma Idéia do inconsciente. “Uma cólera é uma dramatização que põe em cena sujeitos larvares [...] Trágico e cômico são ainda categorias da representação. Haveria, sobretudo, um liame fundamental entre a dramatização e um certo mundo do terror, mundo que pode comportar o máximo de bufonaria, de grotesco...” *ID*, p. 146.

¹³ Cf. *O ser do sensível*, em *DR*, p. 332-334.

¹⁴ “Bergson mostra bem que a inteligência é a faculdade que coloca os problemas em geral (o instinto seria sobretudo uma faculdade de encontrar soluções). Mas só a inteligência decide acerca do verdadeiro e do falso nos problemas colocados, pronta para impedir a inteligência de voltar contra si mesma” (*B*, p. 14)

¹⁵ Cf. especialmente a *relação das faculdades no sublime* em *K*, p.57-59. Ver também

¹⁶ Sobre o rizoma Cf. *MPvI*, p. 11-37.

¹⁷ MORIN, Edgar. **Educação e Complexidade**: Os setes saberes e outros ensaios. São Paulo: Cortez, 2002.

deve ser enunciável, não se confunde com a dramaturgia habitual da dissertação, essa incidência de contradições sobre um mesmo assunto em teses à primeira vista aceitáveis tanto uma quanto outra (pois o que é designado como problema não é então mais do que o decalque artificial das respostas a uma pergunta caída do céu). Que sentido é esse que o problema confere à enunciação conceitual? Não se trata da significação imediata das proposições: estas reportam-se apenas a dados (ou estados de coisas), que carecem justamente eles próprios da orientação, do princípio de discriminação, da problemática que lhes permitiria ligarem-se, isto é, fazerem sentido. Os problemas são atos que abrem um horizonte de sentido, e que subtendem a criação dos conceitos: uma nova postura do questionamento, abrindo uma perspectiva inabitual sobre o mais familiar ou conferindo interesse a dados até então reputados insignificantes.

No entanto, a constatação de uma “rizomática” parece radicalizar uma espécie de anti-epistemologia já que não visa, sistematicamente, à integração ou unificação de saberes, como na visão interdisciplinar. Na verdade, mesmo a noção de “objeto” (transcendente ao sujeito cognoscente) na fenomenologia¹⁸ é desorganizada naquilo que chamamos “rizomática”, que se ocupa de cartografar, problematicamente, signos, devires, intensidades, multiplicidades – modos de articulação do real que não remetem nem ao Uno nem à diversidade equívoca e identitária do múltiplo¹⁹.

A cartografia insiste na “metade” direita, intensiva de toda a coisa, mais ou menos como Deleuze vê o papel da intuição no método bergsoniano da divisão, vejamos:

[...] a duração é sempre o lugar e o meio das diferenças de natureza, sendo inclusive o conjunto e a multiplicidade delas, de modo que só há diferenças de natureza na duração – ao passo que o espaço é tão-somente o lugar, o meio, o conjunto das diferenças de grau. Talvez tenhamos o meio de resolver a questão metodológica mais geral. Quando elaborava seu método da divisão, Platão também se propunha dividir um misto em duas metades ou segundo várias linhas. Mas todo o problema era saber como se escolhia a boa metade: por que aquilo que nós buscávamos estava sobretudo de um lado e não de outro? Podia-se, portanto, censurar a divisão por não ser um verdadeiro método, pois faltava-lhe o “meio termo” e dependia ainda de uma inspiração. Parece que a dificuldade

¹⁸ Deleuze constantemente se refere à frase de Virginia Woolf quando diz que “a paisagem vê” destituindo a divisão transcendente entre sujeito cognoscente e o objeto do conhecimento “O romance se elevou frequentemente ao percepto: não a percepção da charneca, mas a charneca como percepto em Hardy; os perceptos oceânicos de Melville; os perceptos urbanos ou espetaculares em Virgínia Woolf. A paisagem vê” (*QF?*, p. 219); ou ainda mais categoricamente, fazendo divergir, de uma vez por todas, os perceptos de um acontecimento da percepção fenomenológica, o impessoal do psicológico, o “monumento” como “puro ser de sensações” do vivido: “Só se atinge o percepto e o afecto como seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que o experimentam ou os experimentaram” (*QF?*, p. 218).

¹⁹ Quanto a isto, Deleuze se aproxima da filosofia espinosana quando relaciona Pluralismo e Monismo. Cf. *MPvI*, p. 32.

desaparece no bergsonismo, pois, dividindo o misto segundo duas tendências, das quais só uma apresenta a maneira pela qual uma coisa varia qualitativamente no tempo, Bergson dá efetivamente a si o meio de escolher em cada caso o “bom lado”, o da essência. Em resumo, a intuição torna-se método, ou melhor, o método se reconcilia com o imediato. A intuição não é a própria duração. A intuição é sobretudo o movimento pelo qual saímos de nossa própria duração, o movimento pelo qual nós nos servimos de nossa duração para afirmar e reconhecer imediatamente a existência de outras durações acima ou abaixo de nós²⁰. (Zourabichvili, 2004, p. 90).

Não entraremos nos pormenores desta discussão. Apenas gostaríamos de indicar a rivalização metodológica entre aquilo que Deleuze e Guattari vêem como ciências “régias” ditas “de Estado”, de ordem teorematizada, e o estudo funcional e pragmático que defendem, nos termos de um “nomadismo conceitual”²¹ num plano de imanência.

No segundo caso, as noções estritas de “gênero” e “espécie” passam a ser insuficientes para determinar, sob o ponto de vista conceitual, o que “é” a “música publicitária” mitigando o próprio estatuto “ontológico”²² da música em cinema, já que o equívoco ontológico das categorias do entendimento parece se sustentar na estabilidade dos processos que se seguem à conservação dos poderes, num quadro habitual das relações, que por seu turno (falando como Bergson) se voltam à “metade espacial”²³ do objeto analítico.

Ao invés disto, trataríamos-la, eminentemente, sob o ponto de vista virtual, qualitativo, ou intensivo da “duração”. Tratamo-la como *multiplicidade funcional* que toma parte num dispositivo cinematográfico²⁴, num articulado de imagens (visuais e sonoras) e signos; dispositivo em cujas paisagens se tecem *regimes*, deslocamentos singulares, relações ordinais, variáveis e diferenciais, e que, em última análise, sejam política e ontologicamente irreduzíveis ao caso geral.

Ao invés de nos empenharmos na regularidade das constantes e na variabilidade dos “possíveis” da *estrutura audiovisual*, nos aventuramos em discutir, conceitualmente, a

²⁰ *B*, p. 23.

²¹ Cf. 12º Platô “1227 – Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra” em *MPv5*, p. 11-110.

²² Para Deleuze e Guattari há no tecido conjuntivo articulado pela partícula “e... e... e...” “força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser” e a propósito do romance inglês ou americano prossegue dizendo “souberam manifestar este sentido rizomático, souberam mover-se entre as coisas, instaurar uma Lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular começo e fim. Elas souberam fazer uma pragmática. É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade” *MPv1*, p. 37.

²³ Sobre as “duas metades” ou “tendências” da coisa, em Bergson, ver *B*, p. 14-21.

²⁴ Deleuze, em seus estudos sobre o cinema, leva sua conceituação rigorosa aos seguintes termos: o cinema como “agenciamento maquínico das imagens-movimento”. Cf. Zourabichvili, 2004, p. 41.

circunstância teórica e política da criação, cuja análise poderia ser empreendida sob a cifra de uma cartografia²⁵ imanente das relações, sempre aberta e crescente.

Neste sentido, a produção histórica da cultura não se dá fora de uma oscilação que varre ora um pólo dominante e estratificado, marcado pela conservação dos poderes e pelas convenções da linguagem, ora se aproximando de um pólo minoritário, molecularizado, que tensiona a estabilidade dos modos habituais de organização, no sentido de uma desterritorialização.

A efetuação particular dos casos concretiza as inflexões lineares desta oscilação, consistindo, como veremos, numa política e numa ética dos lineamentos.

Entre a manutenção técnica da ordem e as redistribuições nômades dos atos delirantes de fabulação, empreende-se uma batalha propriamente *social* ou *coletiva* que cada artista vê nascer, secretamente, no interior de si mesmo.

A este respeito Deleuze, amiúde, menciona Pasolini, a fim de sustentar o caráter coletivo da “enunciação” cinematográfica que, a seu ver, consistiria num “discurso indireto livre”²⁶, mostrando que, mesmo na singularidade artística, é uma coletividade²⁷ que se diz aí, se bem que “traída” numa superação gigantesca.

²⁵ Deleuze aponta a cartografia como uma analítica dos lineamentos que articulam a “coisa” nas condições de um “agenciamento”, num plano “geométrico” de composição que já não pode ser reduzido a um plano “teológico” de organização, “estrutural ou genético”, que “se refere sempre a formas e a seus desenvolvimentos, a sujeitos e a suas formações” (*SPP*, p. 133). A análise dos planos de composição nos aproxima do espinosismo mais profundo e prático, “se somos espinosistas, não definiremos algo nem por sua forma, nem por seus órgãos e suas funções, nem como substância ou como sujeito. Tomando emprestados termos da Idade Média, ou então da geografia, nós o definiremos por *longitude* e *latitude*. Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma idéia, pode ser um *corpus* lingüístico, pode ser um corpo social, uma coletividade. Entendemos por longitude de um corpo qualquer conjunto das relações de velocidade e de lentidão, de repouso e movimento, entre partículas que o compõe deste ponto de vista, isto é, entre *elementos não formados*. Entendemos por latitude o conjunto dos afetos que preenchem um corpo a cada momento, isto é, estados intensivos de uma *força anônima* (força de existir, poder de ser afetado). Estabelecemos assim a cartografia de um corpo. O conjunto das longitudes e das latitudes constitui a Natureza, o plano de imanência ou de consistência, sempre variável, e que não cessa de ser remanejado, composto, recomposto, pelos indivíduos e coletividades” (*SPP*, p. 132-133).

²⁶ “[...]. De qualquer modo, não há mais unidade do autor, das personagens, do mundo, tal como o monólogo interior garantia. Há formação de um “discurso indireto livre”, de uma *visão indireta livre*, que vai de uns aos outros [...] Pasolini tinha uma profunda intuição do cinema moderno quando o caracterizava por um deslizamento terreno, quebrando a uniformidade do monólogo interior para substituí-lo pela diversidade, deformidade e alteridade de um discurso indireto livre” (*IT*, p. 221).

²⁷ “O discurso indireto é a presença de um enunciado relatado em um enunciado relator, a presença da palavra de ordem na palavra. É toda a linguagem que é discurso indireto. Ao invés de o discurso indireto supor um discurso direto, é este que é extraído daquele, à medida que as operações de significância e os processos de subjetivação em um agenciamento se encontram distribuídos, atribuídos, consignados, ou à medida que as

A arte produz gigantes, assim como Deleuze os vêem nas personagens “mediócras” de Balzac²⁸.

Há uma complexidade que se cria ou que se fabula sob a cifra problemática do signo, de uma multiplicidade, que – roubando o medo de Kafka em sua carta ao pai²⁹ – consistiria numa “magnitude” absoluta que excede, em muito, a memória, a compreensão, o conhecimento, e portanto, a história, o método ou qualquer epistemologia, deslocando perpetuamente a regularidade hilemórfica³⁰ ou proposicional-atributiva do “ser”.

De modo análogo, o estudo da cinematografia publicitária transborda em territórios alheios, a cada vez minimizando seu “estatuto ontológico” para se sustentar por coesão, simbiose e autoconsistência face a um imenso *patchwork*³¹, conceitualmente

variáveis do agenciamento estabelecem relações constantes, por mais provisórias que sejam. O discurso direto é um fragmento de massa destacado, e nasce do desmembramento do agenciamento coletivo; mas este é sempre como o rumor onde coloco meu nome próprio, o conjunto das vozes concordantes ou não de onde tiro minha voz” (MPv2, p. 23).

²⁸ “Grandeza de Balzac. Pouco importa que esses personagens *sejam* mediócras ou não: eles *se tornam* gigantes, como Bouvard e Pécuchet, Bloom e Molly, Mercier e Camier, sem deixar de ser o que são. É por força da mediocridade, mesmo de besteira ou de infâmia, que podem tornar-se, não simples (jamais são simples), mas gigantes. Mesmo os anões ou os inválidos podem fazê-lo: toda fabulação é fabricação de gigantes” (QF?, p. 222).

²⁹ “You once ask me recently why I claim to be afraid of you. I did not know, as usual, what to answer, partly of my fear of you and partly because the cause of this fear consists of too many details for me to put even halfway into words. And if I try to answer you in writing here, it will be only very incomplete anyway, because even in writing my fear and its consequences inhibit me toward you, and because the magnitude of the material far exceeds my memory and my understanding” KAFKA, Franz. **Letter to Father**. Praga: Vitalis s.r.o., 2007, p. 9.

³⁰ Quanto à crítica ou alternativa ao modelamento hilemórfico ver especialmente as aproximações de Deleuze às teses da Individuação de Gilbert Simondon: “No pensamento de Simondon, a categoria do ‘problemático’ ganha uma grande importância, justamente por estar provida de um sentido objetivo: com efeito, ela já não designa um estado provisório do nosso conhecimento, um conceito subjetivo indeterminado, mas um momento do ser, o primeiro momento pré-individual. E na dialética de Simondon, o problemático substitui o negativo. A individuação, portanto, é a organização de uma solução, de uma ‘resolução’ para um sistema objetivamente problemático” (ID, p. 119). Ver também Gualandi, 2003, p. 61-66.

³¹ Lapoujade (2000, p. 274-275) refere-se aí à tese de William James de um tecido empírico que “cresce pelas bordas” e que remete à uma “filosofia em mosaicos”. “Como diz James: ‘Nós criamos constantemente conexões novas entre as coisas, organizando grupos de trabalhadores, estabelecendo sistemas postais, consulares, comerciais, redes de vias férreas, de telégrafos, uniões coloniais e outras organizações que nos relacionam e nos unem às coisas por meio de uma rede cuja amplitude se estende à medida que se estreitam às malhas [...]. Do ponto de vista desses sistemas parciais, o mundo inteiro se sustenta gradativamente, de diferentes maneiras’. James substitui a idéia de um Todo concêntrico que fusiona as partes por um mundo aberto composto por pedaços e sistemas – diversos ‘pequenos mundos’ de ligações múltiplas, e que se mantêm por si”

favorecidos pela noção de *multiplicidade*³², que tem como articulação uma rede conjuntiva de diferenças, baseada na operatoriedade da partícula “E”: e...e...e...e.

O “E” é a partícula relacional, o cerne de um verdadeiro empirismo³³. Ela desestabiliza a pretensão proposicional e ontológica da cópula lógica e do verbo *ser*, em favor de um empirismo radical que se sustenta, pragmaticamente, na exterioridade (e no funcionamento maquínico) das relações.

O “E” não visa, absolutamente, a uma relação de correspondência (e portanto de coerência ou homologia) entre heterogêneos, mas a uma relação funcional entre diferenças que se articulam na ausência de liame necessário.

Neste sentido, a música em cinema passa a valer como um “articulado” do tecido conjuntivo (a imagem cinematográfica), termo ou linha de relação que modula e vivifica, a seu modo, os demais termos, ao mesmo tempo em que é reciprocamente ritmada³⁴, tocada, modulada, contraindo, em si, no aspecto paradoxal da sensação, um enriquecimento material.

Podemos dizer, então, que a música se enriquece, recíproca e virtualmente, da experiência rítmica, transversal e diferencial que nasce de sua proximidade com todo e qualquer tipo de imagem.

Tal riqueza tem duas pontas: uma histórica e concreta que se diz na efetuação das imagens sonoras, outra virtual, trans-histórica, mas não menos real, que se diz pressuposta nos contrapontos que a primeira ponta efetua.

Digamos que, no imenso “tear”³⁵ da experiência, uma imagem é sempre coextensiva a outra, imprimindo e sofrendo os efeitos de reclusões, afastamentos e

³² Cf. especialmente Zourabichvili, 2004, p. 70-74.

³³ Deleuze atribui a Hume a originalidade de um enunciado que nunca abandonaria, o da exterioridade das relações: “as relações são exteriores aos seus termos” (*ID*, p. 212) recuperando o atomismo e o associacionismo de Hume numa nova força. “É a Hume que pertence o mérito de ter rompido a forma coercitiva do juízo de atribuição, tornando possível uma autônoma lógica das relações, descobrindo um mundo conjuntivo de átomos e relações, cujo desenvolvimento se encontrará em Russell e na lógica moderna. Pois as relações são as próprias conjunções” (*ID*, p. 213).

³⁴ Como veremos adiante, para Deleuze a noção de ritmo nunca é medida, mas é a própria diferencial que se troca *entre meios* em relação. Cf. *MPv4*, p. 119.

³⁵ Cf. LAPOUJADE, David. Do campo transcendental ao nomadismo operário – William James. In: ALLIEZ, Éric. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 271.

aproximações, circuitos semióticos que articulam às imagens (sonoras e visuais) os afectos ou intensidades do plano, que são como potenciais anônimos que lhes percorrem.

Deste ponto de vista, toda imagem mergulha numa “profundidade” inextensa ou topológica que lhe conecta a uma rede transversal de potenciais de uma diversidade de ordens, impedindo o signo de ser reduzido à noção de “significado”, se aproximando, antes, de uma trama rizomática de diferenças, em cujos graus o pensamento corre.

O trabalho com o signo consiste, portanto, uma agrimensura, uma ética, uma estética, estilística ou política que se traçam num plano puro de imanência (e não numa abstração lógica, teorematizada ou gramatical).

O estilo é um modo político porque, inventando sintaxes, inventa modos de relações e provoca novas distâncias entre os termos sob a ação da partícula E...

Fala-se aqui, propriamente, da seletividade criativa ou axiológica que cada artista efetua nas dimensões de uma multiplicidade, na criação de territórios artísticos, na gênese de mundos impossíveis que divergem na particularidade relacional e rítmica do tecido conjuntivo.

Assim, pode-se dizer que cada cineasta é, antes de mais nada, um estilista, em cujos filmes desfilam seus mundos, seus “blocos de tempo”³⁶, seus atos de fabulação constitutivos de um verdadeiro sistema de imagens que se desembaraçam no seio da imensa memória-mundo.

Quando Woody Allen atravessa o século XIX com a cotidianidade dos anos 70³⁷, ele não faz mais do que isto – produzir um *estilo* a partir de um delírio “fabulante” ao conectar díspares: E...e...e...e.

³⁶ De modo um tanto diverso de Deleuze (*QF?*, p. 213 et passim), que faz menção às produções artísticas enquanto “blocos de afectos e perceptos” ou “ser de sensações”, também Tarkovski o faz no seu “realismo” cinematográfico: “Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como ‘esculpir o tempo’. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de ‘um bloco de tempo’ constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo que não necessita [...]” Cf. Tarkovski, 1998, p. 72.

³⁷ Falamos aqui de “A última noite de Boris Grushenko” (*Love and Death*, 1975) em que Woody Allen traz para a comédia relações intempestivas (ou anacrônicas) que põem em relação a história universal, as “novelas” russas, o cinema de Chaplin, dos Irmãos Marx, de Bergman e Eisenstein, mas também a percepção tediosa da corretagem de seguros, da verbosidade vazia da crítica teatral, os hábitos sociais nova-iorquinos, o existencialismo filosófico etc.

E o que ele retira disto, senão a potência rítmica ou de variação que cada termo sofre e imprime em cada atualização?

É o incomensurável (como sobrevôo intensivo na imagem) que se sobrepõe à gramaticalização das imagens, extravasando a explicação glacial dos sistemas de axiomas, mesmo que, do ponto de vista analítico, as estruturas de linguagem continuem reclamando sua cota – a meu ver sempre importante, ainda que de modo subsidiário e lateral.

O que o professor de *TV, Media and Culture* da Columbia College poderia dizer diante a presença constrangedora de McLuhan trazido à fila do cinema, em *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977)?

A mim me parece, no entanto, que o quadro teórico (limítrofe?) em que a música deve circular nos estudos em cinema deve ser este: o da coexistência heautônoma ou diferencial de díspares num sistema de imagens.

Sua análise deve comportar uma casuística, as inflexões que cada caso impõe, não devendo, a criação, ser pautada pela axiomatização³⁸ do campo, que lhe subtrai, em favor da conservação dos modelos, seu sentido de experimentação.

Resta que a música sofre, subjugada pelos modos usais e convencionais de relação, de uma exasperação no clichê.

Seja na publicidade, seja no cinema de grande circulação, a música é determinada a cumprir certos papéis que estiveram prestes a uma naturalização sistemática,

³⁸ Em “1227 – Tratado de Nomadologia: A máquina de guerra” (MPv5) Deleuze opõe uma ciência régia de Estado a uma ciência itinerante ou “nômade” que é preciso “cartografar” e que refere-se antes a um *nomos* redistributivo que a um *logos* formal reprodutivo, iterativo ou reiterativo. Vejamos como ele opera esta distinção. “O que aparece na rivalidade entre os dois modelos, é, antes, o fato de que, nas ciências ambulantes ou nômades, a ciência não está destinada a tomar um poder e nem sequer um desenvolvimento autônomos. Elas carecem de meios para tal, porque subordinam todas as suas operações às condições sensíveis da intuição e da construção, *seguir* o fluxo de matéria, *traçar* e *conectar* um espaço liso. Tudo está tomado numa zona objetiva de flutuação que se confunde com a própria realidade. Seja qual for sua fineza, seu rigor, o ‘conhecimento aproximativo’ continua submetido a avaliações sensíveis e sensitivas que o impelem a suscitar mais problemas do que os que pode resolver: o problemático permanece seu único modo. Ao contrário, o que é próprio da ciência régia, do seu poder teorematizado ou axiomático, é subtrair todas as operações das condições da intuição para convertê-las em verdadeiros conceitos intrínsecos ou ‘categorias’. Por isso, nessa ciência, a desterritorialização implica uma reterritorialização no aparelho dos conceitos. Sem esse aparelho categórico, apodítico, as operações diferenciais seriam sujeitadas a seguir a evolução de um fenômeno; bem mais, ao realizar as operações ao ar livre, as construções diretamente sobre o solo, jamais se disporia de coordenadas capazes de as erigir em modelos estáveis” (MPv5, p. 41-42).

e que permitem com que certas funções lhe sejam, determinantemente, assinaladas (e assimiladas a um modelo abstrato de linguagem).

Isto não significa, entretanto, que tais funções dêem conta, propriamente, de uma “natureza”.

A música em cinema coloca à criação um problema político ao oscilar entre a revitalização da tradição, as irrupções do novo e a abstração convencional dos sistemas axiomatizados de imagens, que incidem sobre ela, coisa que Tarkovski parece detectar com muita argúcia, vejamos:

Existe um grande número de preconceitos dentro e em torno da profissão. E refiro-me especificamente a preconceitos, e não a tradições: àquelas maneiras já gastas de pensar, clichês que vão envolvendo as tradições até que, pouco a pouco, conseguem se apossar delas por inteiro³⁹.

Neste sentido, é preciso dizer que o domínio musical não sofre menos as coerções do convencional que as demais regiões da imagem, tais como o roteiro, a fotografia, direção, atuação ou montagem.

Em todo caso será preciso inventar, ou melhor, reinventar a relação a cada vez, aferindo os deslocamentos e ritmos que uma imagem imprime a outra, sejam elas de que natureza forem.

* * *

Quanto ao texto, propriamente dito, gostaria apenas de desenredar um pouco o emaranhado que encontraremos pela frente.

Podemos dizer que este trabalho encontra-se dividido em 2 partes.

A primeira consiste, basicamente, em um capítulo único, mas que se distingue da posterior por se concentrar nas particularidades de uma discussão, que envolve o esclarecimento aplicado de posições e diferenças teóricas entre a filosofia da representação e a filosofia de Gilles Deleuze.

³⁹ Tarkovski, 1998, p. 67.

Nossa tentativa é a de tornar menos abstrata a divergência entre estes dois modelos inconciliáveis de se pensar as relações entre cinema e pensamento, signo e imagem.

O texto inicia com o levantamento de um artigo exemplar (*Toward a typology of musical signs*) do musicólogo inglês Philip Tagg que me parece um caso excepcional de vigor acadêmico ante as tentativas teóricas de sistematização da música popular.

Tagg escreve seu doutorado sobre um estudo de caso em audiovisual, a saber, o tema musical da série televisiva *Kojak*, apresentando aí uma febre estrutural a partir de uma metodologia mista⁴⁰ que aproxima, entre muitas outras coisas, a fenomenologia, a semiologia, o modelo comunicacional e certos aspectos da lingüística.

Não obstante, o artigo que estudamos nesta primeira parte é uma apresentação sumária de um longo estudo empírico em que Tagg e Clarida administram sobre a escuta musical, e que culminam na publicação volumosa de *Ten Little Title Tunes*⁴¹, de quase 900 páginas.

Neste estudo, os pesquisadores concluem, por consistência intersubjetiva, que a escuta musical estaria ligada a prolongamentos verbo-visuais, que tornam a experiência aural uma aventura para-lingüística, estendendo a audição numa fenomenologia extramusical.

Isto me chamou a atenção, uma vez que, o estudo da relação audiovisual determina-se objetivamente no entrelaçamento sistemático de imagens (visuais e sonoras), o que nos levaria ao vislumbre de uma possibilidade de unificação teórica, aparentemente nos termos da representação.

No entanto, por razões anteriores e difíceis de se colocar, via-me sob uma necessidade vital de pensar uma alternativa teórica que livrasse a relação audiovisual dos domínios da representação, tarefa cuidadosamente empreendida por Tagg.

⁴⁰ Tagg (2000, p. 80) apresenta aqui uma metodologia mista que chamou “holística” e prossegue “Nosso argumento é que a combinação de diferentes abordagens é necessária à compreensão da música popular, e sublinhamos a especial importância da hermenêutica, da sociologia e da semiologia da música como meios de se atingir este fim”.

⁴¹ CLARIDA, Bob; TAGG, Philip. **Ten little title tunes**: towards a typology of mass media. New York e Montreal: The Mass Media Music Scholars’ Press Inc, 2003. 898 p.

Sumariamente, seu texto, *Toward a typology of musical signs*, classifica 4 tipos de signos que exponho, de modo ainda mais sumário, a fim de levantar 3 discussões que julguei relevantes ao audiovisual, e que chamei de *intervalos*.

Cada *intervalo* se atém a um ponto pivotante de divergência que discuto procurando alternativas teóricas à filosofia da representação, e conseqüentemente, ao estruturalismo fenomenológico de Tagg.

Parto da crítica à analogia dos anáfonos, tentando especificar um “novo” tipo de analogia, isenta de hilemorfismo e sustentada na noção de modulação; posteriormente proponho a fragilização da noção de índice na semiótica peirceana ao compará-la, lado a lado, com o estrondoso mundo das virtualidades que aprofundam toda a imagem num campo “irracional”⁴² ou “cristalino” de relações; e por último, falo um pouco sobre a necessidade da comunicação social de mapear demografias e de se dirigir a elas a partir de uma adequação de linguagem, o que põe em pauta o uso estilístico da música em comerciais de tevê.

Cada *intervalo* assume um aspecto ensaístico que visa esclarecer um horizonte de divergência que deveria dar, ao estudo das relações audiovisuais, uma possibilidade inteiramente nova de abordagem, em que confluem seletivamente as filosofias de Hume, Simondon, Bergson, Nietzsche e Espinosa.

Feito isso, passo à segunda parte e aqui as coisas tornam-se mais intrincadas.

Alguns pontos secundários são levantados em função do próprio andamento das discussões e é difícil organizar sumariamente o modo como as coisas progridem.

A segunda parte acrescenta, às divagações filosóficas, uma cartografia de campo, que elege, pontualmente, certas direções do pensamento à cerca da imagem publicitária e de aspectos práticos que a envolvem.

Acrescento a isto uma primeira tentativa de abordagem, em duas partes, do que chamei de primeira e segunda aproximações do dispositivo audiovisual em Deleuze,

⁴² “O irracionalismo deleuzeano não deve permanecer um rótulo vago, propício a todos os mal-entendidos e malignidades. Ele comporta pelo menos dois aspectos fortes, que compõem igualmente o programa de ‘empirismo transcendental’: refutação do fundamento (a necessidade dos conceitos deve ser buscada do lado do involuntário de um encontro), lógica da síntese disjuntiva ou disjunção inclusa, ou ainda da complicação (os princípios de contradição e terceiro excluído não exercem sua jurisdição senão sobre um domínio derivado)”. Zourabichvili, 2004, p. 107.

entremeadas por um pequeno texto introdutório daquilo que poderia ser chamado de o sistema de imagens entre Bergson e Deleuze.

Não obstante, o aspecto aparentemente casual dos temas, posso dizer que, mais ou menos nesta ordem, alguns itens foram se desdobrando.

Primeiro, estabelecemos de modo muito sumário alguns estudos e posições relevantes, todavia, não coincidentes com o curso de nossa linha de investigação.

Nos meios, entre exposições e digressões, passo a tematizar as linhas de fuga deleuzeanas, visando de forma obscura, e um tanto ocasional, dois funcionalismos que divergem: um que chamei estruturante, e outro, de certo modo, desfuncionalizante, se considerarmos aqui os modos usuais de ordenamento que se aplicam à formação dos conteúdos sonoros, musicais.

Se podemos dizer que o primeiro tende à instauração abstrata de um sistema coordenado e estrutural de pontos e posições, baseado nas premissas da representação, o segundo as arrastam irracionalmente para que funcionem.

Dizemos aqui de um funcionalismo “desejante” que trata com objetos parciais, diferenciais e fragmentários: díspares que se articulam do ponto de vista intensivo, cujas perspetivações criam zonas de tensão e liames de sentido virtualmente não explicitáveis.

Se a função assinalável, que a sistematização estrutural sustenta, torna a relação entre música e imagem apreensível sob certos aspectos (axiomáticos), por outro lado, há um rastro flutuante de delírio que trará à imagem audiovisual uma miríade de vínculos secretos, efêmeros, transientes, que na minha opinião fundamentam a autoconsistência semiótica entre as conexões paradoxais daquilo que há de pensamento na imagem (o aspecto “objetivo” e *poiético* do signo) e o uso que o próprio pensamento faz destas relações, nas condições “subjetivas” da recepção.

Tais considerações vão sendo esboçadas, quase que perpetuamente, no decorrer dos textos, e são menos determinantes que diletantes.

Em **uma organização da música publicitária** procuro mostrar a insuficiência das categorias do cinema quando aplicadas, *ipsis litteris*, à cinematografia publicitária.

Utilizo aqui um artigo do musicólogo David Huron⁴³ para a revista *Musical Quarterly* e algumas observações do prof. Michael Zager.

Os textos de Zager e Huron procuram especificar uma dimensão propriamente publicitária da música, fazendo-nos crer que se trata de uma especificidade, que acede a seus próprios métodos, práticas e valores, ainda que mediatizados pelo caráter ordinário do senso comum, das afecções, percepções e opiniões ordinárias.

Amiúde, proponho algumas questões menores visando à exposição e ao esclarecimento de alguns conceitos dos quais fazemos uso a fim de destacar a oposição diametral que há entre o pensamento da representação e a filosofia da diferença.

Prosseguindo, três outras regiões do texto se sobressaltam em importância.

Inicialmente, uma primeira aproximação do dispositivo audiovisual com base no regime de imagens do cinema clássico, em que a música ainda se vê determinada como pertencimento (quarta dimensão) da imagem visual. Sob este regime, o som é freqüentemente subordinado ao visível e à narração, submetendo-se à ilustração ou à representação daquilo que é visto ou narrado, reportado a um regime de correspondências e analogias, paralelamente à submissão do Tempo ao movimento.

A seguir, somos levados à exposição, ainda que muito sumária, daquilo que poderia ser chamado de **o sistema de imagens em Deleuze e Bergson**, que, de certo modo, já havia sido convocado no segundo intervalo da primeira parte, quando falávamos em virtualidades.

A reflexão, sobre tal sistema, deveria permitir as condições (teóricas e práticas) de uma revolução propriamente kantiana na relação clássica entre tempo e movimento no cinema, que Deleuze chama de “o regime cristalino” da Imagem-Tempo⁴⁴.

Para Deleuze, a liberação do Tempo (em relação ao movimento) é a marca do cinema moderno, que já em 1941, com *Cidadão Kane*, dá mostras da imponderabilidade e do aspecto secreto dos “cristais de tempo”, exemplarmente desvelado na misteriosa figura de *rosebud*.

⁴³ HURON, David. Music in advertising: an analytic paradigm. In: **Musical Quarterly**. 1989, n. 4. p. 557-574.

⁴⁴ Cf. C, p. 86.

Segundo ele, reconstituir as lembranças, os antigos presentes, é sempre insuficiente para resgatar as “verdades do tempo”, que se multiplicam falseantes, tal como “figurativamente” se vê na seqüência final da casa dos espelhos, em *A Dama de Shangai*, do próprio Welles.

À liberação do tempo espelha-se a emancipação potencial da música como rede de relações inextrincáveis que excede sua própria imagem sonora de tudo aquilo que vem com ela, a saber, seus afectos, encadeamentos temporais não-lineares, extramusicais, trans-históricos ou intempestivos.

Isto significa dizer que nem mesmo a totalização histórica “das músicas” pode abarcar as redes relacionais entre os afectos sonoros e musicais e o tempo, já que o que aí se precipita é a vitalidade falseante do próprio Tempo, que excede o conjunto de sua história do imemorial do passado, algo extemporâneo, que, não obstante, se marca aí, literalmente.

Digamos que o “tempo” musical extrapola as coordenadas rítmicas do andamento, das figuras, das durações e imbricações da textura musical, se elevando àquilo que escapa a qualquer sistematização estrutural: o tempo ontológico como *ethos*, reserva e coexistência de potências de uma sensibilidade paradoxal (e territorial) que atravessa imagens (sonoras) e signos.

Para Boulez, é o aspecto não-pulsado do tempo que atravessa o tempo pulsado da música, ou, segundo Ferraz (2005), são estes “refrões” não-sonoros, estes ritornelos, como verdadeiras “fábricas de tempo”, que dão à música a chance de uma escuta não-fenomenológica, mas virtual.

Aqui ouve-se a ressonância transversal de Tarkovski, em suas considerações sobre o uso da música⁴⁵: “a música como refrão”, assim como se pode vê-la em *A nós a liberdade* (1931) de René Clair, quando o refrão musical promove o tríplice circuito de

⁴⁵ “Para mim, a música no cinema é aceitável quando usada como um refrão. Quando nos deparamos com um refrão num poema, nós voltamos (já tendo assimilado o que lemos) à causa primeira que estimulou o poeta a escrever os versos. O refrão faz renascer em nós a experiência inicial de penetrar naquele universo poético, tornando próximo e direto, ao mesmo tempo que o renova”. Cf. Tarkovski, 1998, p. 190.

espelhamento das crianças na escola, dos operários na fábrica de fonógrafos e dos presidiários, todos serializados e rodeados de palavras de ordem⁴⁶.

De qualquer modo, em se tratando da relação audiovisual, é o cinema moderno do pós-guerra que culminaria, de acordo com Deleuze (*C*, p. 82), na liberação da imagem sonora, que alcançaria o limite de sua disjunção face o componente visual, tal como insinuado por Marguerite Duras⁴⁷.

Para Deleuze, especialmente em Godard, Resnais, nos Straubs, Duras ou Syberberg, a relação entre o sonoro e o visual tende a um limite disruptivo que rompe com o circuito de correspondências ou de representação entre as duas imagens⁴⁸.

A *coerência* de um todo fechado, orgânico e unificante cede lugar à *coesão* virtual e fragmentária de tudo que sustenta (e se sustenta) (n)a imagem.

Ultrapassando os limites coerentes do todo aberto da imagem-movimento, a imagem-tempo leva-nos à autoconsistência intensiva, secreta das relações cinematográficas.

Aqui o modelo do cine-olho de Vertov parece, vantajosamente, se interpor à dialética de Eisenstein.

Não há mais uma totalidade aberta que interioriza e exterioriza os movimentos, uma síntese que reúne as partes (plano-montagem), mas, segundo Deleuze, “re-encadeamentos sobre cortes irracionais”, “falsos *raccords*” e a inversão da relação entre movimento e tempo.

Desta vez não é o tempo que decorre do movimento e da montagem, mas são eles que decorrem do Tempo, da potência falseante do tempo, e prossegue “É um outro regime cinematográfico, onde reencontraríamos os paradoxos da linguagem”⁴⁹.

Finalmente, no capítulo 5, chegamos ao último resgate do sistema da diferença, quando a música ganha um estatuto dito “heautônomo” e a imagem audiovisual passa a, efetivamente, merecer tal nome.

⁴⁶ “As palavras não são ferramentas; mas damos às crianças linguagem, canetas e cadernos, assim como damos pás e picaretas aos operários” *MPv2*, p. 12.

⁴⁷ A propósito de seu *La femme du gange*. Duras afirma que as imagens visual e sonora, “estariam ligadas apenas por uma concomitância material” (*IT*, p. 299).

⁴⁸ *C*, p. 82.

⁴⁹ *Ibid.*

Só aí, quando as componentes da imagem passam a valer por si próprias, emancipando-se como verdadeiras durações, diferenças entre diferenças, é que nos alçamos a um estado disruptivo, não obstante funcional, de absoluta não-correspondência entre as imagens.

Aqui a música passa a valer como “corpo estranho”⁵⁰, um “cisco no olho”, tornando-se imagem musical, imagem entre outras.

Tudo que temos é uma imensa síntese de heterogêneos que se articulam na ausência de liame necessário, não obstante, de forma absolutamente “precisa”⁵¹: o filme como trovejante multiplicidade substantiva – *membra disjuncta*⁵² – caldeirão conjuntivo que relança a diferença numa imprevisibilidade.

A situação de proximidade das imagens faz do dispositivo cinematográfico mais que uma ferramenta de desdobramento de uma unidade orgânica que coerentemente se totaliza, para despontar como uma grande rede de díspares, diferenças ou disjunções – dispositivo acentrado em que as relações valem pelas diferenças de potencial que perscrutam.

Ocasionalmente, nos vem à mente o cinema de Alain Resnais, principalmente em *O ano passado em Marienbad* (1961).

Neste sentido, passamos de um pensamento cuja lógica se viabiliza nos sistemas coerentes de representação visual, para nos lançarmos num terreno perigoso que se sustenta por autoconsistência ou por coesão virtual: verticalidades acrobáticas em que som e imagem se atravessam como campos diferenciais, modulantes.

Passamos dos modelos gerais, da axiomática e da analítica das estruturas, às axiologias locais, aos estudos de caso (que deveriam fundar, a cada vez, seus próprios

⁵⁰ “Para músicos como Pierre Jansen ou, em grau menor, Philippe Arthuys, a música de cinema deve ser abstrata e autônoma, um verdadeiro ‘corpo estranho’ na imagem visual, um pouco como um cisco no olho, e deve acompanhar ‘algo que está no filme sem ser mostrado ou sugerido’. Há, sim, uma relação, mas não é uma correspondência externa *nem mesmo interna* que nos manteria no plano de imitação – é uma reação do corpo estranho musical com as imagens visuais totalmente diferentes, ou antes uma interação independente de qualquer estrutura comum”. *IT*, p. 284.

⁵¹ Quanto ao tema da “precisão” intuitiva, ver a noção da intuição como método em Bergson. Cf. *B*, p. 7-26.

⁵² Cf. Zourabichvili, 2004, p. 108. Para maiores esclarecimentos ver verbete *a univocidade do ser*, p. 107-111.

métodos e objetos), à peculiaridade das cartografias locais, um pouco como na figura simpática de Dersu Uzala⁵³ (1975) de Kurosawa.

É sob esta inspiração e profundamente tocado pelos mundos indecifráveis e divergentes de tantos cineastas e músicos que este trabalho pôde ser realizado, ainda que me valha o desapontamento de ver que tudo ainda permaneça um tanto vago e distante.

Se por um lado este estudo se propendia à cinematografia publicitária, será claro que ele freqüentemente a abandona, drasticamente e por mais de uma vez; por outro lado, esposa fortuitamente o cinema e a filosofia, sem contudo se registrar num ou noutro campo.

Em relação à música, ao menos de minha parte, era certo, já desde o início, que o tipo de abordagem pretendida não seria técnica ou analítica, mas conceitual, enfrentando, na medida do possível, as dificuldades teóricas de suas relações não-representativas com o extramusical.

De qualquer modo, este texto deve ser re-explorado no futuro, visando ao aprofundamento das discussões e dos argumentos que até aqui me foram possíveis realizar.

⁵³ O personagem Dersu apresenta-se como o verdadeiro cartógrafo dos signos, ritmos e intensidades da colina em oposição à representação extensiva que o Capitão Arseniev faz da topografia da região.

PARTE I.

1. Em direção à tipologia dos signos musicais em Philip Tagg⁵⁴.

Num artigo intitulado *Toward a Typology of Musical Signs* Tagg (1992) põe em perspectiva a problemática analítica em música popular, sustentando a necessidade de uma abordagem pragmática, contextual, fenomenológica e intersubjetiva, que leve em consideração a especificidade cultural da emergência musical, dentro de uma concepção simbólica da cultura.

Preocupado com a reavaliação das práticas analíticas, especialmente as centradas na abordagem formalista, propõe uma aproximação sócio-pragmática da semiótica musical, com tendências declaradamente fenomenológicas.

Vejamos o que ele diz quanto a isso,

[...] devemos esperar que as estruturas musicais sejam culturalmente específicas e, se aceitamos que a música seja uma espécie de sistema simbólico, então também devem ser capazes de portar valores simbólicos, discrimináveis, como tais, a partir de suas significações culturalmente apreendidas, e definíveis pela consistência intersubjetiva de seus usos social e cultural.⁵⁵

Para Tagg é importante ultrapassar as análises excessivamente formalistas dos processos intramusicais⁵⁶ excedendo-as de um direcionamento pragmático-semiótico atento às “conexões entre estruturas musicais e formações sociais” como expressas em “filmes,

⁵⁴ Philip Tagg é professor de musicologia na faculdade de música da Universidade de Montreal. Seu posicionamento teórico inclui as adjacências de uma semiologia mista, teoria da comunicação e o estruturalismo. A abordagem interdisciplinar que Tagg sugere incluiria ainda os aspectos “sociológicos, psicológicos, semiológicos, históricos, mitológicos, teológicos e visuais” mas que por conta da impossibilidade prática de serem levados rigorosamente adiante, seriam tomados secundariamente em função do “objeto musical” (Tagg, 2000, p. 80-81)

⁵⁵ Tagg, 1992, p. 370.

⁵⁶ Cf. NATTIEZ, Jean-Jacques. A comparison of analyses from the semiological point of view (the theme of Mozart's Symphony in G minor, K550). *Contemporary Music Review*. V. 17, Part 1, p. 1-38, 1998. Jean-Jacques Nattiez apresenta em seu texto um estudo comparado de diversos modelos analíticos que ilustram a posição de Tagg para quem o estudo do nível neutro, ou imanente, segundo Nattiez (Cf. método tripartite de Jean Molino), revela uma “fixação” da musicologia pela notação musical “modo de detalhamento musical ainda menos adequado ao estudo da música popular, que da música clássica européia” (Tagg, 1992, p. 369).

musicais, *disco dances*, paradas cívicas etc” tão abundantes e raramente “sistematizadas no pensamento acadêmico”⁵⁷.

Toward a Typology of Musical Signs aparece, ainda que de forma sintética, como uma proposta sistemática delineada pelo autor como afirmação de sua posição analítica, de que nos servimos a fim de levantar algumas questões e divergências concernentes à significação musical ante a especificidade audiovisual.

Segundo o autor, a classificação taxionômica destes signos nasceu de uma extensa pesquisa empírica sobre a escuta musical que revelou saltos ou encadeamentos propriamente figurativos, narrativos, visuais e, por que não, cinematográficos da escuta musical.

A tipologia de signos musicais de Philip Tagg responde conceitualmente a:

1.) a similaridade homológica interobjetiva na representação musical de objetos para-musicais (ver anáfonos);

2.) a potência indicial de estruturas musicais manifesta na evocação de uma totalidade associada, musical ou extra-musical (ver sinédoque de gênero);

3.) a potência de delineamento formal-seccional da música, que divide o tempo em partidas, recomeços, desvios, finalizações, transições etc, e que funcionaria como marcadores de episódios musicais (ver marcadores de episódios); e por fim,

4.) a identificação estilística de estruturas musicais, que encontram uma referencialidade a partir de sintaxes e traços materiais típicos.

1.1. Os anáfonos sonoros, cinéticos e táteis.

Os anáfonos são signos musicais produzidos por similaridade na escuta – estruturas homólogas referidas a objetos para-musicais por paralelismo sonoro, tátil ou cinético.

Supõem uma fenomenologia não-musical fornecedora de imagens que, por semelhança, mediatizam a fenomenologia musical interpondo-se à experiência do sonoro e

⁵⁷ Tagg, 1992, p. 370.

ordenando o espaço da percepção na conformação com uma imagem que se diz por analogia.

Segundo Tagg o próprio termo “anáfone” é um neologismo, “análogo à analogia”.

Este tipo de signo implica a intencionalidade do “uso de modelos preexistentes na formação de sons musicais”⁵⁸, espécie de gênese por analogia, a partir do que os objetos musicais representariam objetos para-musicais.

1.1.1. Anáfonos Sonoros.

A primeira categoria que apresentamos são os chamados anáfonos sonoros ou onomatopéicos que “estilizam sons não-musicais” como os “sinos de Wiliam Byrd, ou os B52 de Jimmy Hendrix”.

Tagg sustenta que não há necessidade, na representação musical dos objetos sonoros para-musicais, de uma “relação acústica objetiva” entre os “sons reais” e as “estilizações musicais”.

Para Rösing⁵⁹, “os desenvolvimentos em tecnologia sonora”, especialmente os *samplers*, e “as convenções culturais” seriam suficientes para sustentar as “homologias estruturais” entre os objetos reais e suas representações musicais⁶⁰.

A este respeito, Tagg cita a chuva sampleada de Vangelis que muito se aproxima da ilusão de uma chuva real, quando comparada às representações musicais localizadas na “Pastoral de Beethoven” ou o “choro do chagal na música Masai”⁶¹.

1.1.2. Anáfonos Cinéticos.

⁵⁸ Tagg, 1992, p. 371

⁵⁹ Cf. RÖSING, Helmut. **Musikalische stlisierung akustischer vorbilder in der tonmalerei**. München: Katzbichler, 1977. referência não consultada, citada no texto de Tagg.

⁶⁰ Tagg, 1992, p. 372.

⁶¹ *Ibid.*

Segundo Tagg (1992, p. 372) os anáfonos cinéticos relacionam “o corpo humano ao tempo e espaço”.

Segundo Deleuze nos sugere a inferência, é no espaço contíguo e no tempo de sucessão que o movimento aparece como analogamente representável numa estilização musical.

Por seu turno, Tagg (1992, p. 373) afirma que “galopes, marchas, promenades, pavanais, *walking basses*, *cakewalks* etc, todos contêm anáfonos cinéticos culturalmente estilizados para certos tipos de movimentos corporais”, e que os anáfonos cinéticos possam representar, não apenas os movimentos corporais do homem, mas de animais, objetos e mesmo a quietude calma das “ondas do mar” ou a “periodicidade regular das respirações”.

1.1.3. Anáfonos Táteis.

Para Tagg (1992, p. 373) o exemplo “mais familiar” dos anáfonos táteis é o produzido pelo “lento movimento romântico das cordas em *underscore*⁶² – *string pads*, como é chamado nos sintetizadores, porque cobre os buracos e espaços numa textura sonora”

Os anáfonos táteis representam as sensações táteis ou sensuais da pele que encontram uma analogia nos sons, sinestesia háptica que, no caso dos *pads*, envolvem a materialidade sonora de “sensações de exuberância, conforto e refinamento”⁶³.

E finalmente, abarcando a todos, o exemplo de Hitchcock, em *Psicose*. Para Tagg, a cena do banho de Herrmann cria um anáfone ao mesmo tempo “sonoro, cinético e tátil”, respectivamente “a faca sendo afiada ou o berro repetido”, a faca sendo repetidamente desferida “regular e deliberadamente”, e finalmente o aspecto tátil “pontagudo, desconfortável e penetrante” e a *acciacatura* “conotando a resistência inicial da pele enquanto a ponta da faca imerge no corpo” da vítima⁶⁴.

⁶² *Underscore* corresponde à intenção de se compor uma música como função de “fundo” ou *background*. No cinema o *underscore* supõe, em geral, os diálogos como as linhas circunstanciais mais importantes do *continuum* sonoro e, portanto, entram na sua composição de modo não obstrutivo.

⁶³ Tagg, 1992, p. 374.

⁶⁴ *Ibid.*

Primeiro intervalo: da Analogia e do figural.

Aqui chegamos a uma primeira dificuldade.

Como apresentar uma alternativa teórica que ultrapasse as implicações estrutural-fenomenológicas de Tagg e que culminam na instigante aproximação de *Psicose*, não obstante a diferença permaneça, ainda aí, submetida à semelhança na percepção?

A sugestão velada de que a potência da música de Herrmann advenha da representação, da similaridade perceptiva com modelos para-musicais deve ser precisada: “os anáfonos significam o uso de modelos preexistentes na formação de sons”⁶⁵.

Veja acima que Tagg é absolutamente claro em seu posicionamento: há um hilemorfismo que deriva de uma percepção que serve de base à outra, há um “modelo” que se diz por homologia na formação de uma outra realidade, nas distribuições de uma outra matéria.

Adiante, procuraremos expor uma outra espécie de analogia, que Deleuze chama de estética, e que tem por base a noção de “variação contínua”.

É preciso ressaltar a importância operatória do conceito de modulação em diversos momentos da filosofia da diferença, muito embora não possamos fazê-lo aqui com melhor adequação.

Destacaremos, assim, apenas três momentos particularmente relevantes neste estudo.

Em primeiro lugar, a idéia de uma linguagem propriamente analógica na pintura de Bacon, que expomos concisamente adiante; em segundo lugar, a definição das imagens cinematográficas como matéria sinalética⁶⁶, no segundo tomo de Cinema, *A imagem-tempo*,

⁶⁵ Tagg, 1992, p. 372.

⁶⁶ “[os] compostos da imagem-movimento, do duplo ponto de vista da especificação e da diferenciação, matéria *sinalética* que comporta traços de modulação de todo tipo, sensoriais (visuais e sonoros), cinésicos, intensivos, afetivos, rítmicos, tonais, e até verbais (orais e escritos) [...] É uma massa plástica, uma matéria assignificante, e assintática, matéria não lingüisticamente formada, embora não seja amorfa e seja semiótica, estética e pragmaticamente” *IT*, p. 42.

e em terceiro lugar a noção riquíssima de ritmo⁶⁷ em *Acerca do Ritornelo*, em *Mil Platôs vol.4*.

A variabilidade modulante num objeto aproxima-o daquilo que Deleuze trata em *A dobra: Leibniz e o Barroco* como objéctil⁶⁸, deslocando o modelo hilemórfico e fragilizando, conseqüentemente, toda a representação e uma fenomenologia que se pauta na apreensão de formas.

Podemos concluir que o objéctil, assim definido, faz referência, não mais a um modelo ou molde como meios de formação de sua existência real, mas de um “dispositivo” ou “agenciamento” como condição de seus modos de permanência, conexões e variações.

O objéctil, deste modo, serve como superfície de inscrição e deformações na qual se implicam forças e traçados energéticos que testemunham um devir, um instante de selvageria, uma hecceidade.

No caso de *Psicose*, observado por Tagg, a percepção objetiva de semelhanças estruturais entre a figura musical e uma fenomenologia para-musical nos faz crer que é pela representação musical que se sustentam e se apresentam os aspectos formais do movimento da faca, dos sons da afiação e da percepção háptica do cortante ou do pontiagudo na pele.

Tal representação nos induz ao uso figurativo da representação musical.

Por nosso turno, procuraremos apenas um outro contorno, sem negar a importância da cena ou a efetividade do caso.

⁶⁷ O ritmo é “o revide dos meios ao caos”. Se os meios são sempre “abertos no caos”, o ritmo aparece entre um e outro, entre meios ou entre meio e caos, numa espécie de *twilight zone*. O ritmo não é medido, mas é o “Incomensurável, o Desigual, sempre em transcodificação”. O ritmo está sempre “entre”, e não se dá no plano do ritmado, que sofre a ação, mas sempre “entre” blocos heterogêneos que se tocam silenciosamente pelas pontes comunicantes que se desenham nos ritmos. O ritmo é menos (ou tudo menos) a figura rítmica que se interpreta numa pauta que a invisibilidade das tensões e signos trocados entre músicos numa peça improvisada, cujos movimentos, tornados sonoros, são os próprios ritmos num devir-expressivo.

⁶⁸ O *objéctil* sugere não mais a “permanência de uma lei”, que o referenciava numa “única variabilidade”, para fazer apelo ao diagrama de forças que o investe numa modulação. O *objéctil*, diferentemente do “objeto”, submetido a um “molde”, assume as feições de uma “funcionalidade pura” quando a “prodútica, a máquina que funciona por controle numérico, substitui a prensa”. Pelo seu novo estatuto “o objeto é reportado não mais a um molde espacial, isto é, a uma relação forma-matéria, mas a uma modulação temporal que implica tanto a inserção da matéria em variação contínua como um desenvolvimento contínuo da forma”. É uma concepção não apenas “temporal”, mas “qualitativa” do objeto “visto que os sons, as cores, são flexíveis e tomados na modulação. É um objeto maneirista e não mais essencialista: torna-se acontecimento”. Cf. *L*, p. 34-36.

* * *

Os anáfonos, tais como definidos nominalmente, são verdadeiros factícios, cópias da cópia, ainda não levados ao ponto em que mudam de natureza, falseando-se, tornando-se devires ou simulacros⁶⁹ (momento da *Pop 'Art'*?).

Não nos opomos às prerrogativas da representação musical⁷⁰ ou à aplicação de modelos perceptivos⁷¹ na análise e produção de objetos sonoros, enfim, a um vigor propriamente fenomenológico na determinação de objetos analíticos, semióticos e físicos. É perfeitamente válida a intenção estratégica de se produzir sons ou música mediante uma referência exterior, emancipando-se da iconicidade pura⁷² à representação de objetos paramusicais ou à interferência de circuitos exteriores que a enriqueçam.

Quando Deleuze afirma que a música seja, propriamente, a “desterritorialização do ritornelo”⁷³, adianta, não apenas a guarnição de uma musicalidade pré-humana ou suprapicológica, mas, sobretudo, um condicionamento exterior da música.

Não há música sem que haja um “Fora” encontrado e dobrado no tempo, sem que haja um conteúdo ainda não propriamente musical que correrá estetizado numa diferença desterritorializante – devir-expressivo que insinua o “segredo”⁷⁴ de um músico.

O que visamos com este trabalho é estimular ou engrossar o corpo de uma nova direção teórica em música que inclua o tempo, o desejo, o devir, as máquinas abstratas,

⁶⁹ Cf. *LS*, p. 271.

⁷⁰ Indicamos aqui os estudos de José Luiz Martinez, que tem se dedicado aos estudos do signo musical a partir da semiótica de Charles Sanders Peirce. Cf. Martinez, 1996, 1997, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004. Tais trabalhos são representativos de um rigor emérito nos campos da representação musical.

⁷¹ Cf. a este respeito GARCIA, Denise. **Modelos perceptivos na música eletroacústica**. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998. Garcia trata, *grosso modo*, dos modelos propriamente sonoros, como o de Schaeffer, mas também de modelos visuais, em que “uma imagem mental pode servir de interface entre o sonoro e o visual”, modelos do espaço acústico, que dizem respeito ao “espaço como parâmetro do som”, e por fim os modelos do corpo que reintroduzem “o gesto e o corpo na música”.

⁷² Os ícones puros remetem às qualidades próprias sem referir nenhum objeto exterior, diferentemente dos signos icônicos que funcionam por referência e semelhança.

⁷³ Cf. *MPv4*, p. 100-101.

⁷⁴ Quanto à terceira forma do segredo, Deleuze mostra que só há segredo no devir, justo porque o acontecimento, o conteúdo do devir, excedem qualquer continente, quaisquer objetos formados e passíveis de uma observação perceptiva, verdadeiro segredo de um Acontecimento, de um devir, de uma linha de fuga. “Ora o segredo se tornava a forma de um algo cuja matéria toda era molecularizada, imperceptível, inassinalável: não um dado no passado, mas o não-doável de ‘que aconteceu?’” *MPv3*, p. 70.

enfim, toda uma dimensão real, não obstante sub-representável, que não pára de fazer fugir os estratos, modelos e planos de organização que fundamentam a representação.

Há, de fato, relações analógicas ou homológicas plausíveis entre a diversidade dos objetos.

Martinez (1996, p. 73-74) chama mesmo a atenção para a diferença entre a diversidade dos signos icônicos, refinando as classificações análogas de Tagg.

Dentro da categorização musical dos hypo-ícones⁷⁵, o autor detalha a distinção entre “imagens musicais”, assimiladas a complexos acústicos – e portanto dependentes de uma fenomenologia propriamente sonora – e os “diagramas”, assimilados às qualidades de movimento ou formas, tais como observados nos anáfonos cinéticos presentes em *Psicose*.

No outro lado da ciranda, Deleuze nos convoca ao aspecto intensivo dos *Pássaros* de Herrmann que, na visão do autor⁷⁶, já não se limita a representá-los à maneira de uma *imagem*, como no caso da “chuva” de Vangelis, ainda que haja aí uma provocativa similaridade aural.

Para Deleuze “nem o pintor nem o músico imitam um animal” eles “entram num devir-animal”, ao mesmo tempo em que o animal passa a viver numa diferença que o repete numa assimetria, numa evolução a-paralela; “é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio”⁷⁷.

O devir é irreduzível e incompatível com a ordem das representações, com os sistemas pontuais e estruturais⁷⁸, e a imitação só atinge uma potência real quando, mesmo sem saber, ultrapassa a representação, em função de um afecto sub-representativo que a efetua de imediato numa vizinhança topológica em que o bloco se forma prolongando os reinos tocantes numa região estrangeira.

⁷⁵ Definidos pela semelhança na percepção (CP 2.276), os hypo-ícones ou signos icônicos estariam presentes em “qualquer cultura no mundo”. Segundo Martinez (1996, p. 73) “Música pode imitar outros sons, pode representar muitos tipos de movimentos ou formas”.

⁷⁶ “Devir nunca é imitar. Quando Hitchcock [Herrmann] faz o pássaro, ele não reproduz nenhum grito de pássaro, ele produz um som eletrônico como um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua, como uma terrível ameaça que sentimos em nós mesmos” *MPv4*, p. 107.

⁷⁷ *MPv4*, p. 107.

⁷⁸ Cf. *MPv4*, p. 16-19; 93-98.

Ninguém se torna animal senão molecular. Ninguém se torna cachorro molar latindo, mas, ao latir, se isso é feito com bastante coração, necessidade e composição, emite-se um cachorro molecular. O homem não se torna lobo, nem vampiro, como se mudasse de espécie molar; mas o vampiro e o lobisomem são devires do homem, isto é, vizinhanças entre moléculas compostas, relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, entre partículas emitidas. É claro que há lobisomens, vampiros, dizê-mo-lo de todo coração, mas não procure aí a semelhança ou a analogia com o animal, pois trata-se do devir-animal em ato, trata-se da produção do animal molecular (enquanto que o animal ‘real’ é tomado em sua forma e sua subjetividade molares)⁷⁹

Renault ‘Drivies’ [255], propicia um exemplo esclarecedor do que falamos a respeito dos anáfonos e *não* falamos a respeito do devir.

No filme, o Renault Scenic faz as vezes de um cãozinho familiar, homólogo a um “cachorro molar” absolutamente incompatível com a noção de devir, que exige muito mais que a semelhança das linhas mais visíveis.

Um pai de família sai da sala ao ouvir um som que vem da garagem. São os clamores-latidos-buzinas do *Scenic*, que estava ‘preso’. O carro é liberado e sai efusivo correndo em círculos pelo jardim, rosnando pro gato do vizinho e daí adiante, brincando, choramingando e balançando o rabinho-limpador de pára-brisas.

Assistimos a uma dupla edipianização⁸⁰, já que não se contenta em reduzir os afectos de bando do animal (o cão de fato) à triangulação familiar informando, analogamente, o carro enquanto novo membro da família.

É por meio do som, aqui no meio do caminho entre música e ruído, mas também pelos traços distintivos do movimento que se chega à produção molar de um cãozinho motorizado; um anáfone exemplar, nunca um devir.

Os anáfonos em *Renault ‘Drivies’* são construídos a partir de apreensões formais de traços sonoros distintivos de um cachorro, reproduzidos na banda sonora por similaridade na percepção.

Em seu verbete Zourabichvili mostra, no *Vocabulário de Deleuze*, que o devir nos leva a um “para-além da forma” a “uma consistência dita molecular”. Em devir, a

⁷⁹ *MPv4*, p. 67.

⁸⁰ “[...] redução da produção desejante a um sistema de representações [...] redução das fábricas do inconsciente a uma cena de teatro [...] redução dos investimentos sociais da libido aos investimentos familiares, rebatimento do desejo sobre coordenadas familiares, ainda o Édipo” *C*, p. 27.

percepção passa a captar não um “recorte de formas”, mas “variações intensivas” ao passo que “a afectividade se emancipa de seus bordões e impasses habituais” – bloco e assimetria diferenciante, em que “conteúdo e expressão tendem ao indiscernível na composição de uma máquina abstrata”⁸¹.

Como veremos, o programa de Deleuze e Guattari é radicalmente outro.

Tomemos o exemplo do animal: como tal, ele não é esse indivíduo domesticado e tornado familiar que pode ser acrescentado aos membros da família; inseparável de uma matilha mesmo virtual (um lobo, uma aranha quaisquer), ele só vale pelas intensidades, pelas singularidades e pelos dinamismos que apresenta.⁸²

Para os autores não apenas o carro é uma máquina, com suas engrenagens e funcionalidades, mas o próprio cão é uma máquina; máquina desejante e abstrata com seus fluxos e cortes de fluxos, seus objetos parciais, acoplamentos, devires, afectos, núpcias e extravios; o carro, mais que um objeto técnico – unificado mecanicamente em seus elementos – ao mesmo tempo em que é uma máquina numericamente atual, parte extra partes, é também um elemento de máquina, um objeto parcial que entra na composição desejante de uma máquina abstrata pelos fluxos e adjunções que possibilita, mesmo que para isto seja necessário o despedaçamento do próprio corpo.

Falamos já, de uma máquina muito especial; não de uma máquina técnica cujas partes e relações sejam fixas e mecanicamente funcionais, mas de uma máquina que remete ao desejo como princípio imanente de toda produção, conforme, talvez, a tese mais explícita de *O Anti-Édipo*.

Nas máquinas desejantes tudo funciona ao mesmo tempo, mas nos hiatos e nas rupturas, nos enguiços e nas falhas, nas intermitências e nos curtos circuitos, nas distâncias e nos despedaçamentos, numa soma que nunca reúne suas partes em um todo.⁸³

⁸¹ Zourabichvili, 2004, p. 49-50.

⁸² *Ibid.*, p. 50.

⁸³ *ACE*, p. 62.

Honda 'Cog' [95] apresenta um engenhoso *travelling*⁸⁴ em plano seqüência que por volta do final de exatos 2 min nos pergunta, “*Isn't it nice when things just work?*”⁸⁵.

O carro é desmontado e rearticulado numa meticulosa geringonça que desfaz a organicidade do veículo então maquinado por outra espécie de dispositivo que, após transduções e transmissões entre objetos parciais⁸⁶ (mecânicos mas também virtuais), logo nos faz sobrevir as figuras de Rube Goldberg e o quadro Richard Lindner, *Boy with machine*, no início de *O Anti-Édipo*⁸⁷.

Neste sentido, podemos dizer que as rodas dentadas do Honda Tourer se assemelham mais à máquina de um cão que o programa simpático do Renault para a família.

Honda 'Cog' é uma imensa devassa dos objetos parciais, com a condição de que o todo não se recomponha, que não reterritorialize as partes numa reconstituição orgânica, ou, tão-somente, como no filme, figure ao lado, lembrando a observação de Proust em respeito a Balzac, para quem a unidade da obra (*A comédia humana*) só sobreviria como parte adjunta, escrita ao lado⁸⁸.

Veja que a música é perfeitamente ‘encaixada’ extravasando a linearidade da máquina em pelo menos duas dimensões.

⁸⁴ Câmara em movimento na *dolly* (veículo que transporta a câmara e o operador, para facilitar a movimentação durante as tomadas) acompanhando, no exemplo de Honda ‘Cog’, o progresso do percurso; qualquer deslocamento horizontal da câmara.

⁸⁵ Não é bacana quando as coisas simplesmente funcionam?

⁸⁶ Orlandi (1990) assimila o conceito de objetos parciais ao que chama de *dispar*. “Pois bem estes elementos [últimos do inconsciente] são justamente os objetos parciais, mas entendidos como ‘dispar’, isto é, conforme palavras que os autores [Deleuze e Guattari] reapropriam de um artigo de Serge Leclair, ‘peças ou elementos de máquinas desejantes’, elementos que se pode reconhecer ‘por sua independência mútua’, isto é, pelo fato de que ‘nada em um deve depender ou depende de algo no outro’”.

⁸⁷ Cf. *ACE*, p. 11-13.

⁸⁸ “O problema da obra de arte é, insistamos, o de uma unidade e de uma totalidade que não seriam nem lógicas nem orgânicas, isto é, que não seriam nem pressupostas pelas partes, como unidade perdida ou totalidade fragmentada, nem formadas ou prefiguradas por elas no curso de um desenvolvimento lógico ou de uma evolução orgânica. Proust era tão consciente desse problema que chegou a assinalar-lhe a origem: foi Balzac quem soube colocá-lo e que, por essa razão, soube criar um novo tipo de obra de arte. Pois é um mesmo contra-senso, uma mesma incompreensão da genialidade de Balzac, que nos faz acreditar que ele já tivesse uma vaga idéia lógica da unidade de *A comédia humana* ou que essa unidade se tivesse formado organicamente à medida que a obra crescia. Na verdade, a unidade é um resultado e foi descoberta por Balzac como um efeito de seus livros. Um ‘efeito’ não é uma ilusão: ‘Considerou subitamente, ao projetar sobre eles uma iluminação retrospectiva, que ficariam mais belos reunidos num ciclo em que as mesmas personagens reaparecessem e acrescentou à sua obra, nesse trabalho de coordenação, uma pincelada, a última e a mais sublime. Unidade ulterior e não factícia... não fictícia, talvez até mais real por ser ulterior...’”. *PS*, p. 164-165.

Em primeiro lugar, a música vem do sistema de sonorização do veículo que é disparado, no rearranjo, pela ignição, e portanto é parte da ação filmada; depois a música emite vibrações que se transferem do vidro à mola, permitindo a progressão da transdução dos fluxos, e, finalmente, ela ainda redistribui a percepção do filme, que até então se fixava nos ruídos dos próprios choques entre os objetos, para então desfazer a apenas aparente naturalização do som, criando um substrato estético, uma condição enunciativa favorável à astuta pergunta do locutor: “*Isn't it nice when things just work?*”.

O filme, ainda, é graciosamente ilustrativo da belíssima passagem em que Deleuze e Guattari se perguntam a respeito da máquina literária de Blanchot,

[...] como produzir e pensar fragmentos que tenham entre si relações de diferença enquanto tal, que tenham por relação entre si sua própria diferença, sem referência a uma totalidade original, nem mesmo perdida, nem uma totalidade resultante, mesmo por vir?⁸⁹

Questão que nos põe de volta no mundo disruptivo das máquinas, e que reverbera ao longo deste trabalho, no que diz respeito ao cerne da relação audiovisual.

Ao *logos*, órgão e *organon*, cujo sentido é preciso descobrir no todo a que pertence, se opõe o antilogos, máquina e maquinaria cujo sentido (tudo o que se quiser) depende unicamente do funcionamento, e este, das peças separadas. A obra de arte moderna não tem problema de sentido, ela só tem um problema de uso. Por que uma máquina? Pelo simples fato de que a obra de arte, assim compreendida, é essencialmente produtora: produtora de certas verdades.⁹⁰

Quanto à pergunta final de *Honda 'Cog'*, recortamos irresponsavelmente à moda da engenhoca como *bricoleurs*, “estejam certos de que funciona”⁹¹.

* * *

E quanto ao caso de Hitchcock, dos anáfonos da cena do chuveiro?

⁸⁹ *ACE*, p. 61.

⁹⁰ *PS*, p. 145-146.

⁹¹ *ACE*, p. 15-16.

Como alternativa às analogias ilustrativas ou figurativas da *representação*, sugerimos uma segunda espécie de analogia, que consistiria puras figuras – linguagem analógica, estética e modulante; realidade de uma transcrição dos fluxos, registro intensivo de realidades sub-representativas, irreduzíveis ao corpo numérico do bloco audiovisual.

Em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*⁹², Deleuze distingue dois tipos de analogias, e respectivamente duas espécies de semelhanças.

Importava ao filósofo mostrar como Bacon fabrica seu modo de escapar da representação na pintura, neutralizando a narração, a ilustração e a figuração sem, no entanto, abrir mão da figura, o que lhe estabelecerá entre o expressionismo abstrato ou pintura informal, na qual a catástrofe ocupa todo o quadro, e a pintura abstrata que se eleva “acima dos dados figurativos”⁹³ esquiva – pela elaboração de um código propriamente pictural – “das conotações tácteis que a representação clássica ainda organizava”⁹⁴.

Bacon não abre mão da figura. No entanto, inventa o diagrama⁹⁵ como artifício que impede a figuração e dá ao quadro uma possibilidade de fato, cujo sucesso, é o surgimento da presença figural, ou o Fato na obra.

Deleuze, explica que há algo de “mal fundado” quando se cai na “tentação” de definir o analógico pela similitude ou semelhança⁹⁶.

Há, de fato, dois tipos de analogia, uma figurativa, na qual a semelhança é produtora⁹⁷, e uma analogia estética, em que a semelhança é produzida, mas “por outros meios”⁹⁸.

⁹² DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 183 p.

⁹³ *FB-LS*, p. 105.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁹⁵ “O diagrama é um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem e de ritmo. É um violento caos em relação aos dados figurativos, mas é um germe de ritmos em relação à nova ordem da pintura” *FB-LS*, p. 104. Em termos picturais o diagrama é um conceito e uma ação operatória de Bacon que ocupava uma certa zona figurativa do quadro e por hachuras, raspagens, traços ou manchas assignificantes e não representativas a relação ilustrativa ou figurativa da figura era deformada pela insubordinação da mão à visão. Com o diagrama nasce, então, uma possibilidade de Fato (*matters of fact*) no quadro, que já não se determina nos termos representativos ou analógicos entre uma figura pictural e um modelo a ser representado. Eis a distinção de um figural que funciona como corpo ou lugar modulado de uma força, e a figura representada, como expressão modelar de uma referencialidade óptica.

⁹⁶ *FB-LS*, p. 115.

⁹⁷ Nestes casos é por semelhança que se produz, Cf. [255] Renault ‘Drivies’.

⁹⁸ *FB-LS*, p. 117.

Neste último tipo de analogia, a semelhança sensível é produzida, mas em vez de simbolicamente, quer dizer, pelo desvio de código, ela é produzida ‘sensualmente’, pela sensação. É para este último tipo eminente, quando não há semelhança primária nem código prévio, que é preciso reservar o nome de Analogia estética, ao mesmo tempo não figurativa e não codificada.⁹⁹

O primeiro tipo se aproxima das analogias produzidas por potência de código como no caso dos “retratos obtidos por computador” em que se cobrem determinadas formas de similitude como, por exemplo, no caso de isomorfismo¹⁰⁰.

O anáfone é um caso de semelhança isomórfica, se se define a analogia pela semelhança homológica ou convencional conforme sustentado pelo autor citando o musicólogo Helmut Rösing¹⁰¹ quando afirma a não necessidade de uma “relação acústica objetiva” entre os “sons reais” e as “estilizações musicais”¹⁰².

Note-se que este é o ponto de uma sutil divergência que cruza a divisa entre uma sinestesia homológica, por parte de Tagg, e a produção de corpos-sem-órgãos em que as intensidades fluem anônimas, atravessando ordens e órgãos provisórios e intensivos, no caso de Deleuze.

A representação ainda se apóia na potência figurativa de uma similitude interobjetiva, mas a sensação deleuzeana evoca a realidade de uma presença que se dá na imediaticidade da experiência sem passar por uma imagem¹⁰³ modelar que lhe empresta a forma de uma percepção.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰¹ Professor na Universidade de Hamburgo; áreas de musicologia sistemática, psicologia musical e música popular.

¹⁰² Tagg, 1992, p. 372.

¹⁰³ Usaremos o termo imagem de forma muito diversificada no decorrer do texto e pedimos especial atenção quanto a isso. Evidentemente se fala de imagens cinematográficas, visuais e sonoras ou musicais, mas também se fala de imagem no sentido de identidade entre aquilo que se percebe e a própria matéria ou o movimento (no sentido que Deleuze adverte em Bergson), e ainda como imagem dogmática do pensamento, ao sabor das leituras da crítica deleuzeana em direção a um pensamento sem imagem em *DR*, cap. III. Neste sentido, ora se diz a imagem do pensamento como aproximada do caráter esquematizante da imaginação transcendental, que teria a função mediadora entre os dados sensíveis da intuição e a projeção formal na identidade do conceito, e que daria forma às sensações (sentido kantiano). Há também algumas valências sutis que atravessam a noção de *imagem do pensamento* da imagem que, classicamente, se fez do pensamento; imagem que pressupõe a boa vontade do pensador, a unidade constitutiva do Eu, a universalidade objetiva do objeto qualquer, o senso comum lógico (ou acordo objetivo das faculdades sob a legislação do entendimento), o bom senso, o modelo da reconhecimento, o inatismo, enfim o pensamento do mundo da representação, não enquanto faculdade disjunta entre outras, mas “referido a um sujeito” como “unidade todas as outras

Tagg (1992, p. 371) organiza seu conceito de anáfone a partir do “uso de modelos preexistentes na formação dos sons musicais”; ou seja, há uma representação figurativa intencional¹⁰⁴ que é conscientemente planejada a partir de um processo que não prescinde das afinidades com o isomorfismo.

Chega-se ao anáfone pela intermediação de uma imagem que põe em curto-circuito duas fenomenologias distintas, todavia unificadas pela semelhança na percepção.

Ora, o programa deleuzeano é diametralmente oposto, ainda que sob uma sutileza irrepreensível.

É preciso, contra o hilemorfismo do par matéria-forma, agindo por modelação, propor uma linguagem analógica, por modulação ou ritmo.

Para Deleuze, a modulação é a base da expressão, a “lei da analogia”¹⁰⁵: “talvez a noção de modulação em geral, e não a de similitude, seja mais apta a nos fazer compreender a natureza da linguagem analógica”¹⁰⁶.

A linguagem analógica é a dos “movimentos expressivos”, dos “signos paralingüísticos” em que o analógico passa a ser definido por “determinada ‘evidência’, por determinada *presença* que se impõe imediatamente”¹⁰⁷, e que reclama, não menos que o “digital”¹⁰⁸, de um aprendizado.

Na linguagem analógica, assim definida, o corpo nasce como lugar de uma força, de uma idiosincrasia viva de forças, e interioriza e reage ora à vibração, ora aos contrapontos e ressonâncias entre corpos avizinados, como na coincidência intensiva das componentes óptica e sonora no audiovisual. E enfim, há um terceiro aspecto em que o

faculdades que são apenas seus modos e que ele orienta sob a forma do Mesmo, no modelo da reconhecimento” (DR, p. 196)

¹⁰⁴ *FB-LS*, p. 158

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 115, grifo meu.

¹⁰⁸ No digital há a prerrogativa de unidades de base de um código que operam por convenção ou combinação de unidades convencionais. Os sintetizadores digitais ou os samplers são exemplos de uso de uma codificação que visam à representação sonora por meio de modelos de isomorfia. Cf. comparativamente *FB-LS*, p. 116 e 117-118; a primeira sobre a potência do código e as duas últimas sobre as diferenças entre a função modelar dos sintetizadores digitais e a função modulante das sínteses analógicas.

“ritmo ganha uma amplitude extraordinária, *um movimento forçado* que lhe dá autonomia e faz nascer em nós a impressão de Tempo”¹⁰⁹ transbordando as séries de base.

Já nas analogias figurativas, isomórficas, há um saber mais sonoro que se articula aos processos de reconhecimento. Sim, porque é pelo conhecimento de uma imagem que se chega à percepção da outra; há uma imagem que impede a imediaticidade do figural, em favor da interposição da imagem e a reconhecimento no conceito¹¹⁰.

Tudo que se vê quando há o bloqueio esquematizado do conceito é a recursividade de uma percepção estriada que reduz o dado puro a uma pré-formação na iminência dos preenchimentos de um possível.

Mas que aprendizado é este que a linguagem analógica reclama, aprendizado que já não se reporta ao saber, à memória, ao conceito?

Aprender não se equivale ao saber, e a figura do aprendiz não é a do cognitivista. Algo ali se avizinha de uma espécie de inatismo voluntarioso, intencional, que se esmera num método e que se assegura na naturalidade de uma boa vontade do pensador¹¹¹ que o faz tender para a verdade como resultado num saber¹¹².

Para Deleuze (*DR*, p. 236), o saber designaria apenas “a generalidade do conceito ou a calma posse de uma regra de soluções”.

Segundo Schérer (2005) bastante diferente é a posição concernida em Deleuze, para quem a aprendizagem seria um “ato de adaptação e de criação”; “agenciamento complexo que concerne às condições de possibilidade do próprio pensamento”, enfim

¹⁰⁹ *FB-LS*, p. 77, grifo da edição.

¹¹⁰ Advertimos que o conceito, a que nos referimos critica e insistentemente neste trabalho, não deve ser confundido com as re-disposições nocionais que Deleuze lhe dá, principalmente em *O que é a filosofia?* (*QF?*). É preciso cautela quanto a um possível equívoco ao referirmo-nos criticamente ao conceito da “filosofia da representação”, de emprego recorrente neste estudo, confundindo-o com a reconstrução nocional do conceito como acontecimento extraproposicional num plano intensivo chamado de imanência, operado por Deleuze no decorrer de sua obra.

¹¹¹ Cf. *DR*, p. 191-193. Sobre o *cogitatio natura universalis*. “posição do pensamento como exercício natural de uma faculdade, no pressuposto de um pensamento natural, dotado para o verdadeiro, em afinidade com o verdadeiro, sob o duplo aspecto de *uma boa vontade do pensador* e *uma natureza reta do pensamento*” *DR*, p. 192, grifo na edição.

¹¹² Cf. *DR*, p. 236-239

“formação da Idéia e formulação do problema” indo “além do saber”, “esposando a vida toda, inteira, em seu curso apaixonado e imprevisível”¹¹³

Aprender significa, em primeiro lugar, a instauração involuntária, inconsciente e imediata de uma experimentação tateante.

Para Deleuze, só se pensa sob a violência de um signo, de uma intensidade, de uma diferença de potencial intensiva que nos desperta o pensamento de seu natural estupor obrigando-nos a pensar o signo, a intensidade sentida, nos termos transcendentais de uma cifra hieróglifa, uma “egiptologia”, como exemplificado no caso da *madeleine* em *Proust e os signos (PS)*.

É a sensibilidade em seu uso superior ou transcendental (e não a inteligência voluntariosa) que, privilegiadamente, dispara a violência comunicada pela Idéia às outras faculdades elevando-as a seu exercício disjunto, num “esforço divergente”¹¹⁴, desfazendo o “senso comum lógico”¹¹⁵, em que o entendimento legislaria, em favor de um para-senso criativo.

Contra o *logos* das categorias específicas e genéricas – (ainda demasiadamente grosseiras) nas quais a inteligência vem antes, e que estriam o campo do pensamento, pré-informando o dado – Deleuze nos sugere um *antilogos*, uma micro-análise ou uma pragmática transcendental que visa não mais a uma unidade totalizante ou aos conceitos predicativos que nos insinuam uma equivocidade do ser, mas aos lineamentos que enredam uma totalidade fragmentária, objeto problemático que deixou de “ser” para ?-ser ou Não-Ser¹¹⁶.

No *logos* há um aspecto, por mais oculto que esteja, pelo qual a Inteligência vem sempre *antes*, pelo qual o todo já se encontra presente e a lei já conhecida antes daquilo a que se vai aplicá-la: passe de mágica dialético, em que nada mais se faz do que reencontrar o que já estava dado de antemão e de onde só se tiram as coisas que aí tinham sido colocadas.¹¹⁷

¹¹³ SCHÉRER, René *Learning with Deleuze*. Educação & Sociedade, 2005, vol.26, n. 93, ISSN 0101-7330) Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302005000400003>.

¹¹⁴ Cf. Machado, 1990, p. 152.

¹¹⁵ *DR*, p. 199.

¹¹⁶ Cf. ORLANDI, Luiz. Articulação por reciprocidade de aberturas. In: **História e Perspectivas**, n.3, jul/dez., UFU, Uberlândia: 1990.

¹¹⁷ *PS*, p. 104.

Em certos casos, é preciso “recalcar” a inteligência, impedi-la de vir antes; antes, a violência dos afectos que impede o “dado de antemão”, a “lei conhecida”.

O aprendiz é antes de tudo um cartógrafo de tramas, linhas ou lineamentos sempre implicados e complicados que não lhe dão, antecipadamente, um “objeto cognoscível”, mas um signo: cifra ou hieróglifo que é preciso interpretar, decifrar.

Nietzsche dizia que era preciso ser um “sintomatologista”¹¹⁸ e Proust nos convoca ao signo como verdadeira cifra inefável de uma complexidade, só explicada essencialmente nos signos artísticos.

Vejamos, por alto, o já citado caso da *madeleine*, que é bastante ilustrativo.

O herói da *recherche*¹¹⁹, ao prová-la, já adulto, sente uma alegria “intensa” e “particular”¹²⁰.

Involuntariamente, o ilocalizável de uma sensação parece se sobrepor ao paladar, à sensibilidade empírica, e o leva a encontrar seu sentido, “não sem esforço”, “na lembrança inconsciente de Combray”¹²¹.

No entanto, a lembrança do vilarejo parecia ainda não ser suficientemente poderosa para explicar esta alegria. Na realidade, as explicações da ‘ressuscitada’ Combray na *madeleine* preservavam, ainda, um aspecto substancialmente material, próprio aos signos sensíveis.

Seria preciso ir além e ultrapassar a memória involuntária, reservando a ela um papel apenas secundário, e recuperar o sentido da alegria na redescoberta de um “passado puro” que permitiria Combray ressurgir de “forma absolutamente nova”¹²², como nunca fora vivida.

Mas como surge então Combray nesta nova explicação, agora imaterial das evidências do tempo? Deleuze diz, não em “semelhança” em lastro com a memória, nem mesmo em “identidade” que seriam “apenas condições”, mas em “essência” que é a “diferença interiorizada, tornada imanente”¹²³.

¹¹⁸ *NF*, p. 8.

¹¹⁹ *Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust.

¹²⁰ *PS*, p. 12.

¹²¹ *Ibid.*, p. 12. Combray era um vilarejo de um passado vivido, ou do tempo que se perdeu.

¹²² *Ibid.*, p. 60.

¹²³ *Ibid.*

É a essência que liga o signo e o sentido, o primeiro como enrolamento, contração de uma diferença intensiva parcialmente interiorizada no objeto e o segundo como explicação intensiva, apenas parcialmente dependente do sujeito e de suas associações subjetivas.

A *madeleine* nos ensina que o essencial é enrolado no signo, cifra hieroglífica, diferença intensiva parcialmente interiorizada no sensível e que só pode ser sentida e decifrada. O sabor da *madeleine*, comum aos dois momentos, funciona aqui como um dispar ou como precursor sombrio que põe em relação séries disparatadas ligando feixes de diferenças na ausência de liame.

Não só há efeitos ou fenômenos de ressonância entre as séries a partir do pivô da disparação, a *madeleine*, mas a produção de uma diferencial entre os termos de cada série transbordando-as numa experiência intensiva que é o próprio signo como efeito intensivo num corpo de sensações.

Quando Herrmann faz coexistir a série sonora com a série audiovisual, e, virtualmente, todas em desdobramentos e êxtases no presente ficcional, tudo recai sob a “potência” de uma “tempestade simbólica”¹²⁴ na imagem, e a analogia aparece apenas como uma tranqüila redução do epifenômeno dos disparates à uma fenomenologia do ente, extrinsecamente percebido numa consciência empírica que lhe julga a semelhança.

No composto de Herrmann, há não apenas o *ente* fenomenológico que sugeriria, analogamente, duas imagens, mas a convergência de potenciais intensivos na imagem e o transbordamento das séries que se aproximam: “Não-ente através de cuja transparência agitam-se as variações singulares, ‘caleidoscópio mental irisado (que) se pensa’”¹²⁵.

Para Deleuze, leitor de Proust, são os signos imateriais da arte que poderão revelar as essências, os jogos assignificantes das diferenças, e que trarão, à tona, as intensidades em sobrevôo na sensação, numa duração sensível que o monumento artístico traz da experiência como bloco de afectos e perceptos.

¹²⁴ “Uma potência é uma idiosincrasia de forças em que a força dominante se transforma ao passar para as dominadas, e as dominadas ao passar para a dominante: centro de metamorfose. É o que Lawrence denomina *símbolo*, um composto intensivo que vibra e se estende, que não quer dizer nada, mas nos faz girar até captar em todas as direções o máximo de forças possíveis, cada uma das quais recebe sentidos novos ao entrar em relação com as demais”. *CC*, p. 152. Para dar um fim ao juízo.

¹²⁵ *CC*, p. 105.

O triplo ‘anáfone’, em Herrmann, é o monumento dos perceptos e dos afectos que por extração ou involução virtualiza o assassinato brutal, ficcional, desterritorializado numa diferença estética, cuja forma de expressão desterritorializante e colorante é a música¹²⁶.

E é, finalmente, Nietzsche que nos ajudará a retornar com o problema do signo nos termos de uma força, que encontra no corpo o lugar de uma permanência.

Não encontraremos nunca o sentido de alguma coisa (fenômeno humano, biológico ou mesmo físico) se não conhecemos qual é a força que se apropria da coisa, que a explora, que dela se apodera ou nela se exprime. Um fenômeno não é uma aparência, nem sequer uma aparição, mas um signo, um sintoma que encontra seu sentido numa força actual.¹²⁷

Quando Herrmann fabrica seu bloco sonoro para a cena do chuveiro, preferimos pensar que ele não pretende representar, no corpo sonoro, a abstração formal de uma “apreensão” por demais hilemórfica, na qual uma imagem para-musical se projetaria como conceito ou molde distributivos de uma matéria sonora.

Preferimos pensar que ele tenha experimentado uma involução, uma molecularização da ação e de todas as suas vizinhanças topológicas; que soube captar no signo visual a idiosincrasia das forças que aí já se insinuavam, apenas paradoxalmente, e que soube capturá-las (ou roubá-las) numa diferença desterritorializante que é, senão, o efeito de uma “semelhança produzida”, não obstante por outros meios.

Como diz Carrasco, o compositor tornou-se cineasta.

Herrmann dá vazão a uma “linguagem analógica”, expressiva dos ritmos entre o meio audiovisual (ou cena anotada) e todas as periferias de seus meios¹²⁸; analogia estética que flerta com o figurativo, mas que não se submete a ele; que preserva o fundamental de sua *presença* como imediaticidade figural de um signo apenas implicado na materialidade e que já não admite sua fundamentação em homologia alguma.

¹²⁶ Cf. *MPv4*, p. 101.

¹²⁷ *NF*, p. 8.

¹²⁸ Pensamos aqui no próprio Herrmann como um meio ou uma máquina abstrata (máquina abstrata-Herrmann), segundo os conceitos de Mil Platôs. Um meio como *ethos* vibratório em constante transcodificação e transdução, aberto a outros meios e ritmicamente comunicante nos *intermezzi*. Cf. 1837 *Acerca do Ritornelo*, In: *MPv4*, p. 118-119.

Não estamos mais nas paisagens lúcidas de uma equiparação extrapartes entre imagens musicais e para-musicais.

Houve um deslocamento imóvel, como nas mais viagens felizes: nomadismo¹²⁹; saímos da representação, de uma figuração musical, em favor de um figural mais sonoro e presente.

A cena passa a funcionar como uma caixa de ressonâncias e disparações intensivas que redescobrem no signo musical sua própria ação diferenciante como retorno diferencial na própria cena¹³⁰.

No audiovisual, assim como nos pares e trípticos de Bacon, “não estamos mais no domínio da simples vibração”, mas no da “ressonância” e, em certos casos, diante de “movimentos forçados” que transbordam as séries de base numa experiência aritmeticamente irredutível a um ou outro componente.

Assistimos ao “acoplamento” de duas ou mais sensações que se entrelaçam como “dois lutadores” e formam um “corpo-a-corpo de energias”, liberando uma “essência inefável”, uma “ressonância”, uma “epifania estabelecida num mundo fechado”¹³¹.

A música nasce, evidentemente, da experiência da cena, envolta de intenções pré-produtivas, não obstante, sem as representar; capturando ou destacando singularidades, parciais intensivas, que se repetem no curso estrangeiro de uma desterritorialização colorante: a música.

Não se trata de re-formar uma abstração de um domínio em outro, fazendo da música uma homologia estética ou sensível de outra coisa, mas desenhar um lugar para o qual se tende, um corpo como figura de um desejo ou o lugar de uma força, tornando-os sensíveis.

Como sugere Ferraz num eco à obra de Deleuze,

¹²⁹ “Fazer do pensamento uma potência nômade não é, obrigatoriamente, mover-se, e sim abalar o modelo do aparelho de Estado, o ídolo ou a imagem que pesa sobre o pensamento, monstro agachado sobre ela. Dar ao pensamento uma velocidade absoluta, uma máquina de guerra, uma geografia, e todos esses devires ou caminhos que percorrem a estepe. Epicuro, Espinoza e Nietzsche, como pensadores nômades” *D*, p. 42.

¹³⁰ Considerando que no cinema a música é quase sempre *a posteriori*, a composição musical segue, processualmente, a montagem fílmica. Deste modo, se a música funciona como um díspar no bloco audiovisual, é preciso considerá-la, antes, um prolongamento diferencial da ação filmada, pois o compositor se reportou à cena antes de engendrará-la.

¹³¹ Cf. *FB-LS*, p. 71-73.

Não se faz música com uma matéria, mas sim buscando fazer ou refazer um material, reencontrar a sensação de uma força que foi possível através de um material [...] desenhar um lugar com um material, deixar claras as forças.¹³²

Sugerimos, portanto, a alternativa de se pensar de um outro modo, dissuadindo as figuras hilemórficas das representações musicais em favor de um estatuto figural da materialidade musical – o corpo do som como lugar de uma questão ou de uma idiosincrasia de forças, contraindo e desdobrando o Fora numa diferença desterritorializante, vibrando ordens e ritmos disparatados na composição intensiva de um corpo-sem-órgãos.

¹³² Ferraz, 2005, p. 89.

1.2. Sinédoque de gênero.

Vimos que os anáfonos eram signos musicais que se relacionavam com objetos para-musicais através de uma similitude na percepção, seja por homologias estruturais, seja por sinestesia.

Já este novo tipo de signo nasce de uma vizinhança lingüística¹³³ e refere-se à alusão de um gênero musical alheio, evocado musicalmente a partir de determinações indiciais, cujos operadores são a reconhecimento (de algo que vem de outro lugar) e a referencialidade (o lugar de onde vem este algo).

Tagg explica-se,

Uma sinédoque musical seria, portanto, um conjunto de estruturas musicais dentro de um dado contexto estilístico que se referiria a outro (diferente, ‘estrangeiro’, alheio) pela citação de um ou mais elementos supostamente típicos de ‘outro’ estilo quando ouvido no contexto do estilo em que os elementos ‘estrangeiros’ estariam introduzidos.¹³⁴

Há, a partir da *citação*, uma alusão, que não se resume apenas a um estilo determinado, mas “potencialmente a um gênero como um todo”¹³⁵.

Tagg sugere que o contexto em que a significação musical aparece pode criar uma ambigüidade semiológica.

Fora do espaço conotativo da cena, explica Tagg, a música de Herrmann para a cena do banho poderia funcionar como uma sinédoque de gênero por similitude a Penderecki.

[...] poderia-se dizer ‘música moderna atonal’ (referência estilística) e portanto ‘difícil, sérios problemas, angústia intelectual’ em vez de (anafonicamente) ‘assassinato por múltiplas apunhaladas’ num filme de horror popular.¹³⁶

¹³³ “uma sinédoque denota uma figura de linguagem em que a parte substitui o todo” Tagg, 1992, p. 375.

¹³⁴ Tagg, 1992, p. 375-376.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 376.

¹³⁶ *Ibid.*

As sinédoques de gênero possuem um campo para-musical de conotação “não mais por sinestesia ou homologias estruturais”, como no caso dos anáfonos, mas indiretamente por meio de um “outro estilo musical”¹³⁷.

É como se o próprio estilo ‘alheio’ funcionasse como índice de um conjunto mais amplo, constructo cultural em que se associam “modos de vida, atitudes, paisagens perceptuais, vestuário, comportamentos etc”¹³⁸

Se por um lado as sinédoques de gênero evocam a totalidade de um gênero estrangeiro por referências musicais, por outro evocam a própria trama de cultura a que pertence.

¹³⁷ Tagg, 1992, p. 376.

¹³⁸ *Ibid.*

Segundo intervalo: Da Virtualidade.

As instruções de Tagg quanto as sinédoques de gênero são bem precisas: trata-se de um ‘texto’ (musical) dentro de outro e pressupõem não apenas as ressonâncias pós-estruturalistas de uma ‘intertextualidade’ sonora, mas a força dos índices como signos da representação que remetem a um conjunto apenas inferido ou aludido.

O que Tagg nos sugere?

Primeiro uma hibridação¹³⁹, em que um conjunto estilístico incorpora *partes* de outros *conjuntos*; em seguida, um processo de significação, ou de re-contextualização, que relativiza a parte ‘estrangeira’ num ‘em casa’, e finalmente a constatação de “dois estágios de referência”, o primeiro que estende o estilo à totalidade de um gênero para então se lançar ao “resto da cultura ao qual pertence”¹⁴⁰.

Por ora, tenhamos isto em mente enquanto passamos à questão: de que nos servem em audiovisual? Será que, analogamente, a música não evocaria um mundo reconjuntado no universo das imagens?

Será que o dispositivo audiovisual não seria, ele próprio, uma espécie de híbrido mais potente, enriquecendo a representação, tornando visíveis e verbais as alusões, ampliando os recursos de conotação e ilustração?

Não se trata de uma ironia, mas de esclarecer a permanente armadilha que nos cerca, o perene fracasso que nos ronda.

* * *

¹³⁹ Falamos em híbrido porque a sinédoque refere-se à adjunção de partes num conjunto de chegada, estilo familiar [‘home’ style] ao qual se adiciona uma parte típica de outro [‘foreign’ style]. Tagg (1992, p. 378) fala em termos de “incorporação de elementos estrangeiros” não deixando dúvidas de que se trata de conjuntos [set] e subconjuntos [subset], partes e todo, jogos de semelhança [structural resemblance] entre partes exteriores avaliadas pela percepção, sem qualquer menção ao aspecto virtual ou intensivo do pensamento em que as partes dissolvem-se.

¹⁴⁰ Tagg, 1992, p. 376.

Para Deleuze não haveria objeto puramente atual. Todo atual se envolve de uma “névoa de imagens virtuais” que “se eleva de circuitos coexistentes mais ou menos extensos sobre as quais as imagens se distribuem e correm”¹⁴¹.

Uma música é dita atual quando a objetivamos pelas suas partes, mas logo que nos colocamos aí somos compelidos a uma outra dimensão e sentimos os vultos de uma névoa ou nebulosa que acompanham as partículas sonoras, efêmeros que quase intuimos, tão logo se dissipem, esmoreçam.

Existe aqui um limiar de atualização, penumbra ou *twilight zone* em que um pensamento nos escapa, uma percepção quase se forma, uma redistribuição quase aparece. Tudo insiste aquém do possível, do previsível ou provável, algo que até então não existe, que não se produziu, mas que se insinua enquanto a iminência de um improvável.

[...] uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens. Eles são ditos virtuais quando sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e que tal brevidade os mantém desde então sob um princípio de incerteza ou de indeterminação.¹⁴²

Trata-se, aqui, da tematização da experiência (aqui dita “real”), cujo conceito de “cristal do tempo”¹⁴³ responde como uma das peças-chave ou mais fundamentais.

A experiência real é, precisamente, a que não exclui a “névoa” virtual que paira sobre o dado puro¹⁴⁴ num plano de imanência, restituindo ao atual sua parcela não-dável, nem por isso menos real ou efetiva¹⁴⁵.

¹⁴¹ *D*, p. 173.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Cf. Zourabichvili, 2004, p. 36-45 e *IT*, p. 87-120. Ver também Criton, 2000, 495-504.

¹⁴⁴ Quanto ao que chamamos “dado puro” da experiência real: “[ele] é constituído apenas de movimentos e diferenças de movimentos, relações de velocidades e lentidão, de ‘imagens-movimento’” Cf. Zourabichvili, (2004, p. 38).

¹⁴⁵ Zourabichvili (2004, p. 118) mostra que Deleuze, a propósito da experiência real, “retomará o tema embriológico” e “afirmará com mais nitidez a contemporaneidade do ovo com todas as idades da vida”. Com isso sugere que o presente que passa é contemporâneo de uma memória ontológica, informal, que não pára de retornar, de insistir, estabelecendo, sim, uma direção de atualização do virtual em atuais, mas também inversamente o capturando (Cf. as passagens sobre *A Dama de Xangai*, *IT*, p. 90 e 93) num processo de cristalização, no qual o atual entra num “menor circuito” de “indiscernibilidade” com o virtual, roubando a atualidade do objeto, tornando-o virtualidade comunicante com todos os pontos do cone (Cf. *IT*, p. 101).

Um atual é um termo que pertence aos presentes que passam, o aspecto numérico de uma canção que ouço, uma imagem que vejo, uma imagem-lembrança que se atualiza.

Nos atuais não existe virtualidade alguma, trata-se como diz Bergson de uma multiplicidade “de exterioridade, de simultaneidade, de justaposição, de ordem, de diferenciação quantitativa, de *diferença de grau*, uma multiplicidade numérica, *descontínua e atual*”¹⁴⁶, uma multiplicidade correlata à matéria, enquanto grau mais distendido da duração, sem virtualidade alguma¹⁴⁷.

Todavia, há um outro tipo de multiplicidade, que Deleuze chama por vários nomes, multiplicidade intensiva, substantiva ou rizomática, “é uma multiplicidade interna”, de sucessão”, uma “heterogeneidade”, multiplicidade de “discriminação”, “qualitativa ou de *diferença de natureza*, uma multiplicidade *virtual e contínua*, irreduzível ao número”¹⁴⁸.

Uma se conecta sobre a outra, a segunda aprofundando a primeira numa topologia sem medida, a primeira se especificando, se particionando por disjunções exclusivas, expondo-se plenamente (diz-se aqui, sem virtualidade alguma) no curso de um tempo cronológico ou de sucessão.

O problema com a noção dos híbridos é que eles tendem a reduzir a realidade à mera atualidade (uma heterogeneidade, não obstante numérica) totalizando, harmonizando um conjunto ou mescla de partes extra partes, minimizando a monstruosidade iminente quando a virtualização do conjunto o faz tocante com tantos outros ‘pontos’ numa diferença de níveis, tensões e contrações que lhe desvelam o verdadeiro horizonte do sentido: o da produtividade das multiplicidades intensivas numa diferenciação virtual.

Tarkovski nos mostra que, de modo algum, o cinema é uma coleção de partes ou disciplinas; vejamos.

¹⁴⁶ B, p. 26.

¹⁴⁷ Para Bergson (B, p. 28) “o objetivo é o que não tem virtualidade – realizado ou não, possível ou real, tudo é atual no objetivo. O primeiro capítulo de *Matéria e memória* desenvolverá esse tema de modo mais claro: a matéria não tem nem virtualidade nem potência oculta, pelo que podemos identificá-la com a “imagem”; sem dúvida, pode haver *mais* na matéria do que na imagem que dela fazemos, mas não pode haver nela outra coisa, algo de natureza distinta”

¹⁴⁸ B, p. 28.

Afirma-se que o cinema é uma arte composta, baseada no envolvimento de um grande número de artes adjacentes: teatro, prosa, representação, música, pintura... Na verdade, o “envolvimento” dessas formas de arte pode, como de fato se verifica, influenciar tão poderosamente o cinema, a ponto de reduzi-lo a uma espécie de pastiche ou – na melhor das hipóteses – a um mero simulacro de harmonia, onde será impossível encontrar a alma do cinema, pois é exatamente em tais condições que ela deixa de existir. É preciso deixar claro uma vez por todas que, se o cinema é uma arte, não pode ser simplesmente uma amálgama dos princípios de outras formas de arte contíguas: só depois de fazê-lo é que podemos voltar à questão da natureza supostamente composta do cinema. Uma combinação de conceitos literários e formas pictóricas jamais poderá ser uma imagem cinematográfica: tal combinação só poderá resultar numa forma híbrida mais ou menos vazia e presunçosa¹⁴⁹.

Mas o que é o virtual?

Se o atual pode ser referido à dimensão do espaço empírico ou objetivo, as virtualidades são, antes, referidas à duração, ao espírito, à subjetividade, ao pensamento, ao tempo, à topologia de um espaço sem metro; *alteração* ou *movimento puro* que, a cada vez se divide mas, ao fazê-lo, mudando de natureza numa sucessão contínua e heterogênea.

Os virtuais, segundo vimos, são “efêmeros” e de acordo com Zourabichvili sequer têm “existência psicológica”¹⁵⁰.

O autor chega mesmo a afirmar que não haja “experiência do virtual como tal” e que só haja real “em vias de atualização”¹⁵¹.

O virtual é a insistência do que não é dado. Apenas o atual é dado, inclusive sob a forma do possível, isto é, da alternativa como lei de divisão do real que atribui de imediato minha experiência a um certo campo de possíveis. Mas o fato de que o virtual não seja dado não quer dizer que seja alhures ou por um outro: tal seria o outro sentido do possível como mundo expresso por outrem, isto é, como ponto de vista – perceptivo, intelectual, vital – diferente do meu [...].¹⁵²

Os virtuais não são atuais “de outro tipo”, não são a soma dos possíveis do conjunto dos pontos de vista, nem uma estrutura universal da experiência possível.

¹⁴⁹ Tarkovski, 1998, p. 72-73.

¹⁵⁰ Zourabichvili, 2004, p. 118.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 117.

Eric Alliez lembra, quanto a isso, que Deleuze só pôde “reconhecer-se num estruturalismo” virtualizando a estrutura, para mais tarde renunciar sob a denuncia de sua “incapacidade de dar conta de uma realidade própria ao devir”¹⁵³.

[...] é a partir de seus estudos bergsonianos que Deleuze pode opor à sedentariedade da individuação numérica a insistência nômade do virtual no atual, puro dinamismo espaço-temporal destinado a nos permitir apreender o mundo em seu caráter ideal de acontecimento.¹⁵⁴

A este ponto já sabemos o que não é o virtual, ou seja, tudo que é ordinariamente dado, percebido, pensado, experienciado, mas não só, já que tudo que nasce daí, enquanto possibilidade, também se exclui da categoria – os possíveis não são virtuais, e portanto não os são o dável, o percebível, o pensável, o experienciável.

Mas se não há “experiência do virtual” enquanto tal, o que isso nos ajuda com a “experiência real” e por que ou como ela se distingue da “experiência possível”?

Quanto a isso, Zourabichvili invoca o conceito de cristal de tempo, que segundo ele é um aprofundamento do conceito de devir, apresentando-se como “estado último da problemática da experiência real”¹⁵⁵.

Na experiência possível, os conceitos precedem o acesso ao “dado puro” da experiência real, pré-formando o dado, tal como na fenomenologia musical quando abordamos o som com vistas à granulação ou à qualidade tonal de um intervalo ou acorde.

O som como variação ou funcionalidade pura, como imagem-movimento¹⁵⁶ num plano pré-formal e pré-funcional (chamado de imanência), é precedido por um recorte que o distribui sedentariamente num sistema pontual ou num plano de organização.

Nestas circunstâncias podemos dizer que o som acede a um *nomos* sedentário, fixo, que o estria, pré-seleciona e o recorta a partir de condições ‘exclusivas’, que intercedem negativamente nas conectividades aberrantes do cone¹⁵⁷.

¹⁵³ Alliez, 1996, p. 23.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁵ Zourabichvili, 2004, p. 37.

¹⁵⁶ “A imagem movimento é o objeto, é a própria coisa apreendida no movimento como função contínua. A imagem-movimento é a modulação do próprio objeto” (*IT*, p. 40).

¹⁵⁷ Cf. *IT*, p. 101 et seq. Falamos aqui no cone invertido de Bergson que faz coexistir nas pontas de presente todas as secções de um passado puro, virtuais de uma memória-mundo, ontológica, cujas imagens-

Se somarmos o conjunto das fenomenologias, veremos o complexo das possibilidades do som, sem, contudo, enviesarmos, mesmo que obliquamente, aquilo que ele pode num sentido virtual, porque aí se interpõe um processo de poder que se apodera da imagem e que se marca na linguagem, segregando as aberrações falsificantes do signo.

O possível é um narcotizador do real pois impede que subsista a potencialidade criadora do mundo, em que é preciso crer.

Não apenas novas melodias ou texturas mas novos desdobramentos do real, desdobramentos autoconsistentes que se mantêm juntos na ausência de liame, ou correspondência necessária – multiplicidade de disparates que funciona pelo desejo e coesão, e não por coerência.

Arruína-se a idéia, o signo, o devir, a potencialidade diferenciante do problema, tantas insuspeitas em nome de um vinco categórico que convém a uma reatividade ou outra.

Isso não significa que qualquer novidade seja melhor que o que há, mas há de se acrescentar a prudência¹⁵⁸ à experimentação numa sobriedade desmedida. É preciso, para isso, um “salto” no cone, “verdadeiro salto no Ser”¹⁵⁹, instalando-se no virtual, quando só então temos uma chance literalmente política de avaliação e seleção.

E se o cristal dá testemunha da vitalidade do tempo, é o tempo que se vê no cristal, então diretamente, não mais em função do movimento que o implica.

O cinema criou imagens cristalinas, caleidoscópios temporais que circulam na materialidade da imagem.

A certo momento os clichês sensório-motores se rompem impedindo os encadeamentos entre uma ação e uma situação e o que se tem é uma “visão”, um duplo de

lembranças, imagens-mentais (não confundidas com a lembrança pura), são meros modos ou graus de atualização de aspectos destes vastos circuitos do tempo (irredutíveis à sua ordem psicológica ou física).

¹⁵⁸ “Eu bem que gostaria de todas as manhãs sentir que o que vivo é grande demais para mim porque seria a alegria em seu estado mais puro. Mas deve-se ter a prudência de não exibi-la, pois há quem não goste de ver pessoas alegres. Deve-se escondê-la em um tipo de lamento. Mas este lamento não é só a alegria, também é uma inquietude louca. Efetuar uma potência, sim, mas a que preço? Será que posso morrer? Assim que se efetua uma potência, coisas simples como um pintor que aborda uma cor, surge esse temor. Ao pé da letra, afinal, acho que não estou fazendo Literatura quando digo que a forma como Van Gogh entrou na cor está mais ligada à sua loucura do que fazem supor as interpretações psicanalíticas, e que são as relações com a cor que também interferem. Alguma coisa pode se perder, é grande demais. Aí está o lamento: é grande demais para mim. Na felicidade ou na desgraça... Em geral, na desgraça. Mas isso é detalhe”. Cf. Boutang, 1989, *J de Joie [alegria]*.

¹⁵⁹ *B*, p. 42.

indiscernibilidade entre o atual e o virtual, entre as pontas de presente e os mapas da virtualidade.

Desde logo, a experiência é sempre *crystalina*: por “cristal”, Deleuze entende a estrutura de toda visão enquanto ela escapa ao “clichê”, isto é, o reconhecimento orientado para a ação, que faz com que saibamos, sempre, antecipadamente, com o que temos que nos enfrentar e como nos comportar a respeito. Seja o exemplo do filme de Rossellini, *Europa 51*. A heroína, assim como todos, sabe o que é uma fábrica. Em outros termos, a fábrica tem um lugar no horizonte de seus possíveis: enquanto uma grande burguesa, ela sabe reconhecer um operário, sabe que ele não pertence ao mesmo mundo que ela, etc. Mas eis que um acontecimento de família desarranja sua vida e seu espírito bem arrumados. Ela vai, um dia, a uma fábrica, fica transtornada, e volta para casa dizendo: “acredito ter visto condenados”. Deleuze comenta: não se trata de um sonho. Ao contrário, ela se afastou, pela primeira vez, dos clichês que a dispensavam, até então, de ver a fábrica. Trata-se, pois, da visão renovada de uma experiência da fábrica: ela viu a fábrica e a viu *como* uma prisão.¹⁶⁰

Em certos casos a situação é bela ou dolorosa demais; excede-se um limiar, vimo-nos numa situação sonora e óptica pura, desconectada de seus clichês, de seus prolongamentos habituais; ia-se daqui ali, mas de repente aquilo que vejo me dá, sob a violência do rompimento, uma visão involuntária e imediata do tempo; não mais por observação e intermédio do movimento, mas, diretamente, como num *flashback*¹⁶¹.

Quando Deleuze alude a um “princípio de incerteza ou indeterminação” sugere a perpétua bifurcante que não pára de saltar de um ponto a outro no cone, ligando pontos virtuais e estabelecendo, virtualmente, a imantação de um campo topológico de diferenças de potencial: o cone torna-se assim uma usina, um corredor atômico.

Algo inesperado salta do cristal, “algo saíra” daí, “um novo Real” “para além do atual e do virtual”¹⁶².

O cristal tem a potência seletiva de relançar coisas, o estado de coisas; uma criatividade do próprio tempo que irrompe de si mesmo e que envergonha a circunspeção analítica da experiência possível.

Eis o ambiente da experiência real, algo se lança, uma idéia, um signo imprevisto, algo de desmedido, sub-representável, indetectável de antemão.

¹⁶⁰ Zourabichvili, 2005, p. 1317.

¹⁶¹ *IT*, p. 87.

¹⁶² *IT*, p. 107.

Não se sabe o que saíra do cristal e com que vigor.

* * *

Dizíamos que o atual não tem virtualidade alguma, mas desde que coexiste com sua imagem especular passa a se envolver de circuitos mais ou menos vastos, contraídos ou distendidos na virtualidade.

Para Pierre Lévy, “o sentido de uma palavra não é outro senão a guirlanda cintilante de conceitos e imagens que brilham por um instante ao seu redor”¹⁶³; sentido como sucessão de sínteses imediatas numa rede semântica virtual que é, segundo ele, essencialmente “rizomática”.

Acrescentamos que não apenas a palavra, mas todo atual corre em circuitos virtuais mais ou menos cerrados, em níveis ou ordens variáveis e coexistentes nos lençóis de passado.

Deleuze mostra que esta ‘cintilância’ acontecimental do sentido é justo a diferenciação da Idéia que distribui, naquilo que objetiva, pontos notáveis e ordinários, especificando e particionando o objeto face uma *atualização* ideal.

É possível que as noções de singular e de regular, de notável e ordinário, tenham para a própria filosofia uma importância ontológica e epistemológica muito maior do que as de verdadeiro ou falso, pois o *sentido* depende da distinção e da distribuição desses pontos brilhantes na Idéia.¹⁶⁴

Este sentido “qualitativo” da multiplicidade não pode, em hipótese alguma, ser reduzido ou identificado a um conjunto numérico, tal como poderíamos pensá-lo quanto ao dispositivo audiovisual.

O sentido musical, ou audiovisual, dependem de uma performance conectiva que traça transversais numa topologia estabelecendo ligações ideais, relações diferenciais e singulares.

¹⁶³ Lévy, 1996, p. 25-26

¹⁶⁴ *ID*, p. 135.

Vimos que Tagg havia definido uma sinédoque musical por uma relação indicial que conectava a parte ao todo.

Uma estrutura musical típica se enxertava num estilo alheio e, ao mesmo tempo em que era contextualizada no ‘texto de chegada’ evocava o “todo” do estilo ‘estrangeiro’, primeiro em termos estilísticos, depois em direção ao conjunto da cultura.

Isto nos parecia pertinente (à publicidade), pois sabe-se que há uma intenção de comunicação com certo recorte duma demografia (*target audience*) e imagina-se que uma música pode nos aproximar deste alvo, estabelecendo o contato partindo de uma simpatia.

Mas se o salto de Tagg é indicial, saindo do signo ao objeto, parece-nos que abre mão das conectividades aberrantes do rizoma, uma vez que o atual é separado de sua imagem especular para se ligar a uma imagem aparentemente fixa, que totaliza a soma das partes atuais e possíveis dos objetos aos quais se refere¹⁶⁵.

Vejam os que diz José Luiz Martinez, quanto à conceituação dos índices.

Um índice é “um signo que refere ao objeto que denota pelo fato de ser realmente afetado por aquele objeto” (CP 2.248). Isto é, um índice representa seu objeto devido a relações dinâmicas com ele, relações de existência ou de causa e efeito. Por exemplo, um solo de shakuhachi como signo da música do Japão, ou a partitura da *Missa de Notre Dame*, como um índice da produção musical de Guillaume de Machaut.¹⁶⁶

Nos índices saímos do signo para recair num objeto de referência. Tal objeto, por si só, pode ser tratado como um signo que nos leva a uma cadeia infinita¹⁶⁷ mas que não

¹⁶⁵ Ao estabelecer três possíveis campos de análise musical, a partir das tricotomias de Peirce, Martinez (1996, p. 67, grifo nosso), observa que a segunda delas pode ser pensada como “o estudo dos signos musicais relacionados a seus *possíveis objetos*”. Isto nos reporta a dois levantamentos tratados neste capítulo, o primeiro que questiona a redução da experiência real em favor da “experiência possível”, e o segundo que denuncia a mistura das multiplicidades virtuais a conjuntos de partes, a objetos numéricos. Os estudos quanto a “referência musical”, segundo descritos por Martinez, inevitavelmente levam o signo a seus objetos possíveis e portanto afunilam o virtual num objeto ou conjunto atual, mesmo se a semiose for levada ao infinito. Numa correção de curso, o que nos relança no virtual é o estudo da “interpretação musical” em que o signo deixa de se relacionar ao objeto e passa a se relacionar com o interpretante, ainda que isso se preserve numa fenomenologia, impedindo que se salte, teoricamente, pra fora da transcendência entre um sujeito percipiente e um objeto visado.

¹⁶⁶ Martinez, 2004, p. 63.

¹⁶⁷ Ver também a crítica da representação tornada infinita (orgiaca) em Hegel e Leibniz, “não parece que a representação infinita baste para tornar o pensamento da diferença independente da simples analogia das essências ou da simples similitude das propriedades. É que, em última instância, *a representação infinita não se desliga do Princípio de identidade como pressuposto da representação*” (DR, p. 84, grifo na edição).

pára de visar, segundo Deleuze, a “uma função cognitiva”, tornando “eficientes as relações”, “eficiência” propriamente cognitiva “que as faz agir quando é preciso”¹⁶⁸.

Antes, Deleuze havia ressaltado a “força de Peirce” ao conceber os signos “partindo das imagens” e “não em função de determinações já lingüísticas”, o que o levou “à mais extraordinária classificação das imagens e dos signos”¹⁶⁹.

No entanto, há um momento de dissensão entre ambos quando Deleuze insinua que Peirce tenha se revelado “tão lingüista quanto os semiólogos”¹⁷⁰.

É que ao sugerir que os signos lingüísticos tivessem a potência de “absorver todo conteúdo da imagem enquanto consciência ou aparição” não deixariam “subsistir matéria irreduzível ao enunciado”, reintroduzindo, assim, “a subordinação da semiótica à língua”¹⁷¹.

Para Deleuze, é preciso reservar ao dispositivo cinematográfico um sistema puro de imagens¹⁷², uma verdadeira semiótica que nasce, não numa primeiridade, mas num grau zero que nos preserva assubjetivação da imagem-movimento.

Haveria, antes da primeiridade de Peirce, uma zeroidade.

Por um lado, como grau zero do sistema, a imagem-movimento, enquanto dado puro num plano de imanência; por outro, algo como a primeiridade, que se identificaria com a imagem-percepção.

Ora, mas a imagem percepção já é idêntica à matéria, a não ser em grau; Bergson já afirmava que ela se assimila à própria matéria menos tudo o que não interessa, ou seja, é uma especificação da imagem-movimento que nos leva aos sistemas cognitivos e cerebrais do aparelho sensório-motor, nos quais é preciso tornar eficiente, efetivas as relações. Eis o jorro das imagens (especificação) que nos leva ‘naturalmente’ a um psicologismo ou a um antropomorfismo e que nasce com a primeiridade.

O outro, nos põe de imediato num plano selvagem que só conhece velocidades e lentidões, potências anônimas e afectos não subjetivados: a imagem-movimento como

¹⁶⁸ *IT*, p. 44.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Ver os comentários sobre a “matéria sinalética” que comportaria “traços de modulação de todo o tipo” em *IT*, p. 42.

diferenciação. Um plano de ‘Natureza’, fixo, tal como Espinosa havia concebido¹⁷³, plano de latitudes e longitudes, em que as potências se definem por aquilo que elas podem.

Voltando a Tagg, se a relação dos índices nos leva a um conjunto de referência, por parte da filosofia do “acontecimento”, para usar a terminologia de Alliez, saltamos de imediato no cone, no ser do passado, no espaço topológico dos díspares e disparações.

Mas o que é que isso muda, além de um sentido meramente nominal?

É que no cone, ao menos sob o ponto de vista teórico, não nos separamos da potência criativa do tempo no qual nos movemos; lá somos co-criadores das máquinas universais nas quais se deliram todas as diferenças que já não interessam num sistema de representações.

* * *

Deleuze, a respeito de Bergson, já nos precavia quanto à administração dos “mistos mal-analisados”, em que a duração e a matéria, o virtual e o atual, o tempo e o espaço eram tomados conjuntamente, criando toda sorte de questões ou problemas mal fundados.

Na realidade tais mistos são comuns, tudo parece assim: um emaranhado de linhas, corpos e de desejos numa *complicatio* universal¹⁷⁴.

No entanto é preciso compreender como, na experiência real, uma imagem atual ganha o espaço intensivo do pensamento, virtualizando-se, passando a coexistir com todos os graus e ordens dos circuitos e secções do passado puro.

A duração é certamente sucessão real, mas ela só é isso porque, mais profundamente, ela é coexistência virtual: coexistência consigo de todos os níveis, de todas as tensões, de todos os graus de contração e de distensão.¹⁷⁵

¹⁷³ SPP, p. 127. “[...] exposição de um *plano comum de imanência* em que estão todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos”.

¹⁷⁴ Cf. Negri, 1999.

¹⁷⁵ B, p. 45.

Vimos que a “guirlanda cintilante” de Lévy é a efetuação de uma multiplicidade no pensamento, “pose” e “desfile” da duração que destaca e brilha pontos notáveis do cone numa rede imediata de conectividade diferencial.

Quando o objeto real torna-se imagem virtual, seu duplo especular encontra-se em vias de despedaçar-se (ou ao menos pode fazê-lo) mediante uma “extração”, que dissocia, virtualmente, todas as articulações atuais numa regressão ou involução criativas.

Às partes atuais do objeto real, correspondem singularidades pré-individuais numa Idéia, numa multiplicidade virtual.

Ora, se na representação as singularidades tornam-se predicados, “atribuíveis a sujeitos”, na virtualidade o próprio indivíduo deve ser, ele próprio, “engendrado no pensamento”¹⁷⁶.

Fazemos aqui o percurso do segundo texto sobre *O atual e o virtual* em *Diálogos*¹⁷⁷, em que já não se pode assinalar onde se discernem o objeto atual e seu duplo, imagem virtual ou especular.

O fato é que quando o objeto é especular suas partes equivalem a singularidades nômades e suas qualidades específicas a relações diferenciais, ideais: uma metade dialética.

Se pensarmos numa significação sedentária há aqui uma estabilidade do ideal, as singularidades se distribuindo como de hábito, tal como as relações diferenciais.

Mas se pensarmos no sentido como o devir conectivo e diferenciante das singularidades, acedemos ao “livre jogo do sentido e de sua produção” sob a lógica das sínteses disjuntivas¹⁷⁸: não mais a clareza analítica e probabilística das disjunções exclusivas, do isso *ou* aquilo (experiência possível), mas a nebulosa indecível disto *e* aquilo *e* aquilo outro, em sobrevôo na experiência real.

A lógica da síntese disjuntiva ou das multiplicidades deve sugerir uma abordagem conceitual do dispositivo cinematográfico como verdadeira “*membra disjuncta*”, um “monstro lógico” aos olhos da dialética, que já não procede por exclusão de predicados, mas que inclui em níveis de tensão os disparates e paradoxos numa coexistência virtual.

¹⁷⁶ Cf. Zourabichvili, 2004, p. 101.

¹⁷⁷ Cf. *D*, p. 177-179.

¹⁷⁸ Zourabichvili, 2004, p. 101

O sentido, desde já, extraproposicional, não se reduz à lógica nem à linguagem. O sentido aproxima signo e imagem e todos os circuitos em sobrevôo que pendem sobre ela, abrindo-a à irracionalidade, ao delírio, à multiplicidade de conexões que afirma sua potência falseante, muito embora envolta de constrangimentos cognitivos que lhe dão uma figura, uma percepção.

Deste modo, a imagem oscila entre a imponderabilidade das virtualizações e os circuitos ordinários ou recorrentes de atuais, que lhe estabilizam num regime informativo e comunicativo.

Veremos que isto nos sugere uma possível teorização do audiovisual como dispositivo de diferenças, em que música e imagem se articulam na ausência de liame necessário, sem correspondência interior ou exterior pois, na virtualidade, tudo se eleva à potência da conectividade pura – cada singularidade ou relação diferencial esposando quaisquer que sejam os pontos ou circuitos do passado possibilitando-os devir num presente diferencial e redistributivo.

[na univocidade] “os entes são múltiplos e diferentes, sempre produzidos por uma síntese disjuntiva, eles próprios disjuntos e divergentes, *membra disjuncta*”[...] a síntese disjuntiva é suspensão, neutralização, esgotamento da partilha sempre derivada à qual a natureza e a sociedade nos submetem ao ‘estratificar’ a realidade não partilhada do ser unívoco ou do corpo-sem-órgãos.¹⁷⁹

O nomadismo das singularidades despedaça o espaço sedentário das significações jogando o sentido pra dentro do tempo num jogo de desníveis de potenciais. Jogo “itinerante e errante”, que para parafrasear Axelos, se joga sem jogadores¹⁸⁰.

Mas o que seria este despedaçamento senão a condição de uma produtividade desejante – síntese de uma multiplicidade intensiva que virtualiza todas as disjunções do atual num tecido de relações ideais recíprocas e exteriores que se fiam no cone?

Todavia, quando a imagem aparece, é imediatamente tomada como um duplo especular daquilo que não tinha virtualidade alguma.

¹⁷⁹ Deleuze apud Zourabichvili, 2004, p. 105.

¹⁸⁰ Cf. *ID*, p. 203-209.

Deste modo, a imagem passa a valer em dois sistemas distintos, mas imbricados¹⁸¹. Um que chamamos ‘físico’ e outro ‘semiótico’ em que a imagem passa a valer enquanto virtualidade se entremeando a “virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens”¹⁸².

Neste sentido é possível ‘delirar’ sobre um objeto real, uma vez que as imagens virtuais “não são mais separáveis do objeto atual que este daquelas”¹⁸³ tomando-os numa co-extensão que os enrolam.

Deleuze mesmo fala de um “impulso total do objeto” que se determina acerca dos círculos “mais ou menos extensos de imagens virtuais” a que “correspondem camadas mais ou menos profundas do objeto atual”¹⁸⁴.

Diz-se portanto que um objeto atual “emite e absorve virtuais”¹⁸⁵, que o objeto atual obtenha uma *profundidade*, dado que o espaço virtual em que mergulha (*spatium*) lhe estende no entorno de tantos outros virtuais com os quais coexiste numa temporalidade paradoxal.

É precisamente neste processo que se esconde o “segredo de um músico”, mas também de um escritor, de um agente dos correios, de uma hecceidade. Já não se sabe que alianças escusas e monstruosas, que devires e acontecimentos se passam aí, neste mundo fluido de linhas e percursos. Já não se sabe que articulações se dão entre círculos de virtuais nos quais se delira a história ou o mundo.

Vejamos o que diz o prof. Luiz Orlandi quando, a respeito da flexibilidade articulatória entre conceitos distintos, alude a uma correspondência propriamente cinematográfica,

[...] para além ou aquém do olho humano biologicamente circunscrito em sua ‘imobilidade relativa’, o cine-olho (não simplesmente o da câmara, mas o das mil montagens, por exemplo, para o qual ‘todas as imagens variam umas em função das outras, sobre todas as suas faces e em todos os seus aspectos’), um tal cine-olho é, diz Vertov, o que ‘engancha um ponto qualquer do universo a não importa

¹⁸¹ Num agenciamento, “[...] a expressão torna-se um *sistema semiótico*, um regime de signos, e o conteúdo, um *sistema pragmático*, ações e paixões” (MPv5, p. 218-219)

¹⁸² *D*, p. 173.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 174.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 173.

qual outro numa ordem temporal qualquer'. Em outras palavras, um 'agenciamento' correlacionando 'imagens longínquas'.¹⁸⁶

Ora, o problema é que isto não se dá sem algo que se põe em pauta, sem que se problematize um campo, ainda que o problema, aqui, não assuma necessariamente uma face enunciável ou proposicional.

No mesmo texto Orlandi sustenta que a positividade do problema ou das questões, “efetivamente em pauta”, atua como diferenciante das distribuições que se repartem na disposição das multiplicidades, o que nos leva a crer que sejam os encontros que levam o cone, numa iminência involuntária, às mil montagens.

Por outro lado, dizemos que a cada redistribuição ideal, quando a duração se sucede, dividindo-se em si mesma, já não é a mesma disposição que aguarda o instante que chega: não é o mesmo rio que passa, ou o mesmo filme que se revê.

Nada nos garante a (re)-produção das intensidades num *CsO* (de fato, nem mesmo de um *CsO*) quando ouvirmos, repetidamente, uma mesma canção, já que nada nos garante a mesma composição das forças e distribuições de potenciais na virtualidade.

Talvez por isso a reconhecimento seja tão sem graça, tranqüila, distensa. Uma zona de conforto, mas também de monotonia.

O problema das dissonâncias em música já não pode, diante disto, se resguardar num mero 'naturalismo' fundado nas séries harmônicas, por demais objetivo; eventualmente mesmo uma tríade pode ser profundamente dissonante, basta que se sinta assim, ou que se possa, eventualmente, chegar a obtê-las deste modo em função de diferenciações ideais, basta que o instante da tríade atualize uma dissonância na Idéia¹⁸⁷.

¹⁸⁶ ORLANDI, Luiz. Articulação por reciprocidade de aberturas. In: **História e Perspectivas**, n.3, jul/dez., UFU, Uberlândia: 1990.

¹⁸⁷ Falamos aqui em diferenciação de acordo, espero, com o método de dramatização exposto em *ID*, p.129-154. A Idéia é, em si mesma, distinta (plenamente diferenciada, completamente determinada) e obscura (indiferença). “É neste sentido que a Idéia é dionisiaca, nessa zona de indistinção obscura que ela conserva em si, nessa indiferença que não deixa perfeitamente determinada: sua embriaguez” (*ID*, p. 137). No entanto, ante os dinamismos espaço-temporais ocorre a dramatização do conceito e a Idéia atualiza-se ou torna-se diferenciada “São os dinamismos espaço-temporais no seio dos campos de individuação que determinam as Idéias a se atualizarem nos aspectos diferenciados dos objetos. Dado um conceito da representação [os anáfonos de Tagg, por exemplo], nós ainda nada sabemos. Só aprendemos à medida que descobrimos a Idéia que opera sob este conceito” *ID*, p. 139.

Mas como se chega até aí senão pelo excesso da Idéia ante as limitações do conceito?

Ou então, haveria uma regra, uma lei de criação?

O artista cria blocos de perceptos e afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça *manter-se de pé sozinho*. Para isso, por vezes é preciso muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte [...].¹⁸⁸

Suspeita-se que não haja regra ou lei; é uma questão de habitar as diferenças no cone impedindo que os hábitos as rebatam sob os velhos vincos de uma dobra, redobrando do mesmo jeito, distribuindo do mesmo jeito, esticando do mesmo modo.

Contra o fascismo da montagem única, o cine-olho de Vertov, só possível quando o probabilismo cede à molecularização do real, quando o atual habita o plano em estilhaços.

Os hábitos do cone são tranqüilas resoluções para as diferenças de potencial, o mesmo desfecho, a mesma música, o mesmo jeito de se amassar o lenço no bolso.

Houve uma época em que se ia de ii para V e para I e isto era suficiente para se saltar num ciclo de tensão e resolução; hoje o trítono não passa de uma banalidade, mesmo na paróquia.

Ouve-se dizer que Miles Davis, no meio de um solo, arriscava-se propositalmente num “erro”, apenas para se ver sob o problema de uma tensão ou de um “para onde ir agora?”.

Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança,

¹⁸⁸ QF?, p. 214.

enxertam-se ou se põem a germinar ‘linhas de errância’, com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes.¹⁸⁹

Quando não se arrisca, e apenas se planeja em função de formas e funções de um passado vincado, já resolvido, perde-se a oportunidade, por elisão do problemático, de uma verdadeira novidade, de um impulso, de um devir, de um desdobramento criativo do real.

Não obstante, é preciso estar muito preparado para tornar vertical ou consistente algo periférico ao sistema. Neste sentido é preciso prudência para não tornar o ato de fabulação uma equivalência do acaso, coisa sobre qualquer coisa, mais ou menos como Artaud defendia a “precisão” da escrita automática.

Ir “de encontro ao mundo”, deixar o ‘em casa’, lançar-se numa linha criativa de errância, mas na condição de habitar o presente vivo, encontrando atuais e dando-se a chance de encontrar algo no reencontro cristalino com o virtual, uma intensidade, uma possibilidade de fato, *a matter o fact*, conforme o uso do termo em Francis Bacon.

Não seria este o recado de um espírito do tempo que já se lança numa ponta de futuro e que torna, a alguns, tão árdua a tarefa de serem contemporâneos de si mesmos?

Num certo sentido, podemos dizer que a arte seja um conluio de minorias que produz acontecimentos e devires; um bloco de sensações, uma agitação intensiva convocando disparidades numa superfície; transversais insuspeitadas e riscos sociais desterritorializantes: um verdadeiro potencial revolucionário, celibatário.

Neste sentido, a arte adquirir um valor social, coletivo, sem se deixar determinar ou medir pelas massas como meio de autenticação.

No entanto, é só através de uma coletividade que o artista pode encontrar seus meios próprios de enunciação, recolocando à ela os problemas de uma auto-afecção em termos ético-estéticos.

Já vemos isto nas análises de Deleuze e Guattari sobre Kafka,

Sem família e sem conjugalidade, o celibatário é tanto mais social, social-perigoso, social-traidor, e coletivo dele sozinho [...] ele opera diretamente no corpo social, no próprio campo social.¹⁹⁰

¹⁸⁹ *MPv4*, p. 116-117

Em dezembro de 2001, *Agent Provocateur 'Proof'*¹⁹¹ [35], para a empresa de lingerie Agent Provocateur, foi ao ar, e quase que imediatamente banido, por seu conteúdo ter sido considerado moralmente ofensivo.

O caso suscita muitas análises.

Não as levantaremos satisfatoriamente; apenas fazemos apontamentos mais ou menos ilustrativos que tendem a criar um primeiro movimento em direção a posições que este trabalho circula.

O veto público da imagem nos faz pensar num limite de potência social que leva-nos, da *ética* entre conveniências artísticas, ao *moralismo* institucional que exclui certos efeitos de superfície ante a desmesura dos sentidos.

‘Proof’ registra a conspiração de perigosas forças virtuais, desterritorializantes que desenham os impasses clínicos do corpo social, fazendo-o encontrar a sintomatologia de seus próprios circuitos.

No filme Kylie Minogue¹⁹² cavalga eroticamente um touro mecânico acionado por uma velha diabólica, sentada no fundo da cena.

A intenção é provar que *Agent Provocateur* é a lingerie mais erótica do mundo, vejamos o texto:

Minogue: Agent Provocateur is the most erotic lingerie in the world, and with your help we can prove it. [ação no touro mecânico ao som de ‘Main Offender’ do The Hives] now, for the proof. Would all the men in the audience stand up? No?

Velha: I didn’t think you’d be able to

Slogan: Agent Provocateur, the most erotic lingerie in the world, as proven by you.

O filme dirigido por Steve Reeves pela *Another Film Company* para a *CDV-Travissuly* foi banido nas vésperas do natal de 2001, só sendo liberado para a veiculação em alguns cinemas.

¹⁹⁰ *Kplm*, p. 105.

¹⁹¹ *Agent Provocateur 'Proof'*, de dezembro de 2001, foi veiculado nos cinemas da região de Londres, com participação de Kylie Minogue. Disponível em. www.agentprovocateur.com. Acesso em abril de 2006.

Segundo o site <http://news.independent.co.uk>, a campanha foi banida do ar pelo conteúdo de suas imagens.

¹⁹² Cantora Pop que protagoniza a sedutora de *Agent Provocateur*.

Voltando aos cristais de tempo, Zourabichvili nos ensina que a seletividade do cristal nos faz ver diante de uma clínica – mapa subjetivo de impasses e questões – “contemplação avaliadora de si” diante daquilo que chamou “vínculo” entre “o íntimo e o espetáculo”.

De seu lado o pequeno Hans, tão pouco compreendido por Freud, tem ‘visão’ do cavalo de bonde que cai e se debate sob os golpes de chicote, mas esta visão é dupla, cristalina: o que a criança vê em sua relação com o cavalo são as trajetórias da sua libido. Com isso, acede ativamente *ao seu próprio problema* [...] devir significa habitar o plano de imanência em que a existência não se produz sem se fazer clínica de si própria, sem traçar o mapa de seus impasses e suas questões.¹⁹³

Na experiência do cristal acedemos à visão do duplo, da indiscernibilidade entre o aquilo que se vê e as trajetórias íntimas da “visão” que temos: “o menino se vê padecer no cavalo, refletindo seus próprios afectos nas singularidades e acidentes deste último”¹⁹⁴.

Mas o que é que se encontra? Porque embora a experiência real suponha “a violência e o acaso de um encontro”, nem por isso “se encontre qualquer um qualquer coisa”.

Encontra-se, de fato, os circuitos de um desdobramento cristalino, ativo, produtor de verdades, conforme as análises sobre Proust.

Os termos atuais servem como pauta de uma agitação intensiva, sacudindo a virtualidade, e isso não se reduz a um conjunto de referência nem a um “contexto” (por demais linguageiro) em que se hibridizam e se ‘contextualizam’ sons e imagens.

Em ‘Proof’ o touro mecânico torna-se uma máquina infernal e assistimos às desterritorializações perigosas da “prostituta”¹⁹⁵ tal como Deleuze e Guattari observam à respeito da obra de Kafka: o perigo das mulheres... medo público dos devires, das

¹⁹³ Zourabichvili, 2004, p. 37.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹⁵ “As prostitutas talvez estejam para Kafka no cruzamento de todas as máquinas, familiar, conjugal, burocrática, que elas fazem fugir tanto mais. O sufocamento ou a asma erótica que elas dão não vem apenas de suas pressões e de seu peso, que não insistem jamais por muito tempo, mas do fato de se enfiar com elas em uma linha de desterritorialização, [citando Kafka] ‘ao estrangeiro, em um país onde o próprio ar não tinha mais nada dos elementos do ar natal onde se devia sufocar de exílio e onde não se podia mais fazer nada, no meio de insanas seduções, a não ser continuar a andar, continuar a se perder’” *Kplm*, p. 96.

desterritorializações lancinantes, pavor demoníaco das linhas de fuga e dos conectores que “aumentam a cada vez as conexões do desejo no plano de imanência”¹⁹⁶.

É um caso de desdobramento real, de ressonâncias e movimentos forçados; caso de nascimento e morte de “*eus* parciais” que se consomem de um estado a outro; virulência das máquinas desejantes que fazem do audiovisual menos uma “mensagem” comunicacional, que uma caixa aberrante de epifanias¹⁹⁷.

A obra revela-se uma política, literatura ou cinema menores, “onde não há mais caso individual”, e sim uma conectividade desejante que traça transversais entre objetos coletivos parcelados, destacados, singularizados e que operam “diretamente no corpo social, no próprio campo social”¹⁹⁸, traçando, aí, limiares e pontas de desterritorialização.

E isso não se dá por coerência formal ou estrutural; não opera por semelhança de entes equívocos, por referência, ou estetização; a máquina opera na topologia, “saltando no ser” e desdobrando reais, verdades, perigos, delinqüências.

O signo é o próprio acontecimento que já não se descobre, mas que se produz na imagem como verdade de superfície, relançando e afundando qualquer referência.

Quanto à música de ‘Proof’, trata-se de um licenciamento fonográfico da banda sueca, de *garage punk*, *The Hives*, sob o título *Main Offender*¹⁹⁹.

I'm on my way. Can't settle down
I'm stuck in ways of sadistic joy and my talent only goes as far as to annoy.
I'm on my way.
This is my main offender.
I'm on my way.²⁰⁰

¹⁹⁶ *Kplm*, p. 93.

¹⁹⁷ *PS*, p. 155. Deleuze aqui refere-se a maneira de escrita de Joyce. Ao analisar Proust, Deleuze o aproxima de Joyce mostrando que há um funcionalismo do sentido, nem objetivo, nem subjetivo, mas como efeito pragmático de conectividades propriamente maquinais; “Joyce também começa procurando o segredo das epifanias do lado do objeto, em conteúdos significantes ou significações ideais, e depois na experiência subjetiva de um esteta. Somente quando os conteúdos significantes e as significações ideais desmoronam dando lugar a uma multiplicidade de fragmentos e de caos, e as formas subjetivas, dando lugar a um impessoal caótico e múltiplo, é que a obra de arte adquire seu sentido pleno, isto é, todos os sentidos que se quiser segundo seu funcionamento – o essencial é que ela funcione, estejam certos”

¹⁹⁸ *Kplm*, p. 105.

¹⁹⁹ Transgressor, delinqüente, criminoso ou ofensor principal.

²⁰⁰ Letra usada (editada) no comercial.

Veja que não há correspondência *a priori* entre as linhagens do *punk* e o quadro erótico quase expressionista dos cenários e luzes e a ação do filme.

De qualquer modo, alcançamos, aqui, um limite público da imagem e uma divergência intransponível, quando a arte segue em suas minorações celibatárias e conluios “diabólicos”, ao passo que a publicidade se retrai na molaridade ou no regime da opinião, segundo percepções e afecções usuais.

Não se trata do alinhamento da imagem mediante gramáticas ou gêneros cinematográficos específicos, mas de uma pragmática profunda, que promove a experiência pública da aproximação e conveniência política de díspares funcionais na relação entre imagens e signos.

O filme, por seu turno, nasce como uma política, um acerto entre partes distributivas da imagem, oscilando entre a reatividade e os julgamentos de “Estado” e a errância vagabunda dum nomadismo virtual: que circuitos profundos do cone pressionam a superfície?

Não se trata, sobretudo na arte, da articulação de correspondências e coerências que garantiriam a verticalidade de uma obra, mas de colocar em fuga ou devir o inerte jugo da estrutura em favor de ventanias coletivas e disparatadas: epifania pública da imagem.

A cinematografia aparece, assim, enquanto agenciamento de díspares num campo de consistência que nasce aos pedaços e que compreende circuitos mais ou menos efêmeros e bifurcantes de heterogêneos que resvalam, despregam e nascem num mundo coletivo de desejo e produtividade.

O campo de imanência ou plano de consistência deve ser construído; ora ele pode sê-lo em formações sociais muito diferentes, e por agenciamentos muito diferentes, perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que não têm o mesmo tipo de corpo sem órgãos. Ele será construído pedaço a pedaço, lugares, condições, técnicas, não se deixando reduzir uns aos outros. A questão seria antes saber se os pedaços podem se ligar e a que preço. Há forçosamente cruzamentos monstruosos. O plano de consistência seria, então, o conjunto de todos os CsO, pura multiplicidade de imanência, da qual um pedaço pode ser chinês, um outro americano, um outro medieval, um outro pequeno-perverso, mas num movimento de desterritorialização generalizada onde cada um pega e faz o que pode, segundo

seus gostos, que ele teria conseguido abstrair de um Eu, segundo uma política ou uma estratégia que se teria conseguido abstrair de tal ou qual formação, segundo tal procedimento que seria abstraído de sua origem.²⁰¹

A obra de Resnais no início dos anos 60 nos vem a mente, sobretudo *Muriel*.

Saber se o cinema publicitário, hollywoodiano ou autoral responde a um extremo ou outro já não se deduz de uma gramaticologia ou teoria dos gêneros mas, me parece, das condições políticas e estilísticas da imagem.

Neste sentido, a relação musical não deixa de se imbricar no jogo produtivo, restando-nos discriminar as cartografias éticas ou, no pior dos casos, morais que as unem (a imagem visual e sonora) ante circunstâncias imediatamente sociais, históricas e políticas.

²⁰¹ *MPv3*, p. 19.

1.3. Os marcadores de episódio.

Segundo Tagg (1992, p. 371) a tipologia que apresentamos baseia-se nos resultados de uma extensa investigação empírica na qual centenas de pessoas, a maioria não músicos, foram convidadas a escrever pequenos roteiros de filmes a partir da escuta de dez trechos musicais de cenas de filmes (*title tunes*), reproduzidas sem o acompanhamento visual.

A experiência²⁰² revelou, segundo os autores, uma consistência intersubjetiva das respostas, a partir das quais se estabeleceram correlações entre música e associações verbo-visuais.

As correspondências foram então desdobradas sistematicamente em quatro categorias empíricas que viemos comentando no decorrer desta secção.

O terceiro tipo de signo, os marcadores de episódio, é especialmente ilustrativo do processo pois, seguida a leitura dos pequenos roteiros, os pesquisadores se depararam com um conjunto significativo de alusões extra-musicais que funcionavam propriamente como marcadores sintáticos, ou *anacruses* seccionais “apontando a narrativa musical em direção a algo novo, seja um novo tema, uma nova secção, ou ainda um acorde ou nota final”²⁰³ [54]²⁰⁴.

As principais sintaxes apontadas pelo estudo referiam-se aos seguintes termos “de repente, depois disso, depois de um longo tempo, na iminência de, conduzindo a”²⁰⁵.

Tais delineadores formais, ou marcadores sintáticos, enfatizavam a decorrência de novos processos, e estariam ligados a figuras musicais, em geral curtas, e normalmente articuladas ou ornamentadas em direção a uma direção de desenvolvimento seccional;

²⁰² Bob Clarida e Philip Tagg publicaram, posteriormente ao artigo que comentamos, um extenso estudo de 898 páginas intitulado **Ten Little Title Tunes**, pela The Mass Media Music Scholars' Press Inc. cf. <<http://mediamusicstudies.net/mmmmsp/10Titles.html>>

²⁰³ Tagg, 1992, p. 377.

²⁰⁴ Thorntons 'Save my bacon' [54] é repleta de marcadores de episódios. De fato, a própria técnica da paralelização rítmica entre o movimento visual e a música, ou o *mickeymousing* dos anos 30, paraleliza as mudanças de movimento, as discontinuidades formais, indicando uma nova direção musical e actancial.

²⁰⁵ Tagg, 1992, p. 377.

também os “*accelerandi* ou *ritardandi* ou *crescendi* e *diminuendi*” serviriam ao propósito²⁰⁶.

Em *Aristoc ‘Burn Notes’* [36] não só os *ritardandi* mas as desafinações e desarticulações do discurso musical funcionariam, eventualmente, como marcadores sintáticos.

Contudo, aqui, a música seria empregada como um indicador narrativo, desenhando as evidências de um acontecimento (a desatenção dos músicos em função da beleza das pernas da personagem) que salta à percepção pela descontinuidade das intenções musicais.

No início, associamos a música à cena ou a um dos personagens, a seus estados interiores, de um ou outro, ou à situação entre eles; a música poderia ilustrar uma época ou lugar ainda a ser detalhado através de outras imagens; ou não ser nada disso, apenas uma música que pretende posicionar um produto, ou criar uma condição específica de recepção, ou quem sabe selecionar e falar mais diretamente a seu *target* (público-alvo).

Há, ainda, uma suspensão na seleção articulatória quanto ao modo como as imagens se associam no conjunto, uma dúvida: a que esta música se ligaria?

“De repente”, e eis o marcador de episódio, opera-se o enquadramento que nos direcionam as pernas da mulher, ao mesmo tempo em que a continuidade musical passa a sofrer alterações imprevistas: tempo oscilante, desafinações, problemas de emissão. Aí percebemos que, na realidade, assistíamos à gravação da música de uma cena já filmada, num estúdio para orquestra, e que a exibição, que deveria guiar a regência da peça, está desviando a atenção dos músicos e do maestro que retomam a normalidade quando o enquadramento muda e as pernas da atriz saem de quadro.

Assistíamos não sob o ângulo das poltronas da sala, mas segundo o posicionamento subjetivo da câmera que nos lança ao interior do estúdio – estamos com os músicos e ouvimos o som da sala de gravação.

É o filme dentro do filme, como em certa medida na *Entrevista* de Fellini, ou em *A Noite Americana*, de Truffaut, mas com maior força, na abertura de *a Estrela*

²⁰⁶ *Ibid.*

Solitária de Wim Wenders, quando Howard Spence parte, numa tomada propriamente cinematográfica, em fuga pra dentro de sua própria vida.

A justificativa da música passa a rejeitar todas as possíveis categorias a priori e se coloca a serviço da estratégia de posicionamento da marca: ***para as pernas, para os olhos***, segundo o *packshot*²⁰⁷ no fim da peça.

²⁰⁷ O *packshot* faz referência à cartela final de um anúncio audiovisual em que normalmente se assiste à assinatura em conjunto com o enquadramento da embalagem. Ver Becel Flora ‘Quest’ [308]

1.4. Indicadores de Estilo.

Por fim, a quarta categoria apresentada por Tagg é a dos Indicadores estilísticos.

Segundo Tagg (1992, p. 378) os indicadores estilísticos são “estruturas musicais” ou “conjuntos de estruturas musicais” constantes ou tidos como típicos num estilo ‘familiar’.

Estamos, em outras palavras, falando sobre as normas composicionais de qualquer estilo dado. Assim, uma música empregando apenas poucos acordes (raramente invertidos) mas distinguindo inúmeras inflexões vocais e instrumentais (de espécies particulares) deve ser concernida a partir de indicadores estilísticos do *blues* ao invés de o classicismo vienense, ao passo que numerosos acordes, freqüentemente invertidos, e as raras inflexões vocais ou instrumentais devam ser concernidas como indicativas do classicismo vienense ao invés do *blues*.²⁰⁸

Em suma, é a partir de estruturas musicais reconhecíveis ou modos de sintaxe musical que, segundo o autor, se identifica um estilo.

Tagg (1992, p. 378) acrescenta que os indicadores de estilo possam ser usados como sinédoques de gênero em estilos musicais ‘estranhos’ ou mesmo “aculturados” num gênero alheio como no caso da incorporação da guitarra havaiana na *Country e Western Music*.

Se o som da *steel guitar* pode hoje ser identificado como índice estilístico da *Country Music*, seria preciso recordar, com Tagg, que “ela iniciou sua vida neste estilo a partir da referência estilística da guitarra havaiana, isto é, como uma sinédoque de gênero de algo exótico”²⁰⁹.

²⁰⁸ Tagg, 1992, p. 378

²⁰⁹ *Ibid.*

Terceiro intervalo: da (in)determinação estilística na cinematografia publicitária.

Michael Zager (2003, p. 2-3) em seu *Writing Music for Television and Radio Commercials* faz referência ao uso de pesquisas demográficas ou psicográficas que auxiliariam na determinação de um estilo, em apelo a um *target* (ou público-alvo) predefinido.

Segundo o autor, conhecê-lo melhor ajudaria no delineamento das escolhas estilísticas (Zager, 2003, p. 38).

Para Zager, ganha-se “eficiência comunicacional” quando há adequação estilística segundo relações entre os consumidores de um produto e perfis socioculturais.

Por seu turno, Huron (1989, p. 566) diz que a maioria das pessoas que se depara com um anúncio particular estaria, simplesmente, no jogo errado,

[...] a maioria não está no mercado à procura de fraldas, homens em geral não compram sapatos femininos, e crianças têm pequeno interesse em móveis de escritório.²¹⁰

Segundo ele, não se apercebe, que na maioria dos casos, não nos enquadrados no recorte socioeconômico e cultural sobre o qual recaem os esforços de comunicação de uma marca ou produto.

Denomina-se *targeting* “o esforço focal sobre uma audiência particular”²¹¹.

Evidentemente que este esforço discriminatório de audiências, visando a consumidores potenciais, depende do produto e das avaliações do posicionamento desejado, segundo programas de *marketing* que têm como função a racionalização das ações, segundo a disposição dos comportamentos do mercado.

Neste sentido, avalia-se a quem e como dirigir-se, estabelecendo as necessidades criativas do anúncio e suas condições de publicidade, o que sugere o tipo de

²¹⁰ Huron, 1989, p. 566.

²¹¹ *Ibid.*

mídia e, no caso das tevês, as especificidades da grade, como a previsão de dias e horários de veiculação.

De acordo com Huron (1989, p. 567) produtos muito específicos, tais como instrumentos cirúrgicos, necessitarão de um “cuidadoso *targeting*” e prossegue “é mais sensato anunciar em periódicos médicos do que em televisão, em mídia nacional”.

O que nos interessa particularmente nestes casos, é a necessidade de avaliar o uso estilístico e genérico do componente musical, sob a limitação racional e lógica dos programas de marketing, que nos põem de imediato na lida com universos sócio-demográficos que se julgam mercadologicamente conhecidos ou pretendidos.

Segundo Huron estudos de marketing da Ford indicam que compradores de caminhonetas são “proporcionalmente mais propensos a gostar de *Country* e *West Music* que a população como um todo”.

Tais levantamentos atuam como forças argumentativas nas reuniões de pré-produção e limitam a criação ao imporem imagens ou modelos de conformação.

Coincidentemente, Zager nos conta o mesmo,

A Ford Motors Company conduziu uma pesquisa com a intenção de revelar que tipo de música, se alguma, seus consumidores de *pickup trucks* normalmente ouviam. Concluíram que preferiam em geral a *Country Music* em detrimento de outros gêneros. Este tipo de informação, e outras similares, auxiliam na determinação de perfis de consumidores, essenciais às agências publicitárias no desenvolvimento de campanhas.²¹²

Huron (1989, p. 567) adverte, no entanto, sobre a precariedade dos métodos empregados, ao afirmar que tais investigações estabelecem, grosso modo, pesquisas correlacionais entre as variáveis do estudo, admitindo que, nestes casos, “relações causais só podem se inferidas”.

Pesquisas correlacionais não podem, senão, apontar graus de correlação entre as variáveis estudadas²¹³. Tais estudos destinam-se à avaliação do grau de correlação²¹⁴ entre

²¹² Zager, 2003, p. 94.

²¹³ McMILLAN, James H; SCHUMACHER, Sally. **Research in Education: A Conceptual Introduction**. Boston: Little, Brown and Company, 1984. p. 26.

²¹⁴ Medidas do coeficiente de correlação a partir de técnicas como o *Pearson's r* ou o *Spearman's rho(p)* indicam a intensidade (valores de 0 a 1) e direção (negativa ou positiva) de correlação entre variáveis. Outras

dois ou mais fenômenos, fazendo-o a partir de técnicas estatísticas que lhes forneçam um índice variável (de -1 a +1) que aponte o grau e a direção da correlação: positiva, direta, ou negativa, inversa.

O estudo correlacional não assegura, todavia, conforme já apontado por Huron, inferências causais, e nem estabelece dependência direta entre variáveis, apresentando apenas o quanto e em que direção existe correlação.

Podemos, por exemplo, afirmar uma correlação entre o aumento do consumo de sovertes nas praias e um crescimento dos casos de afogamento, sem que haja dependência direta entre a variável *a* e *b*.

Podemos dizer “historicamente”, ainda que com base em dados, que o sucesso de *recall* de uma campanha bem-sucedida esteja correlacionado com o emprego musical estilístico adequado ao *target*, e isto no caso de uma situação vizinha, das pesquisas *ex post facto*, de caráter retrospectivo, quando olhamos para os resultados que já pertencem ao passado quando avaliados.

Contra este jogo aparentemente racional e controlado de que “a mão pesada do marketing” participa, e que se arrasta à mesa de negociação criativa através dos *briefings*, é preciso lembrar a frase de Pat Fallon²¹⁵ em entrevista à revista do clube de criação de São Paulo, “não deixe bastardos subjugarem você”, e, fundamentalmente, não perca “seu lugar à mesa”²¹⁶.

Deleuze num artigo intitulado “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”²¹⁷ diz, em certo ponto, que há três tipos de relações, da qual a terceira parece especialmente nos servir neste momento,

[...] o terceiro tipo se estabelece entre elementos que [...] se determinam reciprocamente na relação. Tais relações são simbólicas, e os elementos correspondentes são tomados numa relação diferencial. *Dy* é completamente indeterminado em relação a *y*, *dx* é completamente indeterminado com relação a *x*: nenhum tem nem existência, nem valor, nem significação. No entanto a relação

técnicas existem acerca deste assunto cf. BRYMAN, Alan. **Social Research Methods**. New York: Oxford University Press, 2001.

²¹⁵ Pat Fallon é co-fundador e chairman emeritus da Fallon Worldwide.

²¹⁶ ESPREMA A LARANJA E COLOQUE CRIATIVIDADE PARA TRABALHAR PARA O CLIENTE.

Pasta, São Paulo, ano 2, n. 10, p. 24-25, set. 2007. p. 24

²¹⁷ *ID*, p. 221-247.

dy/dx é completamente determinada, sendo que os dois elementos se determinam reciprocamente na relação. É este processo de uma determinação recíproca no interior da relação que nos permite definir a natureza da relação simbólica.²¹⁸

Este texto é muito importante, não porque faça meramente alusão à relação simbólica ou esboce um percurso de matematização do signo²¹⁹, mas porque determina a natureza das relações diferenciais numa multiplicidade, que é sempre uma determinação recíproca na qual seus termos, singularidades pré-individuais, passam a adquirir existência, valor e sentido na particularidade do caso, na literalidade do agenciamento.

Dizer que Dy seja “completamente indeterminado em relação à y ” significa dizer que na relação diferencial y passa a ser apenas determinável nas condições problemáticas que se referem à Idéia, e não mais à intuição sensível ou aos conceitos do entendimento²²⁰.

Se levarmos isto mais longe, concluiremos que tratar o objeto audiovisual como composto multilinear, cujas linhas e segmentos efetuem reais em correspondência a relações diferenciais²²¹, exigirá o esforço em ultrapassar os dois primeiros tipos de relação, em favor do terceiro. O caso= x ²²² não é um objeto meramente sensível cuja determinação possa ser efetuada do ponto de vista quantitativo; em segundo lugar o caso= x não é um particular ‘enraizado’ a um caso geral que sempre se esmera no conceito categórico para traçar seu quadro de possíveis (*o que é a música publicitária ou de cinema?*); mas, por

²¹⁸ *Ibid.*, p. 228.

²¹⁹ Quanto a isso lembramos que Deleuze abandonou paulatinamente seus esforços em direção a matematização e ao estruturalismo.

²²⁰ Quanto a isso ver *DR*, p. 246; as quantidades fixas da intuição (*quantum*) e quantidades variáveis do entendimento (*quantitas*) referem-se aos dois primeiros tipos de relação de “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”. O primeiro se reporta a “elementos que gozam de certa independência ou de autonomia”, que podem ser tomados como números ou multiplicidades atuais-extensivas; o segundo se reporta a relações entre termos cujo valor não é especificado, mas que devem, no entanto, *em cada caso*, ter um valor determinado” por exemplo $x^2 + y^2 - R^2 = 0$. *ID*, p. 228.

²²¹ Cf. *ID*, p. 229.

²²² O caso= x é uma referência ao objeto= x de Lacan exposto por Deleuze no item “a casa vazia” em *ID*, 237-243. Retomaremos a ele oportunamente. Por ora é preciso dizer que o objeto= x não é um objeto real, mas simbólico; *perpetuum mobile* que funciona como diferenciador da diferença. O objeto= x é um elemento estrutural que atua como ponto de convergência entre séries pelas quais passa, insurgindo-se contra o conceito estático das identidades ao articular as ordens da estrutura por movimentos diferenciais na topologia do *spatium*, o que produz toda sorte de disjunções inclusivas, paradoxos e antinomias suficientemente fortes para fazer desabar o sistema da representação.

último, o caso= x se definiria como um cambiante perpétuo enredado às problemáticas num agenciamento e que faz do caso uma potência de atualização da Idéia, que, por seu turno, precisaria ser avaliada em cada circunstância.

Aqui as variáveis são funções umas das outras, e não há número ou possível que as determinem quando a Idéia surge violentamente requisitando a verdadeira presença do pensamento.

É neste sentido que se compreende a recusa (ontológica e epistemológica) deleuzeana pelo *o que é?*²²³ e sua atração empírico-pragmática pela partícula conjuntiva “E...E...E...” que nos põe na verdadeira casuística:

[...] fala-se como esses jovens de Platão, que não poupavam nem a ralé. [...] em nenhum momento se diz o importante, ‘o quanto’, ‘como’, ‘em que caso’. Ora, a essência nada é, ou é uma generalidade oca, quando separada desta medida, desta maneira e desta casuística. Combinam-se os predicados, perde-se a Idéia - discurso vazio, combinações vazias em que falta um substantivo. O verdadeiro substantivo, a própria substância, é ‘multiplicidade’, que torna inútil tanto o uno quanto o múltiplo. A multiplicidade variável é o quanto, o como, o cada caso.²²⁴

É preciso, em cada caso, seguir as linhas, realizar uma cartografia e se dar conta de um *ethos* e de uma política que atravessam o problemático de um infinito – ora domesticado pelos possíveis do conceito, ora empobrecido pela importância desproporcional em direção às técnicas e axiomáticas esquivas aos problemas e pautadas pela história das soluções.

O que dizemos com isso é que não é certo que se possa afirmar, com base nas pesquisas de demografia ou de levantamento de perfis de consumo, que uma e não outra espécie de música deva ser empregada, isso sem levar em consideração o significativo número de variáveis dependentes, elas mesmas funções umas das outras, e portanto apenas reciprocamente determináveis em função de uma articulação problemática que lhes dariam a ‘especificidade’ no caso.

Num anúncio audiovisual o produto= x é formulado enquanto termo diferencial num sistema de signos.

²²³ Cf. DELEUZE, Gilles. O método de dramatização. In: *ID*, p. 130-131.

²²⁴ *DR*, p. 260.

Dizer que o produto é alçado à ordem simbólica significa dizer que ele passa a ser determinável num universo intangível através das relações diferenciais por que passa.

Os chamados ‘ativos intangíveis’ de uma empresa são entes simbólicos, não têm existência física, mas nem por isso são irreais ou imaginários; as marcas são cifras deste tipo.

Petit (2003) refere-se à marca, ao conceito de marca, como a “vibração de toda empresa”, e faz crer, dando o exemplo da Mercedes-Benz, que o valor desta ‘interiorização’, seu valor enquanto ativo intangível, é consideravelmente superior ao de seu patrimônio físico. Fala-se aqui de um valor simbólico, e neste sentido o capitalismo encampa a virtualidade como seu maior investimento.

Estampa-se a logomarca da *Nike* num tênis e ele passa a valer por uma adjunção necessariamente simbólica, cujo lastro é eminentemente virtual.

O custo dos hábitos e ritmos da marca como objeto= x cumpre, nos espaços topológicos do signo, o maior ativo de uma grande empresa. Pergunta-se: a que séries percorre e como ele funciona como elemento diferencial das séries empíricas? Que *paisagens melódicas*²²⁵ são desenhadas na profundidade entre as inumeráveis diferenciais que coadunam o lugar topológico da marca? Que rede associativa é esta que faz dos circuitos virtuais de uma imagem o maior patrimônio de um negócio?

Observa-se que em alguns casos, a informação factual é o bastante para vender um produto, mas em muitos outros não o são, o que faz com que os publicitários se debrucem sobre soluções apoiadas no “gerenciamento do estilo e da imagem”. Para exemplificar o caso, Huron (1989) aponta a paridade factual entre a *Coca* e a *Pepsi-Cola*.

Para ambas, não é possível obter resultados expressivos com base informativa, e portanto apelam para a construção de uma imagem adjunta, um estilo, enquanto *valor agregado*, que possa eliciar ou extrair uma robusta fidelidade de consumo, mas também

²²⁵ “[...] a paisagem melódica não é mais uma melodia associada a uma paisagem, é a própria melodia que faz a paisagem sonora, tomando em contraponto todas as relações com uma paisagem virtual”. *MPv4*, p.125-126. Tornar “sonora” a paisagem, a partir do *contraponto* em que paisagens virtuais são tomadas, eis um outro modo de enunciar este conceito deleuzeano, que nos dá a chave de uma existência ética e territorial (ou etológica) na construção estética de um filme. O contraponto é a chave que confere ao aspecto estético de um filme uma relação vital, rítmica, com um território virtual que se marca na imagem conforme um *ethos*, com seus valores, evidentemente, políticos.

amplamente aberta, referenciada [360, 361]. Eis uma dificuldade que recai sobre o anúncio, uma vez que “em geral, parece haver uma relação inversa entre o tamanho de um grupo demográfico e a força com que se agarram a certas convicções”²²⁶.

Quanto ao modo como tais estudos afetam a produção musical, especialmente sob o aspecto estilístico, comenta Zager que,

Os resultados de pesquisas demográficas e psicográficas afetam o *estilo da música* que deve ser empregada no comercial. No caso de uma demografia específica, se a pesquisa mostra que os compradores comuns, médios, sejam mulheres de vinte a trinta anos, a agência pode muito provavelmente sugerir o emprego de uma música que faça apelo àquela faixa etária. No caso de pesquisas psicográficas, a música não deverá afrontar qualquer dos possíveis grupos que possam ser identificados como compradores potenciais do produto. Neste sentido, a agência muito provavelmente irá requerer uma música que não seja intrusiva, ou muito identificável a um grupo específico.²²⁷

A partir de Karlin e Wright inferimos, no campo publicitário, o apreço lógico às necessidades de adequação entre determinados *targets* e estilos musicais visto que, segundo os autores, o cinema, especificado num gênero, faz recair sobre a composição musical um severo sistema de expectativas e adequações estilísticas²²⁸.

Não restam dúvidas que a escolha de um estilo ou outro, de um gênero musical ou outro, tenha implicações de sentido na composição audiovisual. Resta saber se bastam adequação, bom senso, método e a racionalização do processo produtivo para se construir uma experiência audiovisual significativa.

Fallon argumenta que os consumidores estariam ressentidos com a “mesmice com que a mão pesada do *marketing* se comunica”. Seu posicionamento é o de quem trabalha com o lado “direito do cérebro”, e que derivam seletivamente “soluções emocionais” de “relevância poderosa e pessoal”²²⁹.

²²⁶ Huron, 1989, p. 569.

²²⁷ Zager, 2003, p. 3

²²⁸ “em qualquer estilo e gênero de filmes existe uma resposta ‘apropriada’, uma expectativa, um vocabulário. O compositor que negligenciar as expectativas destes estilos ou gêneros podem estar nadando contra a correnteza [...] Todo gênero trará consigo certas expectativas dos espectadores concernindo ambos a composição e suas funções” Cf. Karlin e Wright, 1990, p. 459.

²²⁹ ESPREMA A LARANJA E COLOQUE CRIATIVIDADE PARA TRABALHAR PARA O CLIENTE. *Pasta*, São Paulo, ano 2, n. 10, p. 24-25, set. 2007. p. 25.

O que Fallon insinua, favoravelmente às nossas posições, é que só a sensibilidade no seu uso transcendental ou superior pode nos dar imediatamente o campo intensivo em que o signo funciona, sem apelar para a mediação de uma imagem dogmática do pensamento que naturaliza os pressupostos de um campo, e que lhe recai recursivamente, relançando a imagem no processo produtivo.

Há aqui uma interposição, à experiência, de uma imagem do pensamento que funciona como base do juízo por uma analogia de fundo; uma doutrina do juízo que substitui e derruba “o sistema dos afetos”²³⁰.

Em vez de julgamentos indexados numa imagem que naturaliza pressupostos morais e palavras de ordem, o espinosismo deleuzeano sugere com D. H. Lawrence as “sutis simpatias da alma inumerável” medida do que “nos convêm ou desconvêm” segundo uma ética e uma política da criação²³¹.

O que as tipicidades de um estilo ou gênero musical asseguram não podem ir muito além da familiaridade estética e mesmo afetiva no entorno de uma referencialidade. Os traços materiais que indexam as estruturas musicais num gênero apenas podem evocar uma região da virtualidade que, por si só, são um giro em falso, apenas ilustrativos duma imagem tranqüila numa reconhecimento.

Mas, para que tudo isso cruze a ‘linha divisória’ e nos ponha imediatamente na iminência dos encontros intensivos é preciso mais que adequação, método ou razão. É preciso ir além, retomar a desmedida do “sistema dos afetos” contra os dogmas de uma imagem pré-formada nas evidências mais visíveis das linhas duras, vivificando, nos simulacros, a violência nômade das linhas que se esposam no Fora.

Abandonai as cavernas do ser. Vinde. O espírito sopra fora do espírito. É tempo de abandonardes vossas habitações. Cedei ao Todo-Pensamento. O maravilhoso está na raiz do espírito. Nós somos de dentro do espírito, do interior da cabeça. Idéias, lógica, ordem, Verdade (com V grande), Razão, nós damos tudo ao nada da morte. Cuidado com vossas lógicas, Senhores, cuidado com vossas lógicas, não saíeis até onde nosso ódio à lógica pode nos levar.²³²

²³⁰ Cf. Para dar um fim ao juízo. In: *CC*, p. 147

²³¹ *CC*, p. 153.

²³² ARTAUD. Antonin. Está na mesa. In: **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 253.

PARTE II.

1. Um primeiro apanhado sistemático das funções da música no cinema narrativo e publicitário.

Em seu livro *Kojak: 50 seconds of TV music*, Philip Tagg sugere que a história da música de cinema pareça sustentar a hipótese de que os espectadores, ao vivenciarem certas situações cinematográficas em conjunto com determinados usos musicais, teriam “mais ou menos” aprendido “códigos coletivos comuns” presenciados, desde então, nas “mensagens afetivas musicais”²³³.

Seu estudo *Ten Little Tittle Tunes*²³⁴ com Bob Clarida e o artigo *Toward a Typology of Musical Signs*, o último comentado com algum destaque nesta dissertação, demonstram que a escuta musical estaria virtualmente conectada a estruturas paramusicais.

Vimos em *Toward a Typology of Musical Signs* que a escuta musical prolonga a identificação de estruturas musicais em associações verbo-visuais.

Para Tagg, haveria um repertório prático correlato do aprendizado dos códigos musicais-cinematográficos, historicamente estabelecidos, e que certificam o uso da linguagem em cinema.

A perspectiva de Tagg, mas também de Gorbman, liga-se a desdobramentos importantes de algumas das posturas teóricas mais influentes do século XX, que desde 1916, sob a compilação do curso geral de lingüística, administrado por Ferdinand de Saussure, orientariam a abordagem semiológica e estruturalista da linguagem, influentes não só nos estudos das línguas ditas naturais, mas em diversos outros regimes semióticos, tratados então como sistemas abstratos de signos.

Não é correto, no entanto, resumir os estudos da linguagem a um tratamento homogêneo, nem mesmo dizer que a semiologia de razão europeia não encontre equiparação em estudos sistemáticos nos domínios não-verbais da linguagem.

²³³ Tagg, 2000, p. 85.

²³⁴ CLARIDA, Bob; TAGG, Philip. **Ten little title tunes**: towards a typology of mass media. New York e Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press Inc, 2003. 898 p.

O lógico americano Charles Sanders Peirce também encontra repercussão importante nas disciplinas do signo, e muitos aspectos de seu trabalho serão admitidos e referidos por Gilles Deleuze em seus estudos sobre o cinema.

Se Gorbman (1987) parte de uma narratologia estrutural, Tagg (2000) por seu turno pretende um enfoque heterogêneo, interdisciplinar, coadunando todos os avanços que dispõe para aproximar os casos da significação musical.

De qualquer modo, poderíamos associar, ambos, a uma espécie de pós-estruturalismo, cada qual se aproximando de tendências específicas na composição de seus enfoques.

Outrossim, Gorbman e Tagg tendem a uma sistemática cujos termos passam a girar em torno das noções de código, convenção, linguagem e história.

Cabe aqui, portanto, o traçado de uma divisória teórica que redefine o conjunto destas noções, de acordo com o uso ou modo como são tomados na filosofia deleuzeana.

Deleuze retoma, reiteradamente, o primado do intempestivo em relação ao histórico, da nuvem virtual e extemporânea dos devires em relação às efetuações atuais no tempo cronológico.

Há, de fato, uma importância reservada à história, mas os grandes atos criativos sempre tem a ver, segundo o autor, com o aspecto transcursivo do tempo, que embaralha as disparidades na coexistência virtual do passado puro.

Para se compreender isto, à luz que Deleuze lança, é preciso se reportar às teses estoicas do acontecimento²³⁵ e bergsonianas do tempo, resgatadas em seus estudos.

Não que se faça pouco caso da história, dos momentos de grandes realizações, mas se algo efetivamente novo aparece, não é pela história que poderia ser deduzido, o “segredo” permanecendo em mistério aos olhos dos próprios agentes²³⁶.

Ao contrário, a complexidade das grandes invenções continuaria eternamente secreta na trans-historicidade do tempo, o que nos dá a chave de certas declarações que

²³⁵ Cf. o verbete Aion em Zourabichvili, 2004, p. 24-28.

²³⁶ O devir de um escritor me parece se aproximar muito do que Deleuze (*MPv3*, p. 67-70) analisa, acerca da novela “na gaiola” de Henry James. Nesta análise, Deleuze apresenta três figuras do segredo, as duas últimas difíceis de se serem detectadas por um sistema segmentar, portanto categórico. Fala-se aqui da molecularização e das linhas de fugas do segredo, quando, mesmo ao amante, já não é possível dizer porque passou ou deixou de amar.

recorrem na obra de Deleuze como “A história só é feita por aqueles que se opõem à história, e não por aqueles que se inserem nela ou mesmo a remanejam” ou “isto recai sempre na história, mas nunca veio dela”²³⁷ e ainda,

Não há ato de criação que não seja trans-histórico, e que não pegue ao contrário, ou passe por uma linha liberada. Nietzsche opõe a história, não ao eterno, mas ao sub-histórico, ou ao sobre-histórico: o Intempestivo, outro nome para a hecceidade, o devir [...] ‘O que não é histórico se parece com uma atmosfera ambiente, onde só a vida pode engendrar-se, para desaparecer de novo, com o aniquilamento dessa atmosfera. (...) Onde há atos que o homem tenha sido capaz de realizar sem estar primeiro envolvido nessa nuvem negra não histórica?’²³⁸

Resta prefigurar, brevemente, a distinção na bibliografia deleuzeana entre a codificação, numa teoria da territorialidade, e os axiomas, numa linhagem teorematizada.

Os códigos para Deleuze não são abstrações, mas permanências em situações concretas de uma territorialidade – situações vivas, definindo-se pela “repetição periódica” num estado de “perpétua transcodificação ou de transdução”, maneira pela qual “um meio serve de base para um outro”²³⁹.

Os códigos, portanto, são frequências num sistema metaestável e funcionam entre-meios, desenhando a habitualidade dos ritmos que aí se trocam. Deste ponto de vista, são referentes aos modos de interação entre meios ou imagens, retirando sua “lei” dos processos de consistência, numa situação concreta de relação.

Os axiomas, por outro lado, tendem ao aspecto proposicional desta permanência, abstraindo as relações vivas de uma territorialidade numa logicização formal.

Se a tradição das relações cinematográficas poderiam ser colocadas em termos de código, é na axiomatização que perdem seu vínculo real, apenas abstratamente atrelada a um sistema lógico, efetuada nos clichês.

Lembremos da crítica de Tarkovski (1998, p. 67), neste sentido, quando diz que os “clichês” vão “envolvendo as tradições até que, pouco a pouco, conseguem se apossar

²³⁷ *MPv4*, p. 94. Segunda citação, entre aspas simples, Nietzsche, *Considérations intempestives*, “Utilité et inconvénient des études historiques”, 1.

²³⁸ *Ibid.*, p. 95.

²³⁹ *Ibid.*, p. 118.

delas por inteiro”, e continua “Não podemos alcançar nada na arte, a menos que nos libertemos de idéias preconcebidas”.

Por outro lado, as relações entre convenção e linguagem, bastante conhecidas na semiologia de Saussure, nos parecem frágeis ou susceptíveis, se as aproximamos da abstração axiomática ou da noção de código própria à semiologia, ao estruturalismo.

Tarkovski, mais uma vez, parece se afastar desta concepção, rechaçando o simbolismo, o convencionalismo semiológico ou a representação, para aproximar-se, de algum modo, da diversidade real, singular e disparatada dos mundos de Proust, Leibniz e Deleuze.

O cinema é a única forma de arte em que o autor pode se considerar como o criador de uma realidade não convencional, literalmente, o criador de seu próprio mundo. [...] Um filme é uma realidade emocional, e é assim que a platéia o recebe – como uma *segunda realidade*. Por esse motivo a concepção amplamente difundida do cinema como um sistema de signos parece-me profunda e essencialmente errada. Percebo uma premissa falsa na própria base da abordagem estruturalista. Estamos falando sobre os diferentes tipos de relação com a realidade sobre os quais cada forma de arte fundamenta seu sistema específico de convenções. Neste aspecto coloco o cinema e a música entre as artes *imediatas*, já que não precisam de uma linguagem mediadora. Este fator determinante fundamental, sublinha o parentesco entre música e cinema, e pelo mesmo motivo, afasta o cinema da literatura onde tudo é expresso através da linguagem, de um sistema de signos, de hieróglifos. A obra literária só pode ser recebida através de símbolos, de conceitos – pois é isso que as palavras são; mas o cinema, como a música, permite uma percepção inteiramente imediata, emocional e sensível da obra²⁴⁰.

Uma análise atenta das declarações de Tarkovski nos levará às ressonâncias filosóficas daquilo que Deleuze chama de empirismo transcendental, em que o sentido nasce como verdade engendrada na relação direta ou imediata que existe entre o objeto artístico (bloco de afectos e perceptos) e a experiência não-mediata que se trava com o signo, ou com aquilo que se furta ao empirismo comum, a saber, o excedente intensivo de seus dados estritamente numéricos.

²⁴⁰ Tarkovski, 1998, p. 211-212.

Quando Tarkovski confere à palavra o aspecto simbólico ou conceitual, o faz para afastar o cinema deste vínculo, tal como o faz Metz ao assimilar planos cinematográficos a enunciados.

Bergman também aponta nesta mesma direção não-convencional ou linguageira do signo, afastando a imagem cinematográfica do enunciável.

[Com o filme] *Quando duas mulheres pecam* [*Persona*, 1965], e, mais tarde, com *Gritos e Sussurros* [1971], fui o mais longe que pude quanto à técnica narrativa. Isto é, com total liberdade toco em segredos para os quais não existem palavras e que só a cinematografia pode patentear.

Já a questão da linguagem, é evidente que se passa por ela. No entanto, colocando-a em tensão ou em fuga, fazendo-a entrar num processo de variação contínua, intensiva, obrigando-a a comportar um “estrangeiro”²⁴¹ na própria língua: língua menor, afectiva ou intensiva, que atravessa suas variáveis e constantes.

Deleuze mostrará, no entanto, que, ao contrário do que se poderia apressadamente pensar sobre as declarações de Tarkovski, a arte literária não se inscreve estritamente na linguagem, pois não passa pelo conceito, pela convenção ou pelo significante sem subvertê-los ou arrastar seus “universais” na alquimia desterritorializante das multiplicidades²⁴².

Segundo Félix Guattari, em seu *O Inconsciente Maquínico*, “Não existe língua em si”, nem “universais lingüísticos” e prossegue,

O que especifica a linguagem humana é precisamente que não remete jamais a si mesma, que permanece sempre aberta a todos os outros modos de semiotização. Quando se fecha numa língua nacional, um dialeto, uma gíria, uma língua especial, um delírio, isto diz respeito sempre a um certo tipo de operação política ou micropolítica. Não há nada menos lógico, menos matemático, que uma língua. Sua estrutura resulta da petrificação de uma espécie de forro cujos elementos provém de empréstimos, amálgamas, aglutinações, mal-entendidos – uma espécie de humor sorrateiro presidindo às suas generalizações. Dá-se com as leis lingüísticas algo como nas leis antropológicas, por exemplo, as que concernem à

²⁴¹ Deleuze constantemente menciona Proust a este respeito, quando sugere que todo escritor seja uma espécie de estrangeiro em sua própria língua, “as obras-primas são sempre escritas numa espécie de língua estrangeira” (Cf. Boutang, 1989, S de Style) e ainda sobre Proust, em *Diálogos*, “um novo uso da língua [que] faz surgir na linguagem uma nova língua”. *D*, p. 139.

²⁴² Cf. Boutang, 1989, S de Style [estilo], já no começo do verbete.

interdição do incesto: vistas à distância do gramático ou do etnólogo, parecem ter uma certa coerência, mas logo que nos aproximamos um pouco mais, tudo se embrulha, e nos apercebemos que só se trata de sistemas de arranjos que podem ser puxados em todas as direções, de regras que podem ser torcidas de todas as maneiras²⁴³.

Lembramos que os avanços nos estudos da linguagem traçam uma história complexa que derivou várias correntes ou divergências que a partir da década de 60 passam a resgatar um certo diacronismo então abstraído em favor de um estado sincrônico da língua.

Chomsky chega mesmo a aproximar a pragmática sob o título de “fossa”²⁴⁴ a ser perpetuamente deslocada pela ortodoxia lingüística, sintaticamente logicizada.

Dizer isto significa afirmar que, se antes, o sistema minimizava os aspectos acidentais da história, o pós-estruturalismo passa a se interessar por ela e pela enunciação, pelo texto e pelo contexto, pela língua como meio de interação social e não apenas como sistema descritivo, abstrato, gramatical e suspensivo do tempo.

Vemos a crítica de Tagg ao formalismo nas análises musicais e a evocação de uma pragmática, de uma visão histórica, de um reconhecimento de códigos aprendidos em situações concretas de uso.

No entanto, seu trabalho parece ainda corroborar, demasiadamente, o senso estrutural, não radicalizando as implicações pragmáticas e transcendentais do signo que, para Deleuze, remetem a aprendizagem a uma temporalidade paradoxal²⁴⁵.

Carrasco e Gorbman também relevam a importância histórica e sugerem como as convenções audiovisuais do cinema dependem pragmaticamente de um emprego, de um uso, que remete qualquer sistematicidade a noções “contextuais”, eventuais.

No entanto, nenhum deles rejeita expressamente as noções de representação, convenção, código ou linguagem.

²⁴³ GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico**: ensaios de esquizoanálise. Campinas: Papirus, 1998. p. 24.

²⁴⁴ Cf. BAR-HILLEL, “Out of the pragmatic wastebasket”, **Linguistic Inquiry** LL, n. 3, p. 71.

²⁴⁵ Para maiores detalhes sobre este tempo não-cronológico, de distinção estóica, ver o verbete Aion em Zourabichvili (2004, p. 24-28). Gostaríamos apenas de acrescentar, à leitura referenciada, que Aion cria uma consequência teórica importante em relação ao tratamento histórico dos estudos em cinema, reinserindo na história das relações a imponderabilidade dos devires, dos acontecimentos extemporâneos ou intempestivos, que abrem os sistemas pontuais à realidade trans-histórica de um tempo paradoxal, que é o tempo do sentido.

Carrasco (2003), no entanto, reserva-se ao direito de uma abordagem isenta de compromissos teóricos com a lingüística ou com a semiologia.

Seu enfoque trata precisamente dos adventos históricos que criaram as condições materiais, técnicas e estéticas para se fazer o cinema que se fez ou que se faz.

Fala-se aqui de uma teoria polifônica da articulação filmica, ao que parece, inspirada em parte em Eisenstein, consistindo, a música, em uma de suas vozes, um dos recursos articulatórios da linguagem do cinema, aproximando-se mais do enfoque que propomos, do dispositivo cinematográfico como multiplicidade substantiva, do que aquele que o assimila à linguagem ou a uma estrutura abstrata de signos.

Ainda em Carrasco (1993), há também uma clara referência à teoria dos gêneros, referenciada em Anatol Rosenfeld, posicionando o cinema como arte eminentemente épica, ainda que substancialmente rica dos pontos de vista dramático e lírico.

Carrasco (2003, p. 192-193) conclui seu livro defendendo que as convenções e soluções poéticas do cinema, e da música de cinema, estão em constante transformação e que a comunicação com outras linguagens audiovisuais tende à perpetuação da complexidade do campo, tal como aponta, também, Gorbman (1987) no final de seu *Unheard Melodies*.

Por seu turno, Tagg (1992, 2000, 2003) e Gorbman (1987) trabalham teoricamente de modo mais radical ou explícito, mas também Cook (2000), que se refere a modelos exteriores²⁴⁶.

Fala-se, entre uns e outros, no entorno de uma certa fenomenologia, de uma hermenêutica ou de uma narratologia; mas também do estruturalismo, de certos modelos lingüísticos, e em termos de código, mensagem, homologias, informação, musemas, modelos comunicacionais e sistemas de informação; fala-se ora em exegeses, ora em

²⁴⁶ Cook emprega um modelo metafórico (*metaphor model*) baseado nas pesquisas em psicologia musical de Sandra Marshall e Annabel Cohen que articula a relação de atributos não comuns aos meios (música e imagem), por via de uma similaridade de base, que habilita o processo (*enabling similarity*). O estudo de Cook também faz menção à obra de Lawrence Mark, *The Unity of the Senses: Interrelations among Modalities*, tomando daí o conceito de *quasi-synesthesia*, pelo qual traça um princípio de correspondência entre timbre ou altura e o *visual brightness*, além das considerações sobre a correspondência cinética entre os movimentos visíveis dos objetos e a combinação de ritmo, harmonia, dinâmica entre outros elementos musicais.

ruídos, emissores e receptores, de eixos sintagmáticos e paradigmáticos, ora em termos de diegese, convenção, metonímia e metáfora.

Não aprofundaremos suficientemente esta discussão, que demandaria um rigor certamente maior, mas se tocamos no assunto, mesmo que superficialmente, é para salientar o esforço com que Deleuze e Guattari denunciam a presença de marcadores de poder no interior da linguagem²⁴⁷, a fim de determinar uma divisória que separa, nos estudos da linguagem, uma abordagem da outra.

Falamos alhures de maneira muito simplificada, pois a complexidade das “filiações” de Tagg, Cook e Gorbman, não pode ser, honestamente, unidimensionalizada.

Nosso interesse, no entanto, é o de situar a iminência de dois funcionalismos, ou melhor, criar uma reserva teórica para o termo, para que não caiamos em confusão por razões meramente nominais.

O primeiro se liga *grosso modo* às possibilidades históricas e “codifica”, ou melhor, axiomatiza, os usos. Tal funcionalismo se referencia numa situação social e cultural específica, que retorna, como marcadores de poder na linguagem, enquanto potência de código.

Este primeiro funcionalismo liga-se, de certa maneira, às posições pós-estruturalistas de nossos colegas e obliquamente ao arcaísmo sincrônico e sistemático da semiologia francesa, que abstrai o aspecto diacrônico do signo, em favor de um sistema coordenado de pontos e posições.

Tais sistemas nos oferecem conceitos ou categorias que nos permitem reconhecer estruturações ou funções musicais numa situação audiovisual.

Diz-se, aqui que ‘a música serve ao drama intensificando os pensamentos não ditos de um personagem’, ou que ‘a música funciona como transição de uma seqüência ou

²⁴⁷ “A psicanálise ocupa-se cada vez mais da função ‘pensamento’, e não é à toa que se casa com a lingüística. São os novos aparelhos de poder no próprio pensamento, e Marx, Freud, Saussure compõem um curioso Repressor de três cabeças, uma língua dominante maior. Interpretar, transformar, enunciar são as novas formas de idéias ‘justas’. Até mesmo o marcador sintático de Chomsky é, antes, um marcador de poder. A lingüística triunfou ao mesmo tempo que a informação se desenvolvia como poder, e impunha sua imagem da língua e do pensamento, conforme à transmissão das palavras de ordem e à organização das redundâncias” *D*, p. 22.

seção de imagens’, ou que ‘a música articula os ritmos da imagem, paralelizando a ação’ ou ainda que ‘cria uma dimensão mais assustadora da cena’ etc.

Isto não significa, todavia, que não se pudesse falar assim, rigorosamente, ainda que sob outros cuidados o que, de qualquer modo, não invalida a análise, sob a condição de não se perder de vista as noções singularizantes do estilo, do signo e das multiplicidades.

Em todo caso, tal funcionalismo apresenta a música sob uma apoderação (teórica e prática) que lhe imprime uma tendência ilustrativa ou narrativa, apresentando-se sob um aspecto figurativo, analógico ou representativo.

Lembro-me aqui da crítica deleuzeana a Metz, e em certa medida, (ainda que sob matizes completamente diferente) a Pasolini, que culmina num círculo vicioso entre imagem e enunciado, fazendo-se de um a medida de outro, vejamos.

A semiologia do cinema será a disciplina que aplica às imagens modelos da linguagem, sobretudo sintagmáticos, como constituindo um de seus principais “códigos”. Percorre-se assim um estranho círculo, já que a sintagmática supõe que a imagem seja de fato assimilada a um enunciado. É um círculo vicioso tipicamente kantiano: a sintagmática se aplica porque a imagem é um enunciado, mas esta é um enunciado porque se submete à sintagmática. Às imagens e aos signos se substitui o par dos enunciados e da grande sintagmática, a tal ponto que a própria noção de signo tende a desaparecer dessa semiologia. Ela desaparece evidentemente em favor do significante. O filme se apresenta como texto [...] ²⁴⁸.

A crítica se instaura na medida em que os estudos estruturais da linguagem se aplicariam à teorização da imagem, determinando, num segundo instante, o próprio regime sintático do cinema, e conseqüentemente, do componente musical.

Por seu turno, Deleuze se desloca em direção ao aspecto estilístico da sintaxe, que ao contrário de se subordinar à sistematicidade sincrônica da gramática se aproxima da assistematicidade bifurcante dos *kinoks* de Vertov, que segundo Orlandi “engancha qualquer ponto do universo em qualquer ordem temporal”²⁴⁹, colocando, sob a trama da montagem, um universo temporal plenamente materialista, de interação e variação infinita.

²⁴⁸ *IT*, p. 38.

²⁴⁹ Vertov citado por Deleuze (*IM*, p. 106).

O cine-olho de Vertov, “o olho não-humano”, olho que “estaria nas coisas”, põe, de acordo com Deleuze, “a percepção na matéria”, conduz a percepção às coisas “de modo tal que qualquer ponto do espaço perceba, por ele próprio, todos os pontos sobre os quais age ou que sobre ele agem”, realizando, através do cinema, “o programa materialista do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire* [de Bergson]: o em-si da imagem”²⁵⁰.

Tal projeto exaspera ou acirra as oposições entre a abstração simbólica da semiologia, que apenas exteriormente se aplica ao cinema (às suas imagens e signos), e as relações entre cinema, tempo, corpo, cérebro e pensamento, que encontra, no limite, a irreduzibilidade da pragmática das imagens a um funcionalismo linguageiro.

Podemos dizer que a teorização estrutural destas funções tendem a reduzir a vitalidade do tempo a uma teorema, abstraída da vida dos ritmos e das modulações de um território, sob uma fixação operacional, axiomática.

A axiomatização exclui a ordem das tensões e interações pragmáticas que são as verdadeiras condições materiais das relações audiovisuais, abstraídas num sistema formal-proposicional, que está mais para a lógica analítica que para a dimensão indecível e problematizante do signo.

Por outro lado, falamos de um funcionalismo maquínico, sub-representável, sem o pulso do tempo (*aion*), categoria ou conceito.

Este outro funcionalismo já não visa a nada e, contudo, funda as condições de possibilidade próprias à gênese de toda a “visão”.

Nada estará garantido, mas há uma chance de recuperação do dado, de um plano puro, antecipados, peremptoriamente, pelas categorias fenomenológicas da percepção natural, demasiadamente humanas.

O cine-olho de Vertov, olho das “mil montagens”, desnatura o psicologismo ou o subjetivismo exacerbado do plano cinematográfico e acumula, na montagem, uma reserva de potência conectiva do rizoma, tal como Orlandi (1990) ligeiramente o analisa em *Articulação por reciprocidade de aberturas*.

As conseqüências pragmáticas do percepto, como percepção não-humana do homem, é o que fundamenta a potência de uma montagem do tempo, dos cristais de tempo,

²⁵⁰ *IM*, p. 107.

“um correlacionar-se entre duas imagens longínquas (incomensuráveis do ponto de vista de nossa percepção humana)”²⁵¹.

Neste sentido, a articulação musical do cinema passa, justamente, por uma poética, que já não se deixa determinar funcionalmente sob o ponto de vista sintagmático da linguagem, encontrando sua medida nas perambulações e relações incomensuráveis no interior da imagem, um pouco como a deriva dos personagens de Antonioni, em sua chamada “trilogia da incomunicabilidade”.

Veremos, ao menos no nível da exposição conceitual, como estes dois funcionalismos se entremeiam e como a produtividade irracional do desejo deleuzeano investe o plano de organização, tensionando-o, desestabilizando-o.

Mas também como o desejo é fixado, codificado, bloqueado, interrompido ou como as linhas de fuga ativas são colmatadas pela dureza das organizações molares impondo ao pensamento uma sistematicidade, um registro, um conceito, uma imagem.

* * *

Não há linha reta, nem nas coisas, nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas.²⁵²

Se Tagg e Gorbman se alinham, de certo modo, num estruturalismo semiológico por parte de pressupostos teóricos mais ou menos explícitos, cabe não só lembrar a insistência crítica de Deleuze ao identificar tomadas de poder no interior da língua, mas também a oscilação criativa (e intensiva) na linguagem, que a faz gaguejar, na iminência dos seus limites gramaticais e sintáticos²⁵³.

Em *Gaguejou...*²⁵⁴ Deleuze mostra, contra um regime estrutural ou significante da linguagem, que a literatura não procederá por *competência* lingüística mas pela produção de uma “língua estrangeira” no interior da própria língua, “uma linguagem

²⁵¹ *IM*, p. 108

²⁵² *CC*, p. 12.

²⁵³ Deleuze chega mesmo a mencionar no “abecedário” um “limite musical” para qual a linguagem tende, quando trabalhada no interior de um estilo. Cf. Boutang, 1989, S de Style.

²⁵⁴ *CC*, p. 122-129.

afetiva” e “intensiva” que levaria a Língua a uma potência superior em desequilíbrio ou gagueira.

Neste texto, o filósofo nos apresenta um regime criativo que atravessa a linguagem e a faz tender a um limite quase-musical, uma gagueira que já não se confunde com uma afecção da fala (o gago da fala), mas com um afeto da própria língua.

Fala-se de uma “língua menor” ou “estrangeira”, percorrida de minorias de toda a espécie, que atravessam a língua de uma força modulante e errante enquanto “campo de variação intensiva”.

De fato, é preciso assistir à aparição de uma verdadeira linguagem analógica²⁵⁵ nas artes, assim como Deleuze vê na pintura de Bacon ou como vê o cinema.

Metz e Pasolini fizeram uma obra crítica importantíssima. Mas neles a referência ao modelo lingüístico sempre acaba mostrando que o cinema é outra coisa, e que, se é uma linguagem, é uma linguagem analógica ou de modulação.²⁵⁶

Se por um lado, assistimos à naturalização (e no limite mais abstrato à axiomatização) de códigos e clichês no interior das linguagens audiovisuais, é preciso admitir que os encontros com o “Fora” sempre têm desestabilizado os modos de relação entre música e imagem²⁵⁷, fazendo do cinema um rizoma, ou um verdadeiro caso de sistema aberto²⁵⁸.

Vemos isto nas inovações que se superpõem, na história do cinema, às práticas correntes, conforme observa-se o caso de Herrmann em relação ao modelo clássico de Max Steiner, mas também, nos piores casos, em relação às substituições por outras tomadas de

²⁵⁵ Aqui é preciso não confundir a analogia dos sistemas da representação, que subordinam a diferença ao idêntico, com a analogia estética, mencionada por Deleuze em *FB-LS* (cap. 13) que trabalha com a variação dos meios, ritmando-os por modulação e não os formando por modelagem.

²⁵⁶ *C*, p. 70.

²⁵⁷ Cf. as observações de Gorbman (1987, p. 162-163) sobre a influência do “caleidoscópio” das formas dos videoclipes já nos meados de 1980 e sua aparente influência no modo como hoje experimentamos as relações entre música e imagem.

²⁵⁸ “Hoje em dia tornou-se corriqueiro observar a falência dos sistemas, a impossibilidade de fazer sistema, em virtude da diversidade dos saberes [...] Na verdade, os sistemas não perderam rigorosamente nada de suas forças vivas. Há hoje, nas ciências ou em lógica, todo o princípio de uma teoria dos sistemas ditos abertos, fundados sobre interações, e que repudiam somente as causalidades lineares e transformam a noção de tempo [...] O que eu e Guattari chamamos de rizoma é precisamente um caso de sistema aberto. [...] Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema é aberto quando os conceitos são relacionados a circunstâncias, e não mais a essências” *C*, p. 45.

poder na linguagem num jogo de interesses alheio, freqüentemente aliadas a mecanismos comerciais.

Não nos surpreende que seja, antes, uma questão de micropolítica dos agenciamentos que de gramática audiovisual.

Gorbman (1987) no epílogo de seu livro admite o curso das mudanças, ainda que com certa resistência, ao dizer que “o estado cambiante da música em filmes, por sua vez, está alterando o sistema de relações entre som e imagem”²⁵⁹, e se pergunta, “Teriam as respostas e hábitos de escuta mudado em função de interesses comerciais? Teria se tornado ‘natural’ ouvir a uma letra de canção de rock ao mesmo tempo que se segue uma estória?”²⁶⁰.

Tais constatações sublinham o aspecto coletivo da enunciação cinematográfica, que encontram nas imagens e sons, a superfície de inscrição de políticas ético-estéticas.

Enfim, acreditamos que a produção de “códigos” e a assimilação de “convenções” no interior das linguagens audiovisuais, não resistem à virada de mesa etológica e política que determina a pragmática como verdadeira condição de possibilidade de qualquer regime lingüístico.

Vejamos como Deleuze e Guattari enunciam esta reversão de forma radical em Mil Platôs.

Não existe lógica proposicional universal, nem gramaticalidade em si, assim como não existe significante por si mesmo. ‘Por detrás’ dos enunciados e semiotizações, existem apenas máquinas, agenciamentos, movimentos de desterritorialização que percorrem a estratificação dos diferentes sistemas, e escapam às coordenadas da linguagem assim como de existência. É porque *a pragmática não é o complemento de uma lógica, de uma sintaxe ou de uma semântica, mas ao contrário, o elemento base do qual depende todo o resto.*²⁶¹

²⁵⁹ Gorbman se refere à intensificação no final da década de 80 do uso de canções populares pré-gravadas como integrantes da trilha sonora de filmes. Sua resistência é revelada na tentativa que sugerir que já nos musicais clássicos a disrupção do espaço-tempo diegético era convencionalmente estabelecida em favor de números musicais, e que de algum modo se assemelham com o uso atual das canções. Cf. Gorbman, 1987, p. 162.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 162-163.

²⁶¹ *MPv2*, p. 107, grifo meu.

Com Deleuze, dizemos que “as tentativas de se aplicar a lingüística ao cinema são catastróficas”²⁶² e, em função de suas leituras, que a historicidade participa como história de uma reatividade de forças que, se por um lado, tornam toda permanência possível, por outro não deveriam impedir que a produção ativa das diferenças, dos sentidos bifurcantes de uma língua menor ou estrangeira excedam o formalismo gramatical da criatividade de um “estilo” – “linha de fuga ou de variação que afeta cada sistema impedindo-o de ser homogêneo”²⁶³.

Uma trans-historicidade intempestiva reserva aos artistas a prerrogativa intensiva dos devires e da Idéia em detrimento da ordem dogmática dos conceitos e das habitualidades e convencionalismos históricos, afetando, de dentro, a reatividade aparentemente estável dos sistemas pontuais e ditos arborescentes.

É pela assistematicidade problematizante da Idéia²⁶⁴ que se distribuem os fluxos e encadeamentos de singularidades numa multiplicidade intensiva, e a Idéia só procede por assistematicidade porque ela nunca nasce de um efeito de normalização ou técnica, sendo, antes, um assombro criativo nas imediações de um problema, e, como tais, absolutamente raras.

Isto não significa, no entanto, que os modos de articulação audiovisuais possam prescindir, absolutamente, da normalização dos sistemas pontuais. Pelo contrário.

Deleuze nos faz crer num contra-jogo em que o próprio sistema sirva de “trampolim para saltar”

Um sistema pontual será mais interessante à medida que um músico, um pintor, um escritor, um filósofo se oponha a ele, e até o fabrique para opor-se a ele, como um trampolim para saltar. A história só é feita por aqueles que se opõem à história (e não por aqueles que se inserem nela, ou mesmo a remanejamos). Não é

²⁶² C, p. 70.

²⁶³ D, p. 12.

²⁶⁴ “A idéia no sentido em que a usamos, pois não se trata mais de Platão, atravessa todas as atividades criadoras. Criar é ter uma idéia. É muito difícil ter uma idéia. [...] Pode-se ter uma idéia em qualquer área. Não sei onde não se deve ter idéias. Mas é raro ter uma idéia. Não acontece todos os dias” I de Idéia em BOUTANG, Pierre-André. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Realização de Pierre-André Boutang. Videocassete. Paris: Éditions Montparnasse. 1988-89. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações].

por provocação, mas porque o sistema pontual que encontravam todo pronto ou que eles próprios inventavam, devia permitir essa operação: liberar a linha e a diagonal, traçar a linha em vez de coordenadas, produzir uma diagonal imperceptível, em vez de se agarrar a uma vertical e a uma horizontal mesmo que complicadas ou reformadas. Isso recai sempre na História, mas nunca veio dela.²⁶⁵

Assim como Gorbman e Tagg, também Carrasco (2003), a seu modo, recorre a fatores históricos²⁶⁶ para se posicionar quanto aos desdobramentos ulteriores das aventuras musicais em cinema.

Mas se o curso histórico parece enriquecer o campo das “convenções e soluções poéticas” da música de cinema, é preciso lembrar que a própria história é tributária de convulsões extemporâneas que os registros históricos só se apercebem *a posteriori*.

Para Deleuze é o tempo, como potencialidade e reserva criativa, que retorna, ao tempo de sucessão, a insistência de um “para-além das possibilidades”, abrindo os sistemas informativos e interpretativos a um plano pré-formal ou puro de imagens, que se conectam e funcionam na ausência de um vínculo necessário.

Quanto à segunda ordem funcional, que chamamos de desejante, é preciso resgatar este estilo de linguagem, reservando a noção de sintaxe aos modos de relação não-axiomáticas, mas conectivas e funcionais, que têm na partícula conjuntiva sua operatoriedade e autoconsistência.

Diegese, realismo e ficcionismo audiovisual.

De fato, o cinema narrativo extrapola o “naturalismo” e a música, por conseguinte, não vê necessidade de se explicar estritamente neste sentido.

O emprego realista da música não deve, no entanto, unidimensioná-la, salvo equivocadamente, à categoria que Gorbman define dentro de sua narratologia audiovisual

²⁶⁵ *MPv4*, p. 94.

²⁶⁶“As duas principais matrizes da música que iriam perpetuar-se como *convenções* da linguagem cinematográfica seriam a *música inserida na ação filmada* e a música como *intervenção*. A partir delas e de sua inter-relação, criou-se tudo o que existe em música para cinema”. (Carrasco, 2003, p. 133, grifo meu).

como “música diegética”²⁶⁷, e que Carrasco prefere chamar de *música como parte da ação filmada*²⁶⁸.

Por outro lado, haveria um outro emprego do componente musical que lhe dota de certa ubiqüidade e que já não pode ser explicado diegeticamente.

É o caso da “intervenção musical”, da música “não inserida na ação”, como no exemplo dado por Carrasco da orquestra “que acompanha o momento do beijo” e que “só pode ser ouvida pelo público”²⁶⁹.

Neste caso, lhe é imputado um caráter arbitrário já que não há nada nas imagens que a obrigue a isso, restando crer que se trata de uma convenção narrativa.

A intervenção musical é uma convenção e tem, portanto, um caráter arbitrário. Não há nada nas imagens visíveis que obrigue a presença daquele som; se está lá é por convenção poética, uma opção de caráter puramente estético.²⁷⁰

É preciso, no entanto, ressaltar que segundo a autora de *Unheard Melodies*, independentemente da identificação diegética da fonte musical, “qualquer música enquanto trilha sonora”, diegética ou não, “será sentida como associada aos eventos diegéticos” ou da realidade ficcional.

A autora aponta um erro crítico quando, ao classificar a música como de uso diegético, reduz-se sua função como parte do “realismo”, “divorciada das tarefas de articulação de atmosferas e tensões dramáticas”²⁷¹.

Para enfrentar problemas como estes, que deveriam precipitar a questão “por que música em cinema?”²⁷², Gorbman (1987) recorre aos costumes e à história.

²⁶⁷ Cf. Gorbman, 1987, p. 22-23. “música que (aparentemente) emana de uma fonte dentro da narrativa”. Gorbman acrescenta que uma das mais proeminentes convenções dos musicais clássicos é o uso ambíguo da diegese musical, quando a música oscila entre o uso diegético, explicado na ação filmada, e o uso não-diegético, como uso narrativo, ou épico, segundo Carrasco (1993, cap. IV), no qual a música funciona como intervenção da instância narrativa. Um exemplo disto em comerciais pode ser visto em [166] Honda “Impossible Dream” em que a música aparece como diegética e se emancipa num uso não-diegético.

²⁶⁸ Cf. Carrasco, 2003, p. 128-132. Ver especialmente o caso da análise de “O anjo Azul” e o “Cantor de Jazz”

²⁶⁹ Carrasco, 2003, p. 127.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Gorbman, 1987, p. 23.

²⁷² *Ibid.*, p. 4.

A autora recorda que as “convenções”²⁷³ em cinema vêm de longa data, e lembra que “a música tem andado de mãos dadas com a representação dramática desde o teatro grego antigo”, e indubitavelmente, antes, “em formas rituais”²⁷⁴.

Carrasco (2003) em seu estudo sobre a formação da poética musical do cinema, demonstra uma longa história que liga o cinema à tradição dramática e musical da cultura ocidental.

A música, por sua vez, se associaria, no processo histórico, às diferentes manifestações artísticas, das “feiras populares” ao “espetáculo”, das formas ainda pré-especializadas do drama musical grego, passando pela tragédia “em que texto e música vão se tornando independentes e especializados”²⁷⁵, mas também pela ópera e as diversas modalidades do teatro até chegar às iminências de uma circunstância ainda pré-industrial e popularesca das primeiras exibições cinematográficas no “teatro de variedades”²⁷⁶.

A música em cinema traz, portanto, uma história cultural progressiva de passados heterogêneos que insistem na história de seus presentes, o que nos faz crer que, em audiovisual, nunca se partiu de uma origem homogênea, mas de “meios” dos quais tudo nasce, desde já, impregnado de uma virtualidade socializada, vacilante entre a atualização de hábitos e a irrupção criativa.

Para Gorbman, a música sustenta “sua própria significação musical”, criando “tensão e resolução através de estruturas e sintaxes altamente codificadas” mas prossegue, advertindo que se os códigos “puramente musicais” são operatórios em cinema, o são “apenas de modo limitado”, devendo, na maioria dos casos, se subordinar às “demandas narrativas”²⁷⁷.

Vejamos o que a autora diz a este respeito,

A música em filmes significa não apenas a partir de códigos propriamente musicais, mas também de acordo com códigos musicais culturais e códigos musicais cinemáticos. Toda e qualquer música transporta associações culturais, e a maioria destas associações tem sido invariavelmente codificadas e exploradas

²⁷³ *Ibid.*, p. 1.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 4

²⁷⁵ Carrasco, 2003, p. 34.

²⁷⁶ Cf. Carrasco, 2003, p. 66.

²⁷⁷ Gorbman, 1987, p. 2-3.

pela indústria musical. Propriedades de instrumentação, ritmo, melodia, e harmonia formam uma linguagem substancial. Todos sabemos como música de ‘índios’, batalha e romance se manifestam em filmes, sabemos que um filme padrão dos anos 40 irá escolher uma melodia *gershwinesca* apresentada por um provocante saxofone para apresentar sua bela sedutora nas telas. Como código cinemático, a música é codificada pelo contexto do filme em si e assume significação em virtude de sua disposição no filme. Música de créditos iniciais e finais e temas musicais são exemplares da interação música-cinema. Baseado nos princípios wagnerianos de motivos e *leitmotiv*, um tema num filme torna-se associado a uma personagem, lugar, situação ou emoção. Ele pode manter uma designação estática e fixa, ou pode evolver e contribuir ao fluxo dinâmico da narrativa ao transportar seu significado a um novo domínio de significação.²⁷⁸

Segundo seu posicionamento, a música em cinema ganha um estatuto semiótico próprio ao ser incorporada ao cinema, um código específico e, em certa medida, arbitrário, convencional.

Por nosso turno, pretendemos sugerir que a criação audiovisual não deveria se limitar, pratica ou teoricamente, aos códigos, convenções ou hábitos produtivos.

Sob o ponto de vista teórico, pretendemos introduzir um horizonte conceitual que poderia ser usado como campo de ressonância de conceitos propriamente cinematográficos, que deveriam ser apropriadamente construídos no entorno de problematizações específicas, tais como Deleuze o fez em seus livros sobre cinema.

Talvez um importante núcleo conceitual da filosofia da diferença nos forneçam meios teóricos de propor uma nova teoria do sentido, acredito, em função da noção do “díspar”, objetos parciais e intensivos que funcionariam como verdadeiras partículas de composição numa temporalidade paradoxal, que Deleuze chama de Aion.

Em Aion, o sentido aparece como uma multiplicidade funcional que articula lençóis de passado heterogêneos, não obstante, coextensivos e em relação diferencial.

A produção do sentido como “verdade do tempo” leva, à derrocada, a objetividade linear dos encadeamentos narrativos, e, conseqüentemente, arrasta a música à uma dimensão propriamente topológica, ou inextensa, que já não requer conformação alguma quanto à organização cronológica do tempo ou a homogeneidade das situações no espaço.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 3.

Este parece ser o caso em que Alain Resnais se vê e se aproxima em *Hiroshima mon amour* (1959), mas também, talvez ainda mais rigorosamente, em *O ano Passado em Marienbad* (1961).

Numa curta entrevista de 1961, Resnais rejeita o “significado” objetivo de suas imagens, colocando o espectador numa posição co-criativa na qual “o sentido” é identificado ao “uso”.

Entrevistador: “Seu filme ‘O ano passado em Marienbad’ é um dos filmes mais estranhos que já se viu. Para muitos é um enigma, e cada um terá sua interpretação. Para não dizer que minha opinião está muito longe da real, gostaria de ouvir sua opinião sobre seus filmes”

Alain Resnais: “Não é meu papel dar explicações. Por esta razão, não acho que este filme seja um enigma. Com isso quero dizer que cada um pode tirar suas conclusões, e isso pode ser um bom sinal. Mas, o que é certo, é que a conclusão não será a mesma para todo mundo. Portanto, minhas conclusões não são mais interessantes que a de qualquer outro espectador”

Entrevistador: “Então, você criou uma matriz e cabe a cada um se encaixar dentro dela. Se ele não estiver preparado para isso, o filme não lhe serve”.

Alain Resnais: “Exatamente”

Entrevistador: “Você precisou da ajuda do espectador”

Alain Resnais: “Sim, pedi isso porque acho que é a melhor forma de respeitá-lo e fazer um gesto de cordialidade”²⁷⁹

Em oposição a isto há, evidentemente, sistemas significantes, estruturais ou genéticos, que impedem a liberdade de fluxo das disparidades, tomando-as numa apoderação, criando unidades metaestáveis e estratificações, que sustentam uma teorização identificada à linguagem, à gramática, aos modelos axiomáticos e analíticos.

Nossa perspectiva é a de introduzir uma primeira discussão acerca de uma possível teoria diferencial da música em cinema, seja ele narrativo, publicitário, comercial ou autoral.

De qualquer modo, entendemos que a música em filmes passa a se asseverar num contexto de relações que a individualizam semiótica e pragmaticamente de modo diverso e mesmo indeterminado, a não ser reciprocamente na particularidade dos casos quando as séries se determinam completa e mutuamente num sistema de diferenças.

²⁷⁹ Entrevista disponível nos extras do DVD *Hiroshima mon amour* pela distribuidora Continental.

A música, em si, desarticulada do consolidado audiovisual passa a ser ‘apenas’ música, deixando de ser trilha musical, muito embora sua força no cinema decorra eminentemente da efetividade da associação.

Para Bernard Herrmann, um dos paradoxos da música de cinema é que “a música corretamente usada pode ser de muito baixa qualidade e ainda assim ser eficiente, ou pode ser música de altíssima qualidade e também servir ao seu propósito”²⁸⁰.

Segundo o curso que fazemos de sua opinião, a música de cinema só se determina completamente na relação diferencial com o componente visual, e, evidentemente, mediante à totalidade das relações que se tecem no interior da imagem, relacionado-a aos personagens, às situações, aos enquadramentos, aos diálogos, enfim, a tudo que se destaca da imagem, sob o ponto de vista intensivo, fazendo da imagem cinematográfica um material semiótico riquíssimo.

Esta formulação de Herrmann encontra uma simpatia teórica, conforme sugerimos, nas disposições esquemáticas (e singulares) da relação diferencial, quando dizíamos, oportunamente, da completa indeterminação de dx em relação a x , o mesmo podendo ser dito de dy em relação a y . Se dizemos que a música y se associa ao filme x , a relação audiovisual dx/dy passa a ser completamente determinada no caso, ainda que tanto a música quanto o filme permaneçam indeterminados em relação a suas determinações na relação.

Prosseguindo neste sentido, Carrasco nos lembra da necessidade do compositor de trilhas musicais de se aproximar intimamente dos diversos termos do dispositivo cinematográfico, pois só aí se tem a chance, e isso dizemos por nossa conta, de trabalhar nas imediações de uma involução criativa, de um sistema diferencial de afetos, no qual a música sofre seus efeitos e o contra-efetua.

[...] é preciso lembrar que para ingressar no mundo das artes audiovisuais ou dramático-musicais, é imprescindível que o compositor possua as noções básicas dos fundamentos dessas áreas. Não basta conhecer música e saber fazer música, ainda que estes sejam pré-requisitos indispensáveis. Para fazer boa música de cinema, por exemplo, o compositor deve entender os fundamentos da linguagem

²⁸⁰ Cf. CARRASCO, Ney. O Compositor Camaleão. In: Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 1., 2005. Curitiba. **Anais...** Curitiba: Deartes, 2005a. v. 1. p. 46-52.

cinematográfica. Ele deve conhecer ao menos princípios de narrativa fílmica, dramaturgia, aspectos técnicos de cinema, tais como: enquadramentos, movimentos de câmera, montagem, edição sonora. Em outras palavras, o compositor deve inserir-se no universo do cinema não como um profissional de música que a ele se agrega, mas como profissional de cinema cuja especialidade é a música.²⁸¹

O músico deve tornar-se, num sistema intensivo, uma singularidade envolvente e envolvida, um campo de contágio de diferenças que lhe atravessam e que tem a chance de um relançamento, de um desmembramento ou de uma explicação na imagem musical, sonora, articulada com os planos de um ponto de vista virtual, pré-extensivo.

Ademais, veremos que o uso funcional e as indagações semiológicas do emprego de música em filmes suscitaram importantes estudos e tentativas de sistematização.

Tagg disponibiliza, em seu *website*, um sumário²⁸² reproduzido no rodapé, das observações de pesquisadora Zofia Lissa em ocasião de seu *Ästhetik der Filmmusik*²⁸³,

²⁸¹ Cf. CARRASCO, Ney. O Compositor Camaleão. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1., 2005. Curitiba. *Anais...* Curitiba: Deartes, 2005. v. 1. p. 46-52.

²⁸² Cf. <http://www.tagg.org/teaching/mmi/filmfunx.html>. Acesso em 2 de fev. 2006.

“The main functions, Most of these are NOT mutually exclusive

1. Emphasis of movement, i.e. musically underlining visible or audible movement that is not intrinsically music, e.g. running, galoping, waving, swaying, spinning, flying, hovering, caressing, hitting, stabbing, cutting, flickering, to-and-fro, quickly, slowly, calmly, jerkily, etc. [561. Adidas ‘Gimme the Ball’].

2. Emphasis of real sounds, i.e. underlining, in stylised musical fashion, sounds not included in the music itself, e.g. rain, wind, footsteps, hooves, machines, screams, sighs, laughter, slam, bash, pow, wham, thud. [273. Adidas ‘Impossible Field’].

3. Representation of location, i.e. using music to allow the audience to associate to a particular cultural, physical, social or historical environment.

physical, ethnic, e.g. Japan, jungle, Amerindians, Paris, town, country, space, laboratory, underwater, posh hotel, seedy club. [118. 3G Mobile ‘Cherry Tart’]

social, e.g. upper class, middle class, lower class. [775. Mazda ‘We Build Dreams’]

historical, e.g. ancient, medieval, Baroque, fin-de-siècle, future. [782. Snickers ‘King’]

4. Source music. Lissa calls source music ‘real music situations’ while Gorbman refers to it as ‘diegetic music’ (see below). Film music becomes source music when it is motivated by the narrative logic of the visual production’s fictional reality, i.e. when the source of that music is part of that same fictional reality. Source music can be thought of as music audible to (hearing) characters (if any) and enacted in the scene where it occurs. The sounding source of the source music may be visible on screen, e.g. a marching band, a band in a nightclub, a parent singing a lullaby, a concert, a church organ and congregation, etc., but it can also be invisible, e.g. a car radio, Muzak in an airport or shopping mall, a TV or hi-fi that has been turned on. [536. Cia Atlética ‘Strip’].

5. Comment, i.e. using music to comment upon the images by distancing. The most usual type of film-musical comment is **counterpoint**, i.e. contradicting the connotative sphere of the visual action, e.g. melifluous melody for atomic holocaust, horror music for love scene. Another type of comment is the

estudo que, segundo o autor, representa “uma das mais rigorosas e úteis sistematizações da música em cinema”.

Não desenvolveremos pormenorizadamente item a item pois não pretendemos nos prolongar neste ponto. Apenas assinalamos, entre colchetes, no próprio rodapé, alguns exemplos que podem ser conferidos, comparativamente, acerca de situações análogas na cinematografia publicitária²⁸⁴.

Falávamos anteriormente de Tagg, que é um pesquisador rigoroso e preocupado com o regime informativo e metodológico em música, mas poderíamos citar estudos comparáveis que multiplicariam os exemplos e complementaríamos as abordagens.

presentation of music providing an emotional dimension to a series of events that has just finished, i.e. the opposite of function 9, below. [67. Dove ‘Dove’]

6. Expression of actor’s emotions, i.e. using music to communicate what characters played on screen are supposed to be feeling, e.g. a neutral shot of a hero or heroine reading a letter with horror music as underscore telling the audience he/she is shocked by such terrible news. [851. VW ‘Avião’]

7. Basis for audience’s emotions, i.e. using music to communicate a certain set of emotions that may or may not be the same as that supposed to be experienced by the character(s) on screen, [352. Bacardi & Cola ‘Casino’] e.g. the same scene and same music as in function 6, except this time it is the villain who is seen reading a letter with horror music underscore telling us (the audience) that something awful is going to happen. In this case the letter carries terrible news (for us) while it might be wonderful news for the evil character reading it inside the fiction.

8. Symbol, i.e. using music to represent something or someone known by the audience from the narrative but not currently part of the narrative, e.g. a wounded hero seen in the misery and mud of the trenches but underscored by her’ theme.

9. Anticipation of subsequent action, e.g. the music starts to sound nasty while the picture is still quite innocent’, presenting a mood of threat just before the visuals go ugly with a sudden cut to a foul deed. [227. Tim Festival ‘Vento’]

10. Enhancement and demarcation of the film’s formal structure. [384. Mitsubishi ‘Freeway’] **leitmotifs**, serving to (re-)identify characters, moods, environments, etc., thereby helping to make the film emotionally more comprehensible and to glue the narrative together across heavy cuts. [785. Toyota ‘Yaris Campaign’]

openings, i.e. ‘something new starts now, folks’. [359. Citibank ‘Grandma’s Will’]

links and bridges. Music bridges two scenes, often of quite disparate character, across a cut (or fade-out plus fade-in, etc.) [800. Atum Gomes da Costa ‘Armário’]

tails. Snippets of music, often after a change of scene, that set the mood of the new scene and tail off, often on an unresolved chord demanding that the narrative (musical or otherwise) continue, thereby leaving the acoustic space open for dialogue or sound effects. [785. Toyota ‘Yaris Campaign’]

endings, i.e. ‘that’s the end of that bit, folks’’. [802. Brahma ‘Avestruz’]

TAGG, Philip. **Functions of Film Music and miscellaneous terminology.** Disponível em:

<<http://www.tagg.org/teaching/mmi/filmfunx.html>> Acesso em 2 de fev. 2006.

²⁸³ LISSA, Zofia. *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschelverlag, 1965. 454 p.

²⁸⁴ O número entre colchetes refere-se à coletânea de filmes publicitários que pesquisamos e que se encontram em anexo. Conforme dissemos, cada filme está numerado e referenciado numa lista com cerca de 850 casos, que podem ser conferidos oportunamente.

Num breve parêntese prolongaremos este gesto inicial para dispor, ainda que superficialmente, algumas perspectivas gerais que se detiveram no pensamento musical do audiovisual, notavelmente no campo do cinema industrial.

* * *

Claudia Gorbman²⁸⁵ adianta que o escopo de seu livro refere-se ao cinema narrativo, enfatizando, no capítulo IV, as práticas daquilo que chamou “modelo clássico do cinema narrativo”²⁸⁶, ou modelo de Max Steiner²⁸⁷, cuja “volumosa presença e influência” são ainda rigorosamente reconhecidas nas análises contemporâneas²⁸⁸.

A autora apresenta sumariamente 7 princípios de “composição, mixagem e edição” encontrados na cinematografia clássica, que apresentamos a seguir:

1. Invisibilidade: o aparato técnico da música não diegética não deve ser visível.
2. ‘Inaudibilidade’: A música supostamente não está lá pra ser ouvida conscientemente. Como tal deve se subordinar aos diálogos e imagens – isto é, aos veículos primários da narrativa.
3. Provocador de emoções: A trilha musical pode estabelecer atmosferas ou climas específicos [*moods*] e enfatizar emoções particulares sugeridas na narrativa (cf. #4), mas fundamentalmente, ela é um provocador de emoções per se.
4. Indicações narrativas:
 - referenciais/narrativas: a música provê indicações referenciais e narrativas, por exemplo indicando um ponto de vista, proporcionando demarcações formais e estabelecendo conjunturas e caracteres.
 - conotativas: a música ‘interpreta’ e ‘ilustra’ eventos narrativos.
5. Continuidade: a música proporciona continuidade rítmica e formal – entre planos, em transições entre cenas, preenchendo os ‘interstícios’.
6. Unidade: a partir da repetição e variação do material musical e da instrumentação, a música auxilia na construção da unidade formal e narrativa.

²⁸⁵ Claudia Gorbman é professor of film studies e diretora do Global Honors Program da University of Washington, Tacoma; autora de *Unheard Melodies*, 1987 e mais de 60 artigos acadêmicos, muitos dos quais exploram o emprego do som e música em filmes. Gorbman também é tradutora de diversos livros do Francês, incluindo 4 do compositor e crítico Michel Chion.

²⁸⁶ Gorbman, 1987, p. 70. “Usar o termo ‘cinema clássico’ significa compreender este cinema enquanto instituição, seguida por uma classe de textos que esta instituição produz”. Gorbman situa ainda as décadas de 30 e 40 como mais representativas do recorte a que se refere.

²⁸⁷ Compositor proeminente na história do cinema, Max Steiner (1888-1971) pode ser considerado o mais importante compositor da década de 30; compôs música para, entre outros filmes, *King Kong* (1933), *E o vento levou* (1939) e *Casablanca* (1943).

²⁸⁸ Gorbman, 1987, p. 73.

7. Uma dada composição [*film score*] pode violar qualquer um dos princípios acima, contanto que a violação esteja a serviço de outro princípio.²⁸⁹

A posição de Gorbman (1987) nos aproxima de alguns pontos já levantados por Tagg mas, com maior ênfase, lembra-nos que a música, por si só, é um “significador de emoções”.

Gorbman, referindo-se ao compositor e crítico musical russo Leonid Sabaneev, comenta que o autor descreve a banda visual, os diálogos e efeitos sonoros, como “puramente fotográficos”, elementos “objetivos do filme”, aos quais a música traz “uma necessária dimensão emocional, irracional, romântica ou intuitiva”²⁹⁰.

Sabaneev parece intuir a potência “colorante” de toda música que segundo Carrasco (2003, p. 27) “transforma poeticamente qualquer situação que se apresente”.

No entanto, Gorbman (1987), mesmo neste caso, parece não abrir mão do caráter estruturalista e semiológico de seu texto que se cerca de um sistema de âncoras no qual a “irracionalidade” musical se associa ao filme como “catalisador no processo textual” reduzindo-a a uma dimensão “representativa” ou ilustrativa do irracional²⁹¹.

A autora traça um cenário em que a organização musical atua freqüentemente por convenção e potência de código, sempre aproximada sob o ponto de vista da linguagem, perpassada por uma espécie de “materialismo histórico” que contempla os aspectos diacrônicos das transformações econômicas, tecnológicas e ideológicas do campo.

De qualquer modo, Gorbman não pretende estabelecer regras demasiadamente gerais e adverte que suas observações devem ser referidas às práticas cinematográficas do cinema narrativo hollywoodiano nas décadas de 30 e 40.

Carrasco (1993) no terceiro capítulo de sua dissertação, *o sonho de Eisenstein*, apresenta um resumo de dois outros conhecidos estudos em *film music*, reapresentados aqui de forma mais sumária.

Em *The Technique of Film Music*²⁹², Manvel e Huntley (1975) apontam certos

²⁸⁹ Gorbman, 1987, p. 73.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 79.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² MANVEL, Roger; HUNTLEY, John. **The technique of film music**. London: Focal, 1975.

empregos da música em filmes que serviria para compelir ação, estabelecer lugares, situar épocas, contribuir cenicamente, intensificar tensões dramáticas, para um senso de comédia e emoção humana, além de se prestarem a filmes especializados ou em animação.

Para Roy Prendergast (1977) em seu *Film Music: A neglected Art*²⁹³, a música pode criar uma atmosfera mais convincente de tempo e lugar, sublinhar ou criar refinamentos psicológicos (os pensamentos não ditos de um personagem ou as implicações não vistas de uma situação), servir como um fundo neutro de preenchimento, colaborar com a construção do sentido de continuidade do filme, sustentar a construção cênica de uma seqüência e então arrematá-la com um sentido de finalização.

Carrasco adverte que as abordagens supracitadas são baseadas num pensamento de caráter indutivo no qual “a música poderia servir para...”²⁹⁴.

De qualquer modo, o levantamento dos estudos em *film music* não poderiam ser realizado aqui com maior acuidade e amplitude, dado o direcionamento teórico proposto.

Por outro lado gostaria de deixar aqui um registro bibliográfico fundamental que consiste, talvez, no mais importante levantamento da literatura da *film music* escrita entre 1980 e 1996. Trata-se do texto de Robynn Stilwell publicado no *The Journal of Film Music*²⁹⁵ em 2002, que segundo o próprio autor complementaria o *survey* do musicólogo Martin Marks, realizado em 1979, intitulado “Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research”²⁹⁶.

O texto de Stilwell não apenas apresenta um meticoloso levantamento da literatura (2002, p. 49-61) como apresenta criticamente um panorama atual da pesquisa em música para filmes.

* * *

²⁹³ PRENDERGAST, Roy. **Film music: a neglected art**. New York: W W Norton, 1977.

²⁹⁴ Carrasco, 1993.

²⁹⁵ STILWELL, Robynn J. Music in films: a critical review of literature, 1980-1996. **The Journal of Film Music**, Volume 1, Number 1, p. 19-61. 2002.

²⁹⁶ Publicado no Journal of the University Film and Video Association 34, n. 1. (winter 1982) 3-40.

2. Uma organização da música publicitária.

Temos sugerido que o compositor que almeja compor para filmes adquira alguma experiência realizando música para comerciais. Este é um campo em que se pode desenvolver muitas das habilidades necessárias em *film scoring*: técnicas de temporização, sincronismo, gravação e orquestração; e também as habilidades psicológicas que advêm do trabalho com equipes dirigidas e pautadas em quadros conceptuais de diretores e produtores. Ela pode ajudá-lo a testar as várias formas em que se pode usar música para comunicar com uma audiência. Mas a música publicitária é mais que um campo de treinamento para compositores de cinema; ela é lucrativa, altamente competitiva e um campo de tempo integral de emprego profissional com seus próprios critérios.²⁹⁷

De acordo com Huron, em 1989, apenas no contexto estadunidense, das estimadas “60 bilhões de horas de veiculação comercial encontradas pelos americanos a cada ano”, aproximadamente “3/4 empregam música de alguma maneira”²⁹⁸, consistindo num “amplo corpo heurístico, empiricamente testado, a respeito das facetas sociais da música”.

Reconhece-se a experiência prática da publicidade com vistas às “motivações sociais e psicológicas” e que seja “útil” tomá-las “sobre seus próprios fundamentos”, “examinando suas experiências”²⁹⁹.

O impasse é que o exame das experiências audiovisuais não se debruça no plano informe do desejo, plano de produção, consumo, corte e distribuição de fluxos; plano de funcionamento de máquinas abstratas que operam como pontas de desestabilização dos estratos de um agenciamento – formações semióticas ou corpóreas que são os objetos privilegiados das análises, derivando planos conceituais e organizacionais.

Vimos colecionando ao longo do texto um conjunto de funções assinaláveis em que a música “serve” estruturalmente às imagens, ao texto, aos diálogos, à montagem, etc. não obstante se emancipe e recaia sobre elas.

²⁹⁷ Karlin e Wright, 1990, p. 567.

²⁹⁸ Cf. Huron, 1989, p. 559-560.

²⁹⁹ *Ibid.*

No entanto, mesmo sob o ponto de vista da representação, as categorias da música de cinema de longa-metragem não são suficientemente amplas quando se procura compreender, por extensão, o dispositivo publicitário.

Nestes casos, é preciso adicionar ou subtrair axiomas do sistema.

Veremos, oportunamente, que a noção de agenciamento explica uma diferença mais profunda de regimes que faz com que os estratos físicos e semióticos difiram irreduzivelmente de um caso a outro.

O que fazemos, por ora, é uma exposição dos *planos de organização* que remetem a abstrações funcionais do tipo axiomática³⁰⁰.

* * *

No espaço de exíguos 29 segundos, um drama se desdobra, completo, com personagens, tensões dinâmicas, clímax, desenlace, e coda. Nenhum tempo é perdido [...] trunca-se um compasso 4/4 para 3/4 de modo a salvar um tempo precioso.³⁰¹

Talvez a diferença mais visível entre filmes publicitários e os propriamente “cinematográficos” seja o tempo físico, bastante exíguo nas publicidades televisivas.

Um filme publicitário apresenta uma variabilidade na duração que depende dos formatos e das grades televisivas dos canais de tevê de um país ou outro, e mesmo entre um canal e outro.

Há uma oscilação que pode variar de 5s ou 6s [156] a 2 minutos [772], muito embora os tempos mais comuns girem em torno de 20s, 30s, 40s, 45s, 50s, ou 1 min.

³⁰⁰ Falamos aqui de uma axiomática no sentido mais ou menos definido em Mil Platôs, enquanto herdeira da concepção teoremática da geometria. Podemos dizer que a axiomática não dá conta da invenção e da criação e que nela há uma vontade deliberada de reter, fixar, abstrair. A axiomática se distingue dos códigos (dados qualitativamente nos territórios), das sobrecodificações e das recodificações. A axiomática fixa e distribui as formações a partir de axiomas que são relativamente independentes que rarefazem ou saturam os sistemas axiomáticos. Para Robert Blanché, são as proposições indecidíveis que se chocam com uma axiomática, fazendo-as vacilar. No nosso caso, veremos que o desejo pode ser letal às regulações axiomáticas em suas pretensões de formar um sistema racional completo e saturado; se a axiomática representa um modelo de realização do Estado, a produtividade desejante, num funcionalismo maquinico, nômade, irá sempre ameaçá-la de um transbordamento e de uma necessidade de revisão do conjunto de seus axiomas. Cf. especialmente o Platô 12. “1227 – Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra” In: *MPv5*, p. 11-110.

³⁰¹ Huron, 1989, p. 561.

No Brasil, os formatos mais comuns são de 30s, eventualmente 15s e 45s.

No cinema de longa-metragem Carrasco (2005a) sugere que o compositor deva voltar sua atenção para os “dois grandes eixos” que deverão orientar seu trabalho ao longo de todo o processo de criação: “a macroestrutura e a microestrutura da trilha musical”.

Há, sem dúvida, uma dificuldade diferenciada na criação musical para longas porque as distâncias e implicações estão espalhadas de um modo muito distinto de um filme comercial, que resolve tudo num tempo de ‘memória curta’, cujas virtualidades estão frescas por todo tempo do comercial.

Isto não significa que circuitos muito variáveis de imagens-lembrança e mesmo de um passado puro, não-pulsado, não intervenham tanto numa quanto noutra construção, provocando cristalizações em que a atualidade da imagem e o tempo, ou a virtualidade, entrem em circuitos muito variados, mesmo em coalescência, nos casos do menor circuito, em que se pode dizer que haja indiscernibilidade entre atual e virtual.

Pode-se pensar também que, nos filmes publicitários, haja uma macroestrutura composicional, mas o aspecto compacto destes últimos cria uma particularidade tal que não admite o rebatimento estrito das técnicas ou procedimentos cinematográficos de longa-metragem.

O uso dos *leitmotives*, por exemplo, que adquire maturidade nos anos de 1940, ainda hoje muito empregados, não responde do mesmo modo em comerciais de tevê.

O pensamento, atribuído aos procedimentos operísticos de Wagner, induz a associação de temas, normalmente em número reduzido, a personagens, lugares, situações ou objetos que no decorrer da trama se transformam, ganhando diferentes orquestrações, ritmos, tratamentos diversificados que supostamente unificam ou totalizam a composição dramático-musical³⁰².

É certo que o princípio de associação de temas a campanhas e personagens é recorrente em filmes publicitários, mas as implicações re-distributivas ou reiterativas influenciando na trama, fazendo remissões distantes ou cifradas como no caso do mistério de

³⁰² Carrasco (2003, p. 97-113) faz uma extensa análise motívica, do uso dos *leitmotives*, em *O nascimento de uma nação* de D. W. Griffith, composição de Carl Breil.

Rosebud em *Cidadão Kane* (1941), são de uso apenas limitado nos curtos tempos da publicidade.

Nos pequenos formatos há pouco tempo para envolver o expectador em enigmas, mesmo nos casos de *teasers* cujo produto continua incógnito no fim do anúncio.

Por outro lado, é certo que associações ocorram, mas as funções, ou ‘o que se faz disso’ deve responder a finalidades que só se determinam caso a caso.

Em Toyota ‘Yaris Campaign’ [785] temos um tema musical para a campanha toda, que pretende um posicionamento do produto: um carro essencialmente europeu.

O carro, apelidado de *Uncle Yaris*, é evidentemente associado à música nesta série de 5 filmes que a Toyota apresenta, dirigido por Sean Michael Turrell, para a *Spy Films*.

Já no primeiro quadro lemos *Uncle Yaris was born in Europe*. Um carro japonês nascido na Europa.

A música apresenta-se como um prefixo rapidamente cortado para uma situação cômica.

Há um jogo de basquete; um dos jogadores se destaca pela cor da camisa e pelos longos cabelos. Ele parece um pouco deslocado, mas empenhado na marcação da jogada; a bola é lançada ao aro por um dos jogadores e o cabeludo a recupera após o rebote; sai do garrafão dá uns dois passos com a bola nas mãos e um chute muito forte na direção contrária à cesta.

Silêncio.

Volta o prefixo que se desenvolve sob o *Slogan* inicial e assistimos um clipe em que o carro faz manobras num fundo infinito com uma bola de futebol: *Yaris was Born in Europe*. A seqüência prossegue até a cartela final que é destacada pelo prefixo musical, a assinatura Yaris.ca e então Toyota, numa cartela vermelha.

O segundo filme segue com o prefixo inicial e o corte após a cartela: *Uncle Yaris is colourful*. Segue o mesmo personagem numa rua trocando de roupa enquanto dança. A música aqui pode ser tratada como *source music*, uma vez que faz parte da ação filmada. Mais uma vez um corte, o prefixo, e um clipe em que se mostra o carro, em diversas cores.

A campanha segue esta estrutura: a cartela e o prefixo, uma situação cômica, um clipe e o *packshot*: a cartela final com a assinatura da marca.

O último filme tem um interesse maior porque na situação cômica o personagem é um DJ que usa várias *pickups* observado por dois garotos que não entendem muito o que vêem. No clipe o carro mostra que tem quatro portas e desde o corte da segunda cartela até a abertura da primeira porta escuta-se a música abafada, até que as portas comecem a ser abertas e compreendemos que a música está dentro do carro. Depois disto, segue uma movimentação de rotação do carro num eixo concêntrico tal como um disco manipulado pelo DJ; a esta altura a música responde aos mesmos movimentos saindo de dentro do carro para se estabelecer como intervenção musical, num plano narrativo, muito embora seja modulada pela rotação, pela manipulação do próprio carro.

Mas o que é ainda mais interessante aqui é a produção de permutações entre o carro, as situações, a música e o personagem, que se apresentam como verdadeiras pontes comunicantes, fazendo da campanha um belo exemplo do conceito, que rompe com as distribuições sedentárias dos componentes da imagem em favor da transgressão de identidades e termos no comercial.

O próprio nome do carro, os *Slogans*, as situações bem humoradas passam a se relacionar virtualmente na produção de uma multiplicidade particularmente interessante.

Há uma zona de indiscernibilidade em que tudo trafega indo além dos valores objetivos e subjetivos de cada termo, ainda que numericamente tudo se separe, evidentemente.

Uma das curiosidades deste filme, e ilustrativas do que tentamos dizer, é a presença de uma marca argentina nos traços do personagem e no tipo de humor.

Sabe-se da “diáspora” dos criativos argentinos nos últimos dez anos e do sucesso que andaram fazendo na propaganda mundial.

Falaremos disso, oportunamente, numa tentativa de demonstrar que, anterior a uma ordem geral da criação em propaganda, existe um problema interior aos agenciamentos – que são antes uma questão política que atravessa a criação das peças – mostrando que a música publicitária não constitui uma especificidade, mas trama dentro de um processo multilinear, processo político que vai das linhas mais visíveis dos planos de

organização aos fluxos moleculares e linhas de fuga que correm num plano informe de composição ou consistência.

Tentamos mostrar que aquilo que se materializa nos estratos das formações físicas e semióticas passa, muitas vezes, por um processo sub-representável que esconde uma política e um funcionalismo maquínico, só detectáveis por um processo transcendental que não pode recorrer à inteligência, consciência ou razão, senão secundariamente.

Mas, voltando ao caso de Toyota ‘Yaris Campaign’, começamos a nos deparar com uma linguagem organizatória que determina usos musicais, secciona o filme, esclarece metas de comunicação, expõe técnicas de identificação, unidade, posicionamento no mercado, de valorização por seleção de imagens etc.

A música em Toyota ‘Yaris Campaign’ funciona em vários níveis; ora servindo como *leitmotiv*, índice cultural, ora como delineador formal, como prefixo, como marcador sintático, atuando como senso de finalização, retomada, ou então como substrato de ritmo para a montagem, como meio de posicionamento e seleção de audiências ou público-alvo, enfim, atravessando ordens na composição global da campanha, de maneira muito bem fundamentada e formulada.

Segundo Huron, a música, como observávamos a pouco, pode servir “às metas promocionais” sob “uma ou mais competências”³⁰³.

O autor apresenta-nos seis modos de ação ou emprego musical tratados de forma mais ou menos cronológica, segundo aquilo que observa ser um ‘ordenamento’ em função do modo como evoluíram as necessidades e estratégias de marketing no desenrolar da história publicitária.

O primeiro caso, é o uso da música como entretenimento e reporta aos negócios ou promoções verbais nos vaudevilles,

[...] historicamente, o emprego de música em propagandas origina-se nos primórdios do vaudeville, quando a música serve como uma espécie de cobertura açucarada, que protege o discurso falado do vendedor, que se anunciava.³⁰⁴

³⁰³ Huron, 1989, p. 560.

³⁰⁴ *Ibid.*

Neste caso, em que a estratégia publicitária apela ao entretenimento, Huron observa duas coisas que nos parecem importantes.

Primeiro quanto à origem etimológica do termo ‘*entertain*’, que não se confunde com um “hedonismo simples, bobo, prazeroso”. Entreter significa prender a atenção, como os filmes de horror testemunham, ainda que, obviamente, certo prazer possa haver aí.

Em segundo lugar, uma observação importante é feita, e que se relaciona com a primeira, que destaca a inferência de que a música não precisa manifestar, necessariamente, “qualquer afinidade especial com um produto ou serviço em particular” para cumprir, efetivamente, uma função no quadro do comercial³⁰⁵.

O entretenimento tem um laço profundo com uma espécie de função fática, já que visa a atenção, como objetivo inicial, pois só a partir daí parece crer ser mais eficiente em suas necessidades comunicacionais, evitando ruídos e estabelecendo um contato com os receptores.

Em Toyota ‘Yaris Campaign’ podemos dizer que a música assume uma função de entretenimento, ao mesmo tempo em que cumpre outras duas categorias observadas por Huron, a quinta, de “foco num *target* ou público alvo” e a terceira, de “memorabilidade”.

Há aqui uma função identificatória, que visa a reconhecimento “de um produto ou de seu nome”.

Uma função de familiarização, e vistas ao *recall*.

Huron sublinha, favoravelmente, a potência de memorabilidade melódica em relação às componentes visuais, ou meramente visuais: “fotos e imagens visuais não infectam a consciência com a mesma extensão que as melodias fazem”³⁰⁶.

Isto nos remete de imediato ao vislumbre do *jingle* como grande protagonista desta categoria funcional, ainda que aplicável, muito embora não seja o caso do anúncio da Toyota ‘Yaris Campaign’.

³⁰⁵ Huron, 1989, p. 560-561.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 562.

O *jingle*, como “canção miniatura”³⁰⁷, não só articula a expressão verbal e musical, mas também cria uma coalizão funcional de ação memorativa, que tem o *recall* como correlato imediato.

A composição de *jingles* muitas vezes visa a uma concepção mnemônica que tenha uma função cognitiva ou recognitiva, baseada na memória e na construção identitária. Isto pode ser bem observado nas assinaturas musical-vocais que tem como função a memorização de um *tool-free number*, ou mesmo de um slogan sintético que atravesse o conteúdo verbal de um apelo estético ou emocional.

Zager diz que “jingles memoráveis” podem “identificar produtos”³⁰⁸ e que a composição deve prever a flexibilização quanto ao formato (15s, 45s ou 1min) e estilo (para o natal, para crianças, para roqueiros etc), devendo ser bastante “adaptáveis”³⁰⁹.

Huron sustenta que um conteúdo verbal “cantado” pode soar bastante menos “vago e auto-indugente” quando musicalizado, “um indivíduo pode respeitavelmente cantar coisas que soariam absolutamente banais se apenas faladas”³¹⁰ e prossegue, com bastante acerto,

[...] as agências exploram esta polarização entre discurso e canção aproximando as informações factuais à linguagem falada, e mensagens emocionais, não-factuais à linguagem lírica. [E finalmente, que] [...] misturas de locuções e canção provêem aos publicitários a oportunidade de apelos tanto lógicos, factuais, quanto apelos emocionais e poéticos.³¹¹

Estes apontamentos são muito pertinentes e apresentamos um belo exemplo em que tudo concorre em [794] Ambev ‘Zon’.

O anúncio é dividido em três partes, se considerado sob o ponto de vista verbal.

Num primeiro momento há uma locução, “Aperte o play é viver, é sorrir, é ousar, aperte o play é lutar, é vencer, é chegar, aperte o play é leveza, é natureza, é com certeza, Zon, o seu guaraná Antarctica com muito mais guaraná”.

³⁰⁷ Zager, 2003, p. 93.

³⁰⁸ Zager, 2003, p. 5.

³⁰⁹ Zager, 2003, p. 95.

³¹⁰ Huron, 1989, p. 565.

³¹¹ *Ibid.*, p. 565.

Aos 22s, a locução cede o espaço ao cantor que, entretanto, não canta num primeiro momento “viva, ame, voe, tudo, aperte o play na praia, na balada, no cinema, aperte o play sem medo que a vida vale a pena”

Só então, a partir de 35s, passa a cantar “aperte o play e deixa rolar, Zon é guaraná com mais guaraná, aperte o play e deixa rolar, Zon é guaraná com mais guaraná, aperte o play e deixa rolar, Zon é guaraná com mais guaraná, Antarctica” e a assinatura final com locução já em 55s “Chegou Zon o seu guaraná Antarctica, com muito mais guaraná”.

Não estamos aqui na posição de crítico ou juiz mas é preciso que não nos enganemos neste caso, justo porque estamos discutindo um ponto teórico, ou ao menos doxológico, segundo os apontamentos de Huron.

Em primeiro lugar, apresentamos um *jingle*, segundo Zager, uma “canção em miniatura”, originalmente composta para o filme ou para a campanha.

Em segundo lugar, um exemplo interessante em que o cantor e o locutor não se destacam, efetivamente, justo porque ambos não atingem um patamar em que a informação deixa de ser factual, pelo menos até o ‘refrão’ em 35s.

É preciso que se diga, a locução aqui é grosseiramente, mas intencionalmente, lírica.

Há, no entanto, um conjunto infeliz de fatores que determinam uma rarefação de idéias ingenuamente pretensiosas, ainda que sob o ponto de vista conceitual, a composição se defenda.

Apenas em 35s quando a canção assume um registro, para dizer como Huron, bastante menos “vago e auto-indugente”, há uma redistribuição do conjunto da imagem, pois o refrão passa, efetivamente, a uma função “colorante”.

Veja que estamos de pleno acordo com Huron quando diz que “um indivíduo pode respeitavelmente cantar coisas que soariam absolutamente banais se apenas faladas”, é o que acontece na pífia letra em “aperte o play e deixa rolar, Zon é guaraná com mais guaraná, aperte o play e deixa rolar, Zon é guaraná com mais guaraná, aperte o play e deixa rolar, Zon é guaraná com mais guaraná, Antarctica”.

A questão não se define entre a informação factual ou lírica, na escolha de uma sobre a outra, mas na efetivação de uma e de outra, que depende de algo substancial, não obstante intangível.

Quando Deleuze critica a informação e a comunicação, identificando um regime despótico na língua (que chama de significante), talvez não tenha imaginado que seriam tão levemente maltratadas como neste anúncio [794], que faz da palavra de ordem o contrário de uma sutileza ou argúcia, mas um ato confessório.

Unimed ‘Receita’ [850] replica a “receita” e compreendemos que mesmo a confissão é um clichê, palavras de ordem de vida, de felicidade, um bom conselho de quem já viveu muito “uma vez na vida arrisque, depois do mau humor, sorria; sempre que der viaje, antes de dormir sonhe [...]”. A música, como não poderíamos esperar nada de diferente, tenta envolver num tom emocional, atingir um *pathos* que, quem sabe, pudesse alçar os melhores conselhos da locução numa verdadeira lição de vida, uma imensa imagem moral sob todos os aspectos.

Diríamos que se há algo como uma profundidade na imagem, que desdobra regiões de alegria, desprazer e repugnância na imagem, esta só ganharia medida pela sensibilidade transcendental, num registro em que toda medida é ineficaz.

Em Antarctica ‘Sambista’ [169] podemos mesmo falar de um caso de *jingle* filmado.

Aqui vemos a possibilidade de um anúncio que atinge muitas dimensões desejáveis, envolvendo a imagem de uma vitalidade e verdade de um mundo que, se não é o nosso, é respeitosa e tratado pela equipe de criação e produção.

O anúncio consiste num plano seqüência com câmera aparentemente fixa, apenas aproximada em um leve zoom in; o enquadramento mostra um sambista solitário que canta o *jingle* em forma de samba de enredo na mesa de um bar.

Antarctica gelada, velha amiga e companheira, musa de poetas e sambistas;
Antarctica encanta praças e avenidas sempre ao lado na tristeza e na conquista;
bota sabor no meu samba fonte de inspiração, tiro meu chapéu de bamba e faço
uma exaltação; Antarctica, você mais que parceira, és paixão.³¹²

³¹² Cf. [169. Antarctica ‘Sambista’] letra do *jingle* transcrita do filme.

Este filme ilustra a efetuação lírica do *jingle* publicitário e a potência de envolver a mensagem verbal, factual e aparentemente objetiva, de um nova condição enunciativa. Eis a posição observada por Huron, quando aponta “o uso lírico da linguagem”.

No entanto, nem todo anúncio com canto ou vocalizações é considerado *jingle*. Ainda que este comentário seja meramente nominalista, resta admitir que, mesmo fora destes casos, o uso lírico da linguagem verbal não perde sua efetividade, ainda que sempre varie caso a caso.

A campanha dos Correios para o Sedex [219, 220, 221, 222, 223] apresenta o que se chama em propaganda de *assinatura cantada*, e não chega a ser considerado um *jingle*.

Nestas peças há vocalizações sem palavras, valores, portanto, propriamente musicais, mas também verbais, os últimos na assinatura, e que, no entanto, funcionam como uma cartela sonora: *Seeee-dex*.

É certo que, antes, a trilha musical funciona como uma transição estabelecendo um corte dramático, dividindo e prolongando a situação cômica (da primeira parte) à locução, bastante descontraída e leve sob uma situação de uso do produto.

Já em Terra ‘Cartão’ [32] não se pode dizer que se trata de uma assinatura cantada, muito menos de um *jingle*.

Trata-se de um licenciamento de fonogramas cujo título cantado³¹³ é usado como uma *gag musical*, um excerto supostamente cômico.

A *gag musical* funciona na brevidade de um instante, e destacam o momento cômico.

Em Terra ‘Cartão’ o que se ouve é apenas o trecho de um refrão, em menos de 1s. Não há função de *jingle*, nem de assinatura cantada.

Vale dizer que seja um caso isolado, pois nos parece que absolutamente não se cogita licenciar um fonograma para tal uso.

³¹³ A canção é *Exagerado do Barão Vermelho*.

Isto, no entanto, nos aproxima de um segmento muito mais rico do ponto de vista semiótico, que se refere ao licenciamento de fonogramas por um lado [588, 166, 168, 421], e a produção de novos fonogramas [636, 637] por outro, no caso de haver aquisição de licença apenas dos direitos autorais.

O primeiro caso implica o uso de canções ou músicas editadas diretamente do fonograma original. Já o segundo pode envolver adaptações, arranjos em outros estilos, e necessariamente uma nova produção já com vistas ao projeto publicitário.

É muitíssimo comum o licenciamento de fonogramas no mercado internacional de propaganda, mas mesmo no Brasil temos alguns casos [174, 210, 537].

A campanha internacional para a *Mastercard* [151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158] faz um uso interessante do licenciamento de fonogramas.

Apostando no conceito daquilo que “não tem preço” a *Mastercard* trabalhou com uma série de pequenos anúncios em que os personagens interpretam ou mimam alguns de seus artistas e canções preferidas.

Nestes comerciais, são usados fonogramas originais editados de acordo com o tempo do anúncio, entre 5s a 15s.

O tema da campanha é “Backing the Brit Awards”, que apela a um passado próximo que “não tem preço”, um tempo que ficou marcado e que não volta mais, um “tempo perdido”, mas subjetivamente enrolado ou envolvido nos sucessos da parada inglesa.

O tempo como lenço, segundo a figura de Pelbart,

A cada vez que assoamos o nariz, nós o enfiamos no bolso, amarrotando-o de maneira distinta, de forma que dois pontos do lenço que antes estavam distantes e não se tocavam (como dois momentos da vida, longínquos segundo uma linha do tempo) agora tornam-se contíguos, ou mesmo coincidem, ou, ao contrário, dois pontos em princípio vizinhos agora se afastam irremediavelmente.³¹⁴

O tempo é o que “não tem preço” e, acrescentamos, nem medida, linha ou fecho.

³¹⁴ Pelbart, 2000, p. 90.

Mas como poderia retornar o tempo, o passado, a potência do acontecimento senão re-desdobrando-se numa diferença, arrastando e insistindo intempestivamente nas pontas de presente?

Vejamos o exemplo cômico e inusitado que vem da campanha da cafeteria Starbucks.

Em Starbucks ‘Glen’ [490] um interessantíssimo uso que começa a imbricar algumas coisas, e desorientar as até então auto-suficientes categorias de *jingle*, de música original, de licenciamento de fonogramas ou de direitos autorais.

O anúncio mostra Glen, um empregado de escritório, no começo do dia em sua cozinha; Glen abre a geladeira e leva às mãos um Starbucks, uma bebida gelada a base de cafeína. Ao beber o primeiro gole, nota uma banda em sua sala e começamos a ouvir a introdução de um sucesso dos anos 80: *Eye of the tiger* da banda *Survivor*: Glen, Glen, Glen, Glen...

Glen, Glen, Glen, Glen, Glen, Glen, Glen, Glen, Glen, Gleeeee. Glen’s the man going to work, got his tie, got ambition; middle management is right in his grasp, it’s a dream he will never let die; Glen’s a man of the hour, his the king of his cube, status call reports have finally met their rival. Burns the candle at both ends of his way to the top. He knows one day he just could become... supervisor. Roy, Roy, Roy, Roy.³¹⁵

A canção, de 1982, originalmente integrava o longa-metragem *Rocky III*. No filme o boxeador Rocky Balboa era levado pela canção *Eye of the Tiger*, uma espécie de hino de superação e determinação que o acompanhou ao topo da liga mundial.

A letra da canção é alterada para condizer com a situação de Glen, mas, *grosso modo*, a mensagem é a mesma, repetindo-se numa diferença.

No comercial a banda ‘representa’ bem-humoradamente as ambições, a energia, o encorajamento, o sentimento de vitória e perseverança de ‘Glen’, que se levanta para mais um dia de trabalho. A banda acompanha-o como em *Rocky III*, mas aqui a rotina não é a do treinamento físico, e o acompanhamento que antes era apenas sonoro, agora é também

³¹⁵ Letra de Starbucks ‘Glen’[490], para a Agência Fallon NY, direção de Noam Murro.

peçoal. Glen faz a barba, sai da casa, espera no ponto de ônibus, transporta-se ao escritório, sempre acompanhado pelos membros do *Survivor*.

Neste caso, há não só o licenciamento fonográfico, mas um uso parcial do fonograma e a produção (gravação de novas vozes) de uma paródia com a participação da banda, sem alteração visível de arranjo.

Se aqui somos levados a 1982 é preciso, antes, crer que a uma década de 80 como nunca foi vivida, tal como a ressuscitada Combray na *madeleine*, em Proust e os signos. Trata-se de fazer incidir, aqui e agora, a potência ontológica e virtual de um passado puro, o próprio tempo aiônico do acontecimento, e não o passado próprio, enquanto vivido e perpetuado em imagens-lembrança.

Não temos condições nem de tempo, espaço ou espírito, para expor aqui as importantes teses do tempo em Deleuze, mas cabe um registro breve uma indicação de leitura.

Em um trecho de notável beleza Peter Pál Pelbart nos dá um ótimo curso do que seria a temporalidade paradoxal ou aiônica do Acontecimento deleuzeano,

[Bruno] Schulz lembra que carregamos uma carga extranumerária que não cabe no trem dos eventos e no tempo de dois trilhos que o suporta. Para esse contrabando precioso, chamado por ele de Acontecimento, existem as tais faixas laterais do tempo, desvios cegos, onde ficam ‘suspensos no ar, errantes, sem lar’, num entremeado multilinear, sem ‘antes’ nem ‘depois’, nem ‘simultaneamente’, nem ‘por conseguinte’, o mais remoto murmúrio e o mais longínquo futuro comunicando-se num início virginal. Assim, no seio do tempo contínuo dos presentes encadeados (cronos) insinua-se constantemente o tempo amorfo do Acontecimento (aion), na sua lógica não dialética, impessoal, impassível, incorpórea: ‘a pura reserva’, virtualidade pura que não pára de sobrevir.³¹⁶

O tempo como “pura reserva” ou “virtualidade pura que não pára de sobrevir”, tempo não-pulsado que insiste no presente que passa coexistindo com a sucessão de escolhas e disjunções que desenham as marcas da história nas imagens.

³¹⁶ Pelbart, 2000, p. 89.

Mas se as imagens são superfícies³¹⁷ de inscrição ou registro da potência extemporânea do tempo é lícito suspeitar que a própria história guarde uma ‘metade dialética’ que se furta, mas que possui plena realidade enquanto tal.

Dizemos que o signo é justo a objetivação destas multiplicidades intensivas que remetem ao turbilhão cifrado na imagem, criando diferenças de potenciais só sondáveis no exercício transcendental ou superior das faculdades.

Devemos cuidar aqui, no entanto, para não cairmos numa sede de desvelamento exegético, segundo nos orienta Jean-Clet Martin.

Vemos uma imagem para logo desdobrá-la numa experiência subjetiva que trai uma diferença em outra, produzindo sentido: “cosmologia pluralista, no qual um mesmo acontecimento se distribui, em versões incompatíveis, em uma pluralidade de mundos”³¹⁸.

Estamos prestes a inviabilizar os esquemas e o conceito de comunicação, sem que isso signifique que mesmo num “mundo estilhaçado” não haja contrações, ressonâncias de todos os tipos, e movimentos forçados que relançam os estilhaços numa nova consistência.

O que significaria em Starbucks ‘Glen’ a proximidade das imagens, particularmente destas imagens, senão um convite a vários traçados, contínuos articulados em que re-encadeamos “fragmentos de discurso, restos de imagem, pedaços de sentido e não sentido [...] plano em que, de folha em folha, erguem-se imagens do pensamento”³¹⁹?

A imagem de Deleuze de um ‘cinema-janela de trem’, é bastante interessante na elucidação desta superfície de sentido, traçando, entre as imagens, a singularidade de um *continuum* da variação incessante.

Vejamos como Jean-Clet Martin retoma esta idéia,

³¹⁷ Martin (2000, p. 99-100) observa os cuidados com o conceito de superfície, dada a insistente oposição entre “superfície” e “profundidade”. A superfície, em todo caso, não deve ser confundida com uma “aparência” que devesse ser “superada em direção a sua essência”, o que a inscreveria na “estrutura do desvelamento” prolongada nos “pleitos, hermenêuticos e fenomenológicos, da própria coisa”, mas também não devemos confundi-la com um “suporte” “à maneira de um fundo sobre o qual tudo se dispõe” aproximada de uma suposta “epistemologia” ou “razão suficiente”. Martin a aproxima da noção de imagem-movimento, de um construtivismo que “salta de uma carta a outra sem perder o *continuum*, criando a cada vez, uma continuidade de variação”. Assim, a superfície é a própria produção de uma condição articulatória num universo de variação contínua, espaço de performance, de visibilidade e de enunciação, com a condição de sempre escapar pela abertura de um Todo que a assimila e a transforma de dentro pelo Fora.

³¹⁸ Pelbart, 2000, p. 89.

³¹⁹ Martin, 2000, p. 99.

É como para o viajante que segue os fragmentos de uma paisagem através das diferentes janelas do trem que o transporta, em uma velocidade louca, em direção a superfícies não-comunicantes. Todas as janelas do trem são comparáveis a uma sucessão de clichês, a uma película cinematográfica para a qual se deve descobrir a velocidade de projeção.³²⁰

O sentido aparece aqui sobretudo como uma performance de consistência, um consolidado, uma articulação na qual se produz, a cada vez, as velocidades e os trajetos da projeção.

O que a publicidade faz é tentar criar focos, regiões de âncora e convergência na imagem que articulem a inclusão e um percurso favoráveis a uma delas: a imagem privilegiada do anunciante, marca ou produto.

* * *

Todos os copistas sempre fizeram renascer o clichê, inclusive de onde ele já desaparecera. A luta contra os clichês é algo terrível [...]. Quantas pessoas tomam uma foto por uma obra de arte, um plágio por uma audácia, uma paródia por um riso, ou, pior ainda, um mísero achado por uma criação.³²¹

Vemos que o regime industrial do cinema, ao se reportar a altos investimentos, tende a se insinuar administrativamente nos modelos produtivos estriando e impondo-se aos espaços criativos por via da chancela financeira.

A cinematografia publicitária passa por algo parecido, conforme Zager (2003, p. 14) nos lembra quando diz que “a música em comerciais é música de comitê”.

Se no cinema, as forças criativas e aprovativas são “o diretor e o chefe do estúdio”, Zager salienta que, em comerciais, estas forças são, respectivamente, “o redator, o diretor de arte e alguns produtores”, por um lado, e “o cliente” por outro.

A medida em vista, a que administra os retornos de investimento por modelos de criação e produção, visa à minimização dos riscos segundo a avaliação empírica de formas que se acreditam bem-sucedidas na história do cinema e da propaganda.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *FB-LS*, p. 94.

Karlin (1994) mostra como os modelos composicionais das *role models* e das *temp tracks*³²² funcionam ao mesmo tempo como um meio de comunicação usual entre as instâncias produtivas e um enorme inibidor do movimento criativo das trilhas musicais em filmes.

Vejamos o que diz o agente (de compositores) Richard Kraft quanto às usuais condições de abordagem da composição musical em filmes,

O que particularmente mais tem faltado hoje é inteligência nas aproximações composicionais... O compositor em geral não é quem determina o estilo da composição que será preparada. Penso que eles ouvem possíveis modelos [*role models*], decidem que espécie de composição será efetuada e requisitam um compositor que escreva daquele modo pedindo-lhe para que faça algo similar.³²³

Segundo Karlin nos faz crer, há, não apenas a ordem do conceito que pré-esquematiza o espaço da criação (em função dos possíveis que o plano oferece) mas, uma situação ainda mais repugnante em que o mimetismo atinge um nível crítico.

Não só se pensa “por imagens”, mas a própria criação é reduzida ao nível da reprodução, multiplicando a imagem à semelhança, sob o juízo ordinário dos modelos.

Vemos que a maturação do cinema como empreendimento de massas é acompanhada por uma pressão disciplinar que dirige a produção audiovisual a se indexar numa ortodoxia que teria a opinião pública como norma de convergência e esforço produtivo.

Vejamos o que Zager nos coloca, quanto a isto.

[...] os grandes filmes passam por testes de audiência de forma bastante semelhante aos testes, com grupos de foco, que se fazem com filmes publicitários. Se existirem problemas, eventualmente o diretor é chamado a re-filmar ou editar algumas cenas. Os diretores ocasionalmente filmam dois finais e testam a ambos³²⁴.

³²² Karlin (1994, p. 7) explica que durante o processo de edição, os modelos composicionais, ou *role models*, são mixados temporariamente na trilha sonora do filme editado. As *Temp Tracks* são, de fato, estas músicas que funcionam como modelos que comunicam aquilo que se deseja da composição.

³²³ Karlin, 1994, p. 5.

³²⁴ Zager, 2003, p. 14.

No entanto, nem sempre foi assim. Quando Bernard Herrmann surge em *Cidadão Kane*, no início dos anos 40, vemos uma música rica em experimentações e uma condição não-usual que de certo modo redistribui as distâncias entre pensamento e imagem.

Segundo Carrasco (2003, p. 170) o filme de Orson Welles representa um marco no cinema moderno e aponta duas direções importantes na transformação da trilha sonora.

Por um lado, a descoberta de uma poética do “ruído”, que deixa de ser apenas uma composição naturalista da banda sonora para se emancipar esteticamente enquanto “sonoridade expressiva”; por outro, a própria música se descobre cada vez mais como sonoridade, “aproximando-se do ruído”³²⁵.

A trilha musical do filme de Welles não apenas se afasta do modelo clássico da época³²⁶, que já trazia insinuações precisas do que era a composição de trilhas sonoras em Hollywood, mas o relança, criando um novo modo do visível e do enunciável no cinema.

Segundo Herrmann, compositor recorrente de Hitchcock, o processo incomum de *Cidadão Kane* permitiu uma nova abordagem na composição do componente musical ao lado de Welles,

Esse filme era muito incomum, tecnicamente, o que me permitiu muitas possibilidades únicas de experimentação musical. Ele possuía várias montagens, as quais eram longas o suficiente para permitir-me compor números musicais completos, em vez de simples passagens para preenchê-las. O Sr. Welles foi extremamente cooperativo nesse aspecto e, em muitos casos, montou o filme no sentido de adaptá-lo a esses números completos, em lugar de fazer o que é normalmente feito: cortar a música para adaptá-la ao filme.³²⁷

O exemplo de *Cidadão Kane* mostra que o cinema da chantagem financeira se apóia funcionalmente em modelos que são, antes, uma conquista de um *pensamento sem imagem* ou de um *empirismo radical* que assume a lei da modulação como essência da linguagem e não o molde como decalque de uma reatividade.

O problema é que a solução é logo capturada e multiplicada quando o modelo se infla numa espécie de saturação axiomática, absorvendo um novo paradigma e sugerindo uma redistribuição da própria imagem que volta a rondar os meios de criação.

³²⁵ Carrasco, 2003, p. 170.

³²⁶ Cf. Gorman, 1987, cap. IV.

³²⁷ Herrmann apud Carrasco 2003, p. 171.

No entanto, este problema não é de modo algum um privilégio do cinema, mas também da música, do teatro, da dança, da pintura.

Vimos em *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (FB-LS, cap. 11) que a tela em branco não é, absolutamente, um espaço vazio. A tela em branco é notavelmente preenchida por tantos pressupostos e antecipações coercitivas que nada tem de vazia.

Mas o que pré-ocupa a tela antes do necessário “trabalho preparatório”, trabalho que visa a “esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la”?³²⁸

Deleuze argumenta que o que preenche a tela são “clichês”, imagens mais ou menos atuais e virtuais que já pré-ocupariam a tela como pressupostos naturalizados que seria preciso deslocar, e portanto a pintura começaria apenas depois.

[...] ora, tudo que ele [o pintor] tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais [...] Há em primeiro lugar, *dados figurativos*. A figuração existe, é um fato; ela é mesmo anterior à pintura. Somos bombardeados por fotos que são ilustrações, jornais que são narrações, imagens-cinema, imagens-televisão. Há clichês psíquicos assim como clichês físicos, percepções já prontas, lembranças, fantasmas.³²⁹

Deleuze, neste sentido, insiste que o ato pictural está sempre deslocado, “sempre oscilando entre um anterior e um posterior”, pois “tudo já está na tela, mesmo o próprio pintor, antes que a pintura comece”³³⁰.

Para Deleuze, Cézanne lutou, antes de Bacon, de forma brutal contra o clichê. “Apesar de seus esforços, as mulheres permaneciam um objeto clichê, conhecido, já pronto, e ele não conseguia se livrar da obsessão do conceito para chegar a um conhecimento intuitivo”³³¹.

Quando Deleuze toca no tema da intuição certamente não fala de algo miraculoso ou transcendente.

³²⁸ FB-LS, p. 91.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*, p. 101.

³³¹ *Ibid.*, p. 93.

A intuição³³² deleuzeana é absolutamente imanente, e está antes do lado de uma velocidade fulgurante com que o pensamento percorre um plano informe, do que de uma ascensão a uma realidade transcendente.

O problema é que a imagem do pensamento, o “conceito de mulher de Cézanne”, nos embaraça numa história estatística de vícios e probabilidades de que é difícil se desvencilhar.

Desocupar a tela, significa também apagar alguns caminhos tão naturais pelos quais ingenuamente passamos.

A composição audiovisual tem também seus trajetos usuais, suas imagens e seus clichês prestes a se atualizarem na tela ou na banda sonora.

Existe uma luta freqüente em qualquer criação com uma imagem do pensamento, um conceito, ou com os quadros de nossos hábitos, e a intuição só desdobra sua potência quando liberamos o dado de seu regime informativo e passamos a uma chance de pensamento nas imediações de um problema ou de um encontro com o fora.

Dizemos que se é preciso pensar a relação audiovisual, pensá-la sem imagem. É a isso que nos dispomos, mas antes é preciso determinar a imagem, o conceito, o quadro de hábitos. É preciso saber, antes (e se efetivamente for o caso), contra o que se luta.

É preciso, sobretudo, tornar visível ou perceptível aquilo contra o que a criação se indispõe, para só aí ter a chance de uma contra-efetuação.

Vejamos o que diz Gualandi,

Todo o acontecimento autêntico de pensamento é efeito de um ato de força excepcional, capaz de contrariar as formas estabelecidas do poder. Todo pensamento autêntico, fratura as formas consolidadas do pensamento: o senso comum, o bom senso, o saber, a opinião, e convoca o Ser pré-individual forçando-o a exprimir-se em novos devires, em um novo acontecimento.³³³

³³² A intuição refere-se à experiência real e não aos possíveis. Deleuze diz, as “condições [aqui] não são gerais e nem abstratas; não são mais amplas do que o condicionado; são as condições da experiência real”. Não se fala aqui em uma “experiência humana”, segundo um interesse detalhado, mas de se ater às suas condições reais, “ultrapassando o dado” (não com os possíveis) em direção aos virtuais (*B*, p. 15-16). “a intuição como o englobamento de movimentos infinitos de pensamento que percorrem insistentemente um plano de imanência”. Deleuze apud Zourabichvili, 2004, p. 79.

³³³ Gualandi, 2003, p. 124.

Deleuze dizia que, em Bacon, tudo estava “em relação com forças” ou que “tudo é força”³³⁴, mas há uma dificuldade nisso tudo, porque a força é invisível.

E que alternativa temos frente a isso?

Deleuze responde, “tornando-as visíveis”, “sensíveis”, “audíveis” no caso da música.

Numa belíssima frase o filósofo nos diz,

Quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, e afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis.³³⁵

Só então “o combate se torna possível”³³⁶: o corpo como lugar de uma força ou como lugar de visibilidade do invisível contra o qual lutamos.

No nosso caso estamos rodeados de visibilidades e doxologias audiovisuais: formações históricas, arquivos, estratos.

Ambos são, por si só, a condição sensível do enunciável e do visível de um campo, ainda que como reitera Deleuze (acerca de Foucault) não sejam, por isso, “prontamente visíveis”; de fato, até mesmo invisíveis “enquanto permanecemos nos objetos, nas coisas, ou nas qualidades sensíveis, sem nos alçarmos até a condição em que se abrem”³³⁷.

Deleuze prossegue, ainda em relação ao estudo sobre Foucault, que no arquivo “nunca existe segredo, embora nada seja imediatamente visível, nem diretamente legível”³³⁸.

Mas o que se lê e vê no arquivo audiovisual? O que se lê nos manuais de música para cinema e o que se vê e se ouve na filmografia publicitária?

Adiantamos que o que nos interessa aqui, eminentemente, não é a *forma* como se articulam música e imagem, mas suas relações com a força, “o diagrama supra-sensível”

³³⁴ *FB-LS*, p. 65.

³³⁵ *FB-LS*, p. 67.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *F*, p. 66.

³³⁸ *Ibid.*, p. 68.

que se insinua na articulação dos conteúdos e expressões – composições de forças que nos dão a chance transcendental de serem “vistas”, apoiadas ou combatidas.

Se definimos o material como “matéria investida de forças”, vemos por outro lado que é justo aí que ela se anula: na qualificação e extensão das multiplicidades numéricas ou atual-extensivas.

As forças são invisíveis à visão empírica, não obstante permaneçam enviesadas no corpo que deformam, que tensionam.

Voltando a Bacon, quando Deleuze diz que o pintor é “cerebralmente pessimista”, mas “nervosamente otimista”³³⁹, ele parece o aproximar daquilo que Antonin Artaud via no cinema, já há muito, como a saída eminente de um “cinema puro”.

Não o cinema abstrato e cerebral, de “linhas puramente geométricas, sem valor significativo em si mesmas, e que não fazem parte de qualquer sensação”, mas aquele capaz de atingir a “sensação de ordem nervosa”, “de algo substancial”, de uma “vibração” que remete, senão, ao real ³⁴⁰; cinema, que segundo Artaud não se equivaleria ou traduziria à “linguagem escrita”, cinema em que “qualquer tradução se tornasse inútil” e que a ação agisse “quase que intuitivamente sobre o cérebro”³⁴¹.

Artaud antecipa, nesse comentário, duas ressonâncias póstumas que Deleuze faz vibrar em seus textos.

Por um lado, a crítica à abordagem de uma certa semiologia lingüística do cinema³⁴² que tende a reduzir os planos a enunciados; por outro, a eleição da sensibilidade, em sua ação superior ou disjunta como a faculdade das “intensidades”, “das puras diferenças”³⁴³ que dão ao pensamento “o que pensar”.

³³⁹ *FB-LS*, p. 67.

³⁴⁰ Artaud, 2006. p. 158.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 159.

³⁴² Cf. *IT*, p. 37-43. Deleuze exemplifica o caso de Christian Metz que aproxima o cinema por meio de instrumentos de uma semiologia lingüística que “aplica às imagens modelos de linguagem, sobretudo sintagmáticos” o filme se apresentando como “um texto”. Veja que Deleuze, citando Peirce, situa uma semiótica ainda não languageira como a mais apta aos regimes da imagem-movimento. Para Deleuze haveria um processo de especificação e diferenciação das imagens e formação de “compostos da imagem-movimento”, que sob esse “duplo ponto de vista” constituem uma “matéria sinalética que comporta traços de modulação de todo tipo”. Uma verdadeira linguagem analógica, conforme expusemos acerca do figural no exemplo de Herrmann em *Psycho*.

³⁴³ *DR*, p. 209.

Deleuze prossegue, finalmente, dizendo sobre o “privilégio da sensibilidade”, que “no caminho que leva ao que existe para ser pensado”, “tudo parte da sensibilidade”³⁴⁴.

Pensar a imagem, não obstante, sem imagem. Será que isto significa alguma coisa a esta altura?

Não é fácil pensar. O pensamento não é algo usual e não se faz com imagens, mas a partir de uma violência que o excita, que o obriga.

Pensa-se sobre a ação violenta dos signos.

Não que tenhamos que abstrair a imagem cinematográfica ou extirpá-la.

Pelo contrário, apenas a imagem nos dá ver o que há além do visível; é a imagem que torna visível os atos inapreensíveis de pensamento, as curvaturas de uma afectividade e de uma axiologia traídas no sensível, mas que a sensibilidade capta em seu exercício superior ou disjunto.

A imagem atualiza não só uma intenção, que dá indícios de uma consciência co-partícipe, mas também uma virtualidade involuntária que desenha os traços de uma máquina desejante, inconsciente.

O que dizemos é que há uma dimensão transcendental da imagem que impede a auto-suficiência da representação, justo porque impõe ao pensamento o embate com o que lhe escapa mediatamente: o sub-representável.

Sim, porque nem tudo é empiricamente visível na imagem; há o insensível que paradoxalmente “só pode ser sentido”, quando a sensibilidade se eleva ao signo que implica as intensidades e o espaço topológico em que fluem as virtualidades.

Não há conceito do entendimento nesta ordem, não há esquema ou síntese das intuições que respondam àquilo que já não pode ser, satisfatoriamente, objeto de representações, porque já o que conta é algo que atravessa o sensível de uma alma, ato de gênio ou sublime.

Não há, portanto, método ou conceito possíveis que nos dêem a certeza ou mesmo a chance de uma criação deste gênero.

E não há porque o artista se articula com potências coletivas imensas e ilocalizáveis, a música especialmente.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 210.

Há na música todas as paixões, imediatamente e diferencialmente.

Se a pedagogia das relações audiovisuais se afiançam em modelos que obtiveram sucesso com respeito à opinião pública e técnica, é justo dizer que corre-se o perigo de se manter, desta potência afectiva, apenas o mais duro e evidente: as linhas molares.

Não há método porque o virtual excede qualquer possível e o modo como se trava a luta deve ser criado a cada vez; como Deleuze diz, citando Lawrence, “É possível que eu fuja, mas ao longo de minha fuga, procuro uma arma”³⁴⁵.

Mas fugir não é nem uma covardia nem uma retirada como se faz ao “sair do mundo”. Fugir é “fazer fugir”, “fazer alguma coisa fugir”, não necessariamente os outros, mas “fazer um sistema vazar, como se fura um cano”³⁴⁶.

De fato, vemos que a fuga, a linha de fuga, é irreduzível a um espaço geométrico ou de contigüidade, mas em fuga corre-se num espaço sem medidas, topológico, nomádico ou intensivo e numa temporalidade não-pulsada. A fuga é um devir e, portanto, trans-histórica, intempestiva.

Mas por que falamos de linhas e planos quando deveríamos falar de funções e objetos?

Falávamos das funções que a música exerceria numa situação audiovisual e isto nos levou a hesitar entre dois funcionalismos.

Na verdade, esclarecer um limiar de distinção entre eles exige que apresentemos seus correlatos conceituais, e eis o momento de falar das linhas, e dos planos que nos permite pensar num outro funcionalismo possível.

O funcionalismo das doxologias audiovisuais, não obstante, remete a linhas e planos.

O conceito de linhas, de compostos multilineares, permite a Deleuze uma alternativa ao conceito geral ou específico, sejam eles empíricos ou *a priori*, uma vez que a problemática da individuação revela enormes dificuldades quando se aproxima uma realidade, pois mesmo as diferenças específicas seriam ainda “grosseiras demais”.

³⁴⁵ D, p. 49.

³⁴⁶ D, p. 49.

O conceito pressupõe uma ontologia que questiona: o que é isso?

Que é o cinema ou a música publicitária?

Respondê-lo significa determinar sua especificidade, e a partir da representação o fazemos selecionando seus predicados, distinguindo suas diferenças extrínsecas (o que é que a diferencia da música de cinema?) e assim por diante, revelando sua identidade num conceito que assumiria um estatuto lógico no sentido proposicional da cópula: É.

Sabemos que Deleuze resiste a isso pois, segundo ele, é pelo despotismo gramatical-ontológico do verbo *ser* que se aprisiona toda a vitalidade e o poder sísmico da multiplicidade operando pela partícula conjuntiva³⁴⁷.

O estatuto das multiplicidades, por seu turno, tornam o E... operante, liberando a conjunção, fazendo com que as relações “corram para fora de seus termos”³⁴⁸.

Desde seu estudo sobre Hume, Deleuze reivindica a “exterioridade das relações” como grande potência do empirismo.

Com o E...E...E... assistimos a grande vantagem de poder enxergar a realidade como uma grande teia de relações e ritmos: as multiplicidades deixam de ter seus adjetivos que a predicam para serem genuínos substantivos, potências, campos transversais e modulantes.

Com a conjunção vemos nascer uma nova noção de sintaxe.

Será que a sintaxe audiovisual não se livraria aqui do apelo lingüístico em que ainda se afiança, num regime de competências (e coerências) normativas, para se insinuar num modo de articulação que só se sustenta por consistência empírica da potência conjuntiva?

..... esta música e este plano e este corte e esta modelo e esta fala e este silêncio e esta luz e esta velha e esta marca e este cenário e este riso e.....

No entanto, aproximar e progredir é ainda insuficiente; é preciso avaliar as distâncias, os ritmos que se produzem nestes *intermezzi*.

³⁴⁷ “[...] mine o ser, faça-o vacilar. Substituir o E ao É”. *D*, p. 70.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 71.

Há um ritmo que se troca e uma distância crítica entre tudo que se lambe num conjunto; um efeito modulante que faz do corpo social uma zona de contaminação e variação contínua.

E não se sabe de antemão os efeitos que isso tem pois cada multiplicidade convida outros termos a participarem, inevitavelmente, do conjunto. Os anúncios fazem isto: os filmes são multiplicidades que ultrapassam o domínio de suas distâncias para se insinuarem enquanto potências públicas.

O efeito desta propagação subsume as parciais dos ritmos produzidos entre o corpo do anúncio e a miríade de corpos que se tocam a ela nos termos inabordáveis de uma síntese disjuntiva.

De fato, cada espectador passa a ser um termo (e uma duração) que se liga por “exterioridade” ao conjunto de partículas da multiplicidade audiovisual publicitária.

Retomando a suposição acima, nesta nova articulação poderíamos ter ‘..... este silêncio e esta luz e estes copos que é preciso lavar e esta música e esta velha e este plano e esta modelo e esta fala e esta noite enfadonha e este dia lindo que foi hoje e esta marca e este corte e este cenário e este riso e... esta sala e esta mulher aqui ao meu lado, esta velha, esta modelo.....’.

As linhas e os planos são uma alternativa à generalidade ou especificidade dos conceitos porque vêm nos dispositivos, na individuação dos casos, algo irreduzível a uma categoria que procede por juízos de atribuição, de existência etc.

Uma multiplicidade é um composto de linhas e a análise (cartográfica) só faz sentido se se debruça no caso para extrair uma relação ou outra, que se destaca como relevante tornando o ordinário notável, brilhante, magnetizante.

E que critério ter aí senão um discernimento político, que grita a relevância de um problema e não outro nesta teia infinita de linhas que é a *complicatio* universal?

Não se trata de uma política geral, mas da instauração de jurisprudências locais e casuais que clamam por uma redistribuição dos fluxos, afastando algo, flexibilizando outro, redimensionando as distâncias críticas do espaço, estabelecendo núpcias entre a diversidade das linhas e as necessidades criativas de uma nova condição operatória, uma vez que o desejo não pára de relançá-las.

Não se trata de gêneros ou espécies, e portanto não vale a pena uma analítica sob premissas ontológicas ou fenomenológicas, mas uma cartografia dos lineamentos.

Deleuze é preciso quanto a isso “Indivíduos ou grupos, somos feitos de linhas, e tais linhas são de natureza bem diversa”³⁴⁹

Resumidamente, fala-se de três tipos principais³⁵⁰.

Dentro de um esboço sistemático que parece servir por ora resumiríamos assim: 1.) linhas molares ou de segmentaridade dura; 2.) linhas moleculares ou de segmentaridade flexível e 3.) linhas de fuga.

Não entraremos na discriminação, nem na disposição dos perigos que cada uma comporta, mas resumidamente dizemos que as linhas dão testemunhas de tramas muito diferentes, e que a política que atinamos diz respeito à distribuição das linhas num dispositivo audiovisual, particularmente observado sob o ponto de vista musical.

A análise política ou cartográfica consiste em destacar enredados de linhas, não todo o emaranhado, mas aquilo que interessa, ou que está em pauta.

Podemos nos interessar por uma dessas linhas mais do que pelas outras, e talvez, com efeito, haja uma que seja, não determinante, mas que importe mais do que as outras... se estiver presente. Pois, de todas essas linhas, algumas nos são impostas de fora, pelo menos em parte. Outras nascem um pouco por acaso, de um nada, nunca se saberá por quê. Outras devem ser inventadas, traçadas, sem nenhum modelo nem acaso: devemos inventar nossas linhas de fuga se somos capazes disso, e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente, na vida.³⁵¹

Muito embora não desejemos entrar a fundo nestas questões, é preciso dizer que o primeiro tipo linha, as linhas ou segmentos molares, por serem mais visíveis, e evidentes nos estratos, são as que se objetivam nos planos de organização dos quais derivam as categorias que viemos expondo.

Não se categorizam os fluxos os devires moleculares, muito menos as linhas de errância que os carregam. Estes só se insinuam nas tensões que imprimem à linguagem, atravessando-a de uma selvageria, de um aspecto “menor”, minoritário, uma clandestinidade apenas efêmera.

³⁴⁹ *D*, p. 145.

³⁵⁰ Cf. *MPv3*, p. 76-81 e *D*, p. 145-169.

³⁵¹ *MPv3*, p.76.

O que interessa na determinação destas distinções é que a realidade não se resume ao detectável, pois o desejo definido como “fenômeno molecular desprovido de meta e intenção” não pára de desfiar sua potência conectiva, aproximando heterogêneos, num campo distinto da ordem do prazer, da “necessidade e da satisfação”³⁵²

Não se trata de atribuir um valor maior ao molecular ou às linhas de desterritorialização absoluta, já que ambas podem ser letais a um determinado agenciamento, mas de avaliar, numa *empíria* constante, modos espinosamente mais alegres de distribuição daquilo que há.

Orlandi (1990) sugere que o desejo seja uma verdadeira usina “fundada na potência da questão”, no que pretendia articular os conceitos de problema e desejo.

Segundo pudemos compreender, isto nos leva a uma operacionalidade bifurcante do desejo, que se liga antes à Idéia, como multiplicidade e individuação problemática, que às categorias do entendimento, que prefiguram a experiência possível.

Realizar a cartografia das linhas significa, portanto, que não se debruça sobre tal generalidade ou especificidade conceitual, mas sobre a geografia problemática do real, sempre um emaranhado de linhas, mapas de potências que se entremeiam fazendo que tudo que exista seja único, dobrado de modo particular, e é isso que excede qualquer conceito de uma diferença irreduzível.

Deleuze se pergunta em *Have na Idea in cinema*³⁵³ “o que é ter uma idéia em algo?”³⁵⁴

Não é o mesmo que aplicar um conceito, que lançar um esquema prévio; a idéia é uma radicalidade essencialmente problemática e parece “predestinada a um domínio”.

Deleuze assevera que não se tem uma “idéia em geral”. A idéia nunca é uma generalidade. O conceito sim, almeja uma generalidade, uma extensão e uma compreensão que visa além, que ultrapassa o caso.

³⁵² Cf. ORLANDI, Luiz. Articulação por reciprocidade de aberturas. In: **História e Perspectivas**, n.3, jul/dez., UFU, Uberlândia: 1990.

³⁵³ DELEUZE, Gilles. Have an Idea in cinema. In: KAUFMAN, Eleonor; HELLER, Kevin Jon. **Deleuze and Guattari: New mappings in politics, philosophy and culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. p. 14-19.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

A idéia é, essencialmente, se é que podemos falar nestes termos, uma raridade; não se têm idéias a todo instante.

Em algum momento do abecedário³⁵⁵, Deleuze diz que conheceu pessoas interessantes que nunca tiveram uma idéia sequer.

E ainda, é preciso que se sublinhe, a idéia tem vocação a um domínio, porque não se pode concebê-la fora de um quadro criativo, problemático e problematizante.

Há nos dinamismos espaço-temporais uma força de dramatização ideal que “divide” os conceitos mas “porque eles, primeiramente, atualizam, encarnam *Idéias*”³⁵⁶

Na filosofia as idéias ensinam conceitos, no cinema blocos de movimento-duração.

Deleuze sugere que, ainda que as idéias sejam predestinadas a um domínio, haja ecos, como em alguns casos de adaptações literárias em cinema.

Os conceitos do entendimento sofrem de insuficiência ante a idéia justamente porque a idéia distribui um espaço de raridade que é a contrapartida das aspirações generalizantes do conceito.

A idéia responde a uma composição de linhas muito singular e não tem necessidade de adequação conceitual, se aqui definimos o conceito sob o ponto de vista da representação.

Deleuze dá um exemplo da predestinação de uma idéia em cinema na dissociação audiovisual no cinema de Syberberg, Straubs e Duras.

A voz diz alguma coisa. Diz-se algo de alguma coisa. Ao mesmo tempo faz-se ver outra coisa. E finalmente, o que é dito é feito sob o que é visto, e este terceiro ponto é muito importante. Você pode dizer que aqui se tem algo que o teatro não pode seguir. O teatro pode realizar as duas primeiras proposições: diz-se algo, e somos convidados a ver outra coisa. Mas ao mesmo tempo, o que é dito é

³⁵⁵ “Há pessoas extremamente interessantes que passaram a vida inteira sem ter uma idéia. Pode-se ter uma idéia em qualquer área. Não sei onde não se deve ter idéias. Mas é raro ter uma idéia. Não acontece todos os dias” I de *Idéia* em BOUTANG, Pierre-André. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Realização de Pierre-André Boutang. Videocassete. Paris: Éditions Montparnasse. 1988-89. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações].

³⁵⁶ *ID*, p. 135.

subposto ao que se é dado ver – e isto necessariamente, pois ao contrário as duas primeiras operações não teriam sentido ou interesse.³⁵⁷

Eisenstein, na *Declaração* de 1928, em conjunto com Alexandrov e Pudovkin, havia militado por um cinema sonoro que preservasse a potência da montagem.

Para isso, era necessário um uso dissociado entre som e imagem, que evitaria a redundância entre o que se via e o que se ouvia.

No entanto, a posição de Deleuze não se reduz a isto. O que é levantado não é o uso do extracampo pelo som, mas uma potência de não correspondência entre o que se vê e o que se ouve que elevaria a imagem a uma divergência propriamente cinematográfica.

Ter, portanto, uma idéia em cinema ou em teatro não diz respeito à comunicação, uma vez que comunicar algo subentende a administração de um regime de informação, ou em outros termos, de palavras de ordem³⁵⁸.

A obra de arte, portanto, não deve ser identificada à informação ou à comunicação.

O que há na arte é um ato vital de resistência da idéia e da criação em relação aos constrangimentos explícitos do senso comum.

Vejamos, quanto a isso, o que diz Bergman, à respeito de *Persona* (1965) em seu livro *Imagens*:

Já uma vez disse que este filme me salvou a vida. Isto não é nenhum exagero. Se não tivesse tido forças para fazê-lo, estaria hoje, provavelmente, fora de combate. Foi importante porque, pela primeira vez em minha carreira, não me tivesse preocupado com o fato de o resultado vir a ser ou não do gosto do público. O evangelho segundo o qual se devia ser sempre inteligível e que haviam me metido na cabeça nos tempos em que trabalhava como escravo de roteiros para a Svesnk Filmindustri, pude finalmente mandá-lo para o diabo (onde, aliás, deve ficar)³⁵⁹.

³⁵⁷ DELEUZE, Gilles. Having na Idea in cinema. In: KAUFMAN, Eleonor; HELLER, Kevin Jon. **Deleuze and Guattari**: New mappings in politics, philosophy and culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. p. 16.

³⁵⁸ “a comunicação é transmissão e propagação de blocos de informação. Mas o que é uma informação? Todos sabem, isto não é muito complicado: uma informação é um grupo de palavras de ordem. Quando você é informado, diz-se o que se você é convidado à acreditar. Em outros termos, informar é fazer circular palavras de ordem”

³⁵⁹ Bergman, 2001, p. 64-65.

A presença da Idéia na obra é imprescindível à chance de resistência aos modos de composição usuais ou coagidos por ordens de poder contra as quais se resiste, muitas delas propriamente estéticas e vulgarizadas pelas facilidades já repugnantes que se insinuam no clichê.

* * *

A constatação de uma polarização entre a aplicação produtiva de uma categoria e a criatividade da Idéia nos permite avaliar em que sentido a publicidade pode se projetar numa direção e outra.

A música em cinema ou em publicidade efetua, de seu modo, uma luta contra os clichês; há usos mais e menos criativos, há situações que envolvem uma sensibilidade maior e situações de mau gosto, ingênuas, de multiplicação dos lugares comuns; há situações que insinuam o clichê e que o devassam de dentro, fazendo claro que se tratava de outra coisa; há silêncios importantes³⁶⁰ e silêncios pobres, enfim há situações muito diversas que só são aproximáveis a partir de uma avaliação intensiva dos lineamentos, das tramas de linhas.

Mas há também os casos em que o conceito é suficiente, porque, já aí, não vemos idéia alguma além do habitual que prontamente reconhecemos, mesmo para lhe dizer é belo.

Todavia, em casos precisos, o conceito é ainda insuficiente, mesmo quando aparentemente preenche todos os requisitos do entendimento; é que a sensibilidade ‘entende’ por si que a compreensão que o conceito oferece não lhe satisfaz plenamente. Algo se explica pelo conceito e nos ilude de que é o responsável por algo esquivo, mas que grita de dentro de uma dubiedade, talvez esse fosse o caso de *Psicose* na análise de Tagg.

A luta contra os clichês por vezes toma proporções extracriativas quando se luta antes com uma instância aprobativa que faz as vezes de uma tribuna ortodoxa de opiniões,

³⁶⁰ Cf. Coca-Cola ‘The visit’ [63], Counter Attack ‘Mini Van’ [770], e BC ‘Lions’ [765] para bons exemplos do uso do silêncio em filmes publicitários.

percepções e afecções comuns, que funcionam como imagens ou unidades de medida da criação.

Ricardo John, diretor de criação da agência *Giovanni+DraftFCB*, em entrevista ao clube de criação, fala sobre a necessidade de se evitar concessões ao cliente, ao avaliar que a “idéia” esteja sendo “mortalmente atingida”.

[...] sempre que ouço que uma agência nova está surgindo e que vai fazer tudo diferente do que está aí, que vai revolucionar a propaganda tupiniquim, que isso e aquilo, me pergunto: será que eles já combinaram isto como os clientes? Sim, porque, infelizmente a grande maioria dos nossos clientes não está preparada para o tipo de propaganda que sonhamos fazer. [...] Não sei o que devemos fazer para mudar esta realidade, mas sei o que não devemos fazer, que é abrir concessões demasiadas aos clientes na hora de aprovar campanhas. Cada concessão que abrimos equivale a um adesivo na Ferrari [...] e pronto, lá está sua Ferrari cheia de adesivos tipo: ‘Nóis capota, mas num breca’ ‘Jet Pilot’ e ‘Interceptor’ lembra desse?³⁶¹

Não é um problema categórico, mas um problema de composição de campo, de distribuição e do endurecimento de linhas no agenciamento publicitário nas maiores agências do país.

Não se deve generalizar demasiadamente, mas manter-se sensível às gradações de cada situação.

Como fazer fugir uma situação, ou sustentar outra?

É um problema político.

Não se luta contra a imagem, mas contra certas condições políticas da imagem que impõe um ordenamento, um desfavorecimento à produção de novas ordens, que por sua vez, só se superariam na condição de incentivos à produção de novas relações e condições ampliadas de coexistência, incompatíveis com a remissão perpétua de signo a signo, giro em falso no entorno dos centros de significância.

A idéia de criação não comporta a redundância comunicacional e vive de transbordamentos entre mundos divergentes que se articulam, ou que ao menos são visados,

³⁶¹ JOHN, Ricardo. SOBRE RELEASES, CONCESSÕES, ARGENTINOS E AFINS. *Pasta*, São Paulo, ano 2, n. 11, p. 18, nov.-dez. 2007.

no estabelecimento, de um máximo de convergência possível na imagem, extraindo compossíveis de mundos virtualmente incomunicantes.

Lemos, abaixo, a resposta de Ícaro Dória à Revista Pasta: “o que alimenta seu espírito criativo?”

Não acho nada mais inspirador do que o trabalho brilhante de outra pessoa. Seja de um cineasta, de um desenhista, de um publicitário. Quando vejo algo que me emociona, que me faz rir ou me faz pensar, tenho vontade de produzir coisas.³⁶²

O depoimento de Ícaro lembra uma passagem de *Proust e os signos* quando Deleuze observa o signo como enrolamento da Idéia dando-lhe a potência de uma violência capaz de tirar o pensamento de seu “natural estupor” de suas “possibilidades apenas abstratas”, fazendo do pensamento uma criação, não obstante dependente de um encontro fortuito que o dispara,

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro [...] a única criação verdadeira. [...] e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo numa idéia, é porque a idéia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar. Só procuramos a verdade no tempo, coagidos e forçados. Quem procura a verdade é o ciumento que descobre um signo mentiroso no rosto da mulher amada; é o homem sensível quando encontra a violência numa impressão; é o leitor, o ouvinte, quando a obra de arte emite signos, o que o forçará a criar, como o apelo do gênio a outros gênios.³⁶³

É uma questão de encontros intensivos, contágio, alegria, de regime e não de sistematicidade; o sistema só serve como meio de passagem: o que um sistema permite passar?

O depoimento de Ícaro implica a importância do fora, dos encontros e das contaminações transversais entre bandos na produção de devires; um estado de agitação intensiva que dispara um movimento de redistribuição, que é a própria essência da criação.

De maneira mais direta, Ícaro atribui seu sucesso internacional à possibilidade dos encontros com a diferença e em outras condições políticas, criativas e operacionais,

³⁶² VINTE PERGUNTAS. *Pasta*, São Paulo, ano 2, n. 10, p. 6-13, set. 2007. p. 13.

³⁶³ *PS*, p. 96.

Como criativos, sair da rotina confortável e se deparar com um *modus operandi* diferente faz com que a gente tenha que se reinventar, muitas vezes. E essa reinvenção se reflete no trabalho que se produz. Eu tenho certeza que seria incapaz de fazer no Brasil muitas das campanhas que fiz nos EUA. Não por causa dos prazos maiores ou de *budgets* maiores, mas sim porque aqui, com um chefe sul-africano, com um diretor de criação australiano e com um dupla holandês, as idéias tem que sair de minha cabeça e se desenvolver sem alguns vícios criativos brasileiros. Eu, no começo, sofria muito com isso, porque tinha idéias e as visualizava de uma maneira, e ficava extremamente frustrado quando via um resultado final completamente diferente. Não era um resultado melhor nem pior, mas sim diferente do que eu tinha imaginado. Hoje, depois de quase dois anos, esse é o aspecto que mais me agrada de trabalhar com esse bando de gente das mais diversas partes do mundo.³⁶⁴

Seu depoimento é particularmente ilustrativo às nossas posições, pois se além à leitura de campo, uma cartografia dos processos de quem experimenta o aspecto problemático de uma experiência que já não se não sustentaria a *priori* em categorias genéricas ou abstratas, que não nos levariam muito longe.

Primeiro há a iminência de uma desterritorialização, a chegada a um outro domínio, diversamente codificado, um território estrangeiro. Em seguida, a necessidade de redesenhar seus ritmos, paisagens e contrapontos; desfazer certos lugares e reinventar novas posturas; traçar uma nova consistência, ainda que vacilante. Depois a certificação da diferença política (e territorial) entre o aqui e lá; “seria incapaz de fazer no Brasil muitas campanhas que fiz nos EUA. Não por causa dos prazos maiores ou de *budgets* maiores”. Veja que não se trata apenas de mais tempo e dinheiro, e que também falamos, aparentemente, da “mesma” coisa: ser redator ou diretor de criação numa agência internacional (já que a própria *Saatchi & Saatchi* tem seu escritório aqui, leia-se *F-Nazca*).

Mas a questão é que a categoria sempre sofre de insuficiência quando se depara com a realidade dos lineamentos que se emaranham num espaço concreto.

Eventualmente a *Saatchi* São Paulo (*F/Nazca*) difere da *Saatchi NY*, e isto é relevante. Também há a referência aos vícios do território que se deixa e a impotência formal das soluções com base no código; depois a riqueza de uma territorialidade mista

³⁶⁴ VINTE PERGUNTAS. *Pasta*, São Paulo, ano 2, n. 10, p. 6-13, set. 2007. p. 13.

complicada por tantos natais perdidos, diametralmente diferenciados, e a riqueza de ritmos que se pode apreender daí na relação forças de um novo espaço existencial.

Já, no fim, a “frustração” ante a inadequação entre a imagem (imaginada) e a imagem modulada, prenha de interferências inabituais, para, então, reconhecer a *diferença* como a mais significativa recompensa do trabalho em “bando” que, mesmo sem saber, faz eco a todas as matilhas que atravessam a criação – a consistência viva, e não-orgânica, de todas as transversais em jogo.

Diz-se uma coisa ou outra em relação a uma situação, mas é imprescindível o embate nas proximidades do campo. É preciso estar sofrendo as emissões nos arredores do agenciamento e evitar a abstração geral em favor de focos situacionais, problemáticas locais nas quais recaem as relações do campo e das demais territorialidades que se abrem ou que se tocam numa interatividade criativa.

De todo modo, a potência de uma “solução” não pode ser dissociada da de uma problematização de campo, que desenha politicamente as condições de remanejamento dos dados, ações, pautas e questões.

John fala da ‘inferioridade’ da propaganda brasileira em relação aos argentinos: “os ingleses e americanos também dão de dez, mas como não temos nenhuma birra com eles, aceitamos docilmente este fato”, e prossegue apontando diferenças axiológicas quando compara os filmes feitos por brasileiros e argentinos.

Os filmes argentinos contam histórias, os nossos são charges filmadas. Os argentinos fazem humor, nós contamos piada. Os filmes argentinos têm personagens, os nossos tem atores. Os argentinos fazem filmes de 26”, 36”, 47”, 58”, um minuto, e por aí vai. Nós fazemos filmes de 18”, os outros 12” são *pack*.³⁶⁵

O depoimento de John expõe uma dificuldade que não se refere a ou pede uma generalização conceitual, mas ilustra a articulação de relações no interior do agenciamento publicitário, que intercedem no modo como se pensa o filme, como se pensa o tratamento da idéia desde o ponta pé inicial no setor criativo da agência até o *set* de filmagem, a ilha de edição e a sonorização. É um problema político, que acompanha uma sucessão de

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

sacrifícios da idéia, se é que ela existe, até o registro final, que encobre, na qualificação das matérias de expressão, não apenas o pensamento por de trás do filme, mas todo o percurso político que condiciona a criação do anúncio.

Para avaliar a situação audiovisual na publicidade, e correlativamente, os modos como se articulam o processo musical e fílmico é imprescindível pensar além da abstração conceitual e ver no processo uma articulação política de forças ativas e reativas que desenham o diagrama do composto multilinear, audiovisual.

O clichê acaba sendo uma moeda de troca entre a aprovação do cliente e os esforços criativos, e por isso persevera, como inibição criativa e ‘facilidade’ aprobativa.

Há um regime do medo, pois os investimentos são imensos³⁶⁶ e a variabilidade dos mercados não encontra fundamentação segura, mas hipóteses que oscilam entre a necessidade das racionalidades de controle do marketing e as apostas intuitivas das agências de propaganda.

Aaron Sutton, sócio e diretor de criação da *MPM*, lembra que nos últimos anos “os *briefings* têm chegado cada vez mais espantosos (ou espantadores)”.

Não pode dizer que o hambúrguer é gostoso porque pode estimular crianças à obesidade, não pode dizer que é promoção porque a concorrência vai encontrar uma cláusula que desrespeita o código do consumidor, não pode dizer que o chocolate é *diet* porque pode canibalizar o chocolate da mesma marca que tem 400 calorias. É a teoria do ‘diz, mas não fala’, ‘explica, mas não conta’. E aí quanto mais se sabe sobre o produto, sobre o mercado e sobre a concorrência menos se arrisca. [...] É melhor não saber. É melhor seguir os instintos. Sempre que pensei demais e senti de menos deu errado. [...] propaganda é jogo [...] deixar de imaginar e intuir é tão nocivo quanto criar sem pé nem cabeça. Seguir os institutos é bom, mas não podemos esquecer de seguir os instintos. Até porque no futebol como na propaganda, a vida não se divide em lado esquerdo ou direito.³⁶⁷

O publicitário acrescenta que “a responsabilidade dos criativos” passa por dois medos, “o de encarar um *briefing*” e o de “apresentar numa reunião uma idéia nova o

³⁶⁶ Segundo Ícaro Dória, “Nos últimos doze meses, a Saatchi NY ganhou 1,2 bilhões em novos negócios: JCPenney (US\$ 600 mi); Wendy's (US\$ 450 mi); Miller High Life (US\$ 50 mi) e I Love NY (US\$ 40 mi)”. VINTE PERGUNTAS. *Pasta*, São Paulo, ano 2, n. 10, p. 6-13, set. 2007. p. 12

³⁶⁷ O MEDO DO CRIATIVO DIANTE DO BRIEFING. *Pasta*, São Paulo, ano 2, n. 11, p. 16, nov.-dez. 2007.

suficiente para fazer o cliente e o atendimento descobrirem que precisam mudar de agência”³⁶⁸

Segundo Friedman (1974, p. 159) pesquisas “satisfatórias” demonstram que “a publicidade não tem, por si só, o poder de modelar o consumo” ou de “criar globalmente as necessidades”.

Entendemos que o montante elevado dos investimentos aliado à necessidade de uma crença dividida entre a racionalidade duvidosa do marketing e uma sensibilidade alheia leva o cliente a uma espécie de hesitação que favorece a aposta na redundância, que apóia-se no medo, despreparo ou ignorância que, de certa maneira, faz recair sobre o processo criativo, toda a insegurança que a complexidade do campo e a instabilidade dos mercados desenham.

Veja que o problema da cinematografia publicitária e da composição musical sofre os efeitos desta remissão ao que Deleuze chama de “Deus solar” ou “hierático central” que impõe um limite concêntrico e centrípeto à criação – indexador de reatividade e devorador de linhas bifurcantes.

O cliente funciona como um pulso abstrato que atinge diversos segmentos produtivos que só traçam suas linhas de fuga com muito custo, pois o “rosto”³⁶⁹ é um atrator e um colmatador de linhas de fuga.

A publicidade parece ciente de uma dificuldade que é, antes, a de um embate social que a impele numa redundância.

Ao se indexar na opinião pública, a publicidade vê um obstáculo criativo muito grande porque responde, argumentativamente, sob os termos de uma comunicação de massas.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁶⁹ Sobre o conceito de rosto, diz Deleuze e Parnet (*D*, p. 26) “Eis uma multiplicidade, com pelo menos três dimensões, astronômica, estética, política. Em nenhum dos casos fazemos uso metafórico, não dizemos: são ‘como’ buracos negros em astronomia, é ‘como’ uma tela branca em pintura. Nós servimos de termos desterritorializados, ou seja, arrancados de seu domínio, para reterritorializá-los em outra noção, o ‘rosto’, a ‘rostidade’ como função social. E, pior ainda, as pessoas são continuamente jogadas nos buracos negros, dependuradas em muros brancos. É isso ser identificado, fichado, reconhecido: um computador central funcionando como buraco negro e passando sobre um muro branco sem contornos. Falamos literalmente. Justamente, os astrônomos têm em vista a possibilidade que, em um aglomerado globular, todo tipo de buracos negros se juntem no centro em um buraco único de massa bem grande...”

Fala-se com muita gente e o *targeting* deve ser especialmente eficaz para dar direção à criação e, antes, a toda a estratégia argumentativa envolvida no processo, do cliente ao consumidor potencial.

Já no princípio da década de 70, Métayer (1974) salientaria a enorme exposição do mundo de consumo aos anúncios publicitários, presumindo a intensificação deste quadro, sobretudo a partir dos suportes audiovisuais, enfatizando, já nestes tempos, o papel decisivo da rede de informações televisivas no desenvolvimento de tecnologias suplementares, sejam autônomas (como no caso do videocassete), sejam como de infraestrutura coletiva (como nos sistemas por cabo e satélites).

Métayer assiste a concorrência de possibilidades de um futuro tecnológico da informação e comunicação em direção ao aprofundamento das práticas publicitárias já estabelecidas, “que visa atingir a máxima audiência de um público enorme indiferenciado”, ou desenvolver-se, numa “publicidade orientada para a seleção dos públicos particulares”, procurando “menos a maximização do que a otimização da audiência” podendo o “caso-limite” ser “a publicidade local e de um supermercado junto às famílias residentes no seu perímetro de ação”³⁷⁰.

Na opinião do autor, isto renovaria os métodos da publicidade, já que deve haver conformidade entre os meios técnicos de informação e comunicação e a prática da publicidade.

A possibilidade de uma audiência seletiva levaria a possibilidades distintas nos rumos da publicidade televisiva.

Hoje nos parecem evidentes as projeções de Gérard Métayer sobre o modo como o *targeting* e as planificações de mídia se desenvolveram.

Os elevadíssimos custos de veiculação e de produção dos anúncios determinaram meios bastante racionais de pulverização das mensagens.

É preciso saber com quem se fala, o que se diz e de que modo.

Não há dúvidas quanto a isso, mas o aspecto levantado por Huron (1996), quanto à impossibilidade de se tratar com *targets* ou públicos-alvos muito diversificados, como no caso dos refrigerantes, a dificuldade persiste, e nos parece que a estratégia visa à

³⁷⁰ Métayer, 1974, p. 157.

associação do produto segundo um índice axiológico que comporte a menor dispersão possível tanto da mensagem quanto dos valores. É preciso atingir a todos através de valores universalmente aceitos ou com baixíssima rejeição.

Estamos diante de uma generalização que por mais ampla que seja continua indexada na opinião pública, nas afecções e percepções comuns – rosto comum, genérico e profundamente abstrato.

O rosto ou a função de rostidade³⁷¹ é o grande inimigo político de toda a criação. Vê-se isso na publicidade que não é, absolutamente, um covil de redundâncias ou de sobrecodificação sem ser, antes, um antro de conflitos.

Estes centros de convergência, que se emancipam como modelos de juízo, são grandes responsáveis pela dificuldade de se traçar linhas de fuga ativas ou processos moleculares na criação, já que o valor de troca entre criação e cliente é medido entre a abstração e o juízo em torno das linhas molares ou mais visíveis, com as quais se entrelaçam, amargamente, os processos mais reacionários da propaganda mundial.

Veja que o rosto, mais que uma metáfora usual, é um conceito poderoso e ilustrativamente feliz; há olhos que vêem, que submetem, “rosto largo com bochechas brancas e perfurado por olhos negros”³⁷², rostos que se multiplicam fazendo de todas as faces um duplo nauseante.

Por que existe essa impressão que são tão poucos os rostos que protagonizam campanhas publicitárias, pelo menos quando é necessário um *casting* de primeira linha? Ou não se trata de impressão, mas da mais pura realidade? Claro que nos caso dos figurantes é outra a história e a variedade dos tipos – quase sempre dentro dos padrões de beleza impostos pelo mercado – é bem maior. Mas dá para dizer que tem sido extremamente cansativo e frustrante assistir a comerciais, uma vez que boa parte deles parece ser a fotocópia de algum outro anterior.³⁷³

³⁷¹ Falamos aqui de um conceito que atua num regime semiótico chamado *significante* e que procede por deslocamento de um centro de significância num espaço estriado e submisso a este centro único. O rosto é o operador central que vigia, que colmata as linhas de fuga, que reterritorializa os processos que escapam; é um rosto solar, despótico, hierático, legislando a todo momento por meio de constantes, limitando as metamorfoses, fixando, para as figuras, contornos nítidos e estáveis. Num regime deste tipo, há uma organização radial das realidades um círculo regrado que atua como controle imperial dos segmentos, desenhando uma hierarquia em árvore que atua por sobrecodificação. Cf. *MPv2*, p. 61-69.

³⁷² *D*, p. 25.

³⁷³ GENTE COMO A GENTE. *Pasta*, São Paulo, ano 2, n. 11, p. 33-36, nov.-dez. 2007. p. 33.

É curioso que o conceito possa se ver num espelho tão substancial.

Um dos traços determinantes do conceito de rostidade é a sua potência de reterritorialização. Dizemos com isso que os processos centrífugos são curvados a um centro que os reporta insistentemente à concentricidade do centro de redundâncias.

[...] parece que cada boa descoberta é imediatamente adotada por uma ávida legião de anunciantes, gerando um rápido desgaste, mais uma vez [...] o problema da repetição não se restringe ao *casting*, mas também aos estereótipos e aos cenários. Além de ter aquele que é o tipo boêmio e a outra que é a gostosinha, entre os atores, há ainda cenários já pré-definidos: a casa simples, a cozinha classe média, a mansão tipo 'Alphaville', enfim tudo muito simplista.³⁷⁴

Vemos que a captura é rápida e o que era uma linha centrífuga que dispararia um processo de diferenciação permanente do *casting* passa a girar em falso porque a novidade torna-se um novo centrinho gravitacional que pulsa o velho centro que o captura ganhando longevidade ao adstringir a diferença numa redundância.

Há um modelo de base que faz pulsar o centro nos círculos concêntricos mais periféricos.

O modelo de base, primeiro nível, é o rosto do europeu médio hoje, o que Ezra Pound chama de homem sensual qualquer, Ulysses. Ficará determinado todos os tipos de rosto a partir desse modelo, por dicotomias sucessivas.³⁷⁵

Se há linhas diferenciais, processos centrífugos levados por pontas de desterritorialização relativas, há também a malha mais visível, molar que as abraça numa apoderação, quando o regime opera por reterritorialização.

Há uma complexidade de campo, um problema que exige a manobra de uma ação e que se torna, imediatamente, política.

Política dos lineamentos, que exige uma cartografia e não uma generalização categorial.

O que é a música publicitária?

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 34

³⁷⁵ *D*, p. 31.

A cada instante esta questão vai se apagando como uma falsificação.

* * *

Não seria melhor perguntar o como, em que caso, de que modo, em relação com que?

Eis o segundo funcionalismo, como isto funciona, quais os fluxos, que conjugações e cortes? a pergunta é de Guattari, “Somos puramente funcionalistas: o que nos interessa é como alguma coisa anda, funciona, qual é a máquina”³⁷⁶.

Estamos aqui no limiar de um segundo funcionalismo.

Não mais a um funcionalismo em que “a música serve [estruturalmente] para”, mas um funcionalismo que testemunha um incomensurável materialismo dos fluxos, e que coloca o desejo como vitalidade impessoal, conectiva que trabalha os agenciamentos sob o ponto de vista puro da imanência.

É um funcionalismo desejanter que alimenta uma maquinaria indetectável, que atua por extração de objetos parciais e produção de fluxos.

Tal funcionalismo implica as deficiências analíticas que apenas se pautam nas possibilidades que extraem do plano de organização.

É que o plano de organização trabalha eminentemente no nível dos códigos e formações molares, ao passo que o funcionalismo maquínico trabalha com fluxos, consumos e registros intensivos, traçando um mapa propriamente topológico, ordinal, inextenso que se inscreve na concretude dos trajetos, envolvendo o atual de uma névoa transcendental.

Este plano refere-se à natureza como uma incomensurável mecanosfera experimental-produtiva que já não quer dizer nada³⁷⁷.

Isto nos aproxima das leituras de Deleuze sobre Proust em que a arte não tem problema de sentido, mas de uso.

³⁷⁶ C, p. 33.

³⁷⁷ . “A superfície não se opõe à profundidade [...], mas a interpretação. [...] jamais interprete, experimente” *Ibid.*, p. 109.

O que se faz com isso, ou o que se pode fazer com isto, sob o ponto de vista da produtividade desejante, e não “o que significa”?

* * *

O desejo produz máquina e a máquina produz desejo. A realidade é inextrincavelmente atravessada pela função produtiva do desejo.

Há, objetivamente, na existência histórica das coisas, o trabalho imperceptível do devir, do desejo, de uma energia libidinal que conecta matérias e idéias num agenciamento, tornando-as, sob o ponto de vista afectivo da imanência, virtualmente inseparáveis.

A potência questionante (ou problematizante) do desejo³⁷⁸ arrasta a estrutura funcional a uma espécie de delírio que a desfuncionaliza, criando novos possíveis, impedindo o todo de se fechar.

O funcionalismo de Deleuze e Guattari remete à noção de agenciamento, que segundo Zourabichvili (2004, p. 22) substitui, a partir do livro sobre Kafka, o conceito de máquinas desejantes de *O Anti-Édipo*.

Este conceito é especialmente importante porque pode esquematizar, de certo modo, uma lógica irracional do processo³⁷⁹, em que se conectam outros conceitos imprescindíveis à abordagem que levantamos.

Zourabichvili dirá que, apesar da complexidade do conceito e a disparidade dos casos, podemos dizer que estamos diante de um agenciamento “todas as vezes que

³⁷⁸ Cf. ORLANDI, Luiz. Articulação por reciprocidade de aberturas. In: **História e Perspectivas**, n.3, jul/dez., UFU, Uberlândia: 1990.

³⁷⁹ Segundo Zourabichvili (2004, p. 107), Deleuze “protesta com veemência contra a confusão do irracionalismo e do ilogismo, conclamando por ‘uma nova lógica, plenamente uma lógica, mas que não nos conduza à razão’, uma ‘lógica irracional’, uma lógica extrema e sem racionalidade”. Segundo o comentador, tal lógica rejeita o fundamento (a necessidade do conceito deve ser buscada do lado involuntário de um encontro) e da afirmação das sínteses disjuntivas, em que os princípios de contradição e terceiro excluído não exerceriam sua jurisdição, “senão sobre um domínio derivado”.

pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondentes”³⁸⁰.

O agenciamento deve, portanto, ser tratado como uma multiplicidade funcional de heterogêneos, de diferenças que se articulam na ausência de liame, tal como sugerimos o emaranhado virtual de linhas que se aprofundam rizomaticamente no dispositivo audiovisual publicitário.

O que há aí, que políticas, que composições de forças, que alianças e rivalidades, o que se passa e o que se impede de passar, que usos, que sentidos somos capaz de produzir?

Conceitualmente, a noção de agenciamento conecta os segmentos molares ou estratificados, por um lado e as pontas de desterritorialização, por outro, que o abrem o a outros agenciamentos ou mesmo desfaz algumas de suas linhas num processo de desestratificação ou descodificação; o agenciamento também explicita a disjunção necessária entre corpos, ou sistemas pragmáticos de ações e paixões, de um lado e de outro os regimes de signos que os envolve, ao mesmo tempo em que lhe sofrem a recíproca interferência.

Como no cinema, em que há reciprocidade sem correspondência entre imagem e som, no agenciamento ocorre o mesmo entre o dizível e o visível, entre idéias e corpos, entre pensamento e extensão: conteúdo e expressão “redefinidos como duas formas independentes, não obstante tomadas numa relação de pressuposição recíproca e relançando-se uma à outra”³⁸¹.

Zourabichvili adverte negativamente sobre qualquer dualismo “do desejo e da instituição, do estável e do instável”³⁸² ao que o conceito de agenciamento impede.

³⁸⁰ “Esse conceito pode aparecer à primeira vista de uso amplo e indeterminado: remete segundo o caso, a instituições fortemente territorializadas (agenciamento judiciário, conjugal, familiar etc), a formações íntimas desterritorializantes (devir-animal etc), enfim ao campo de experiência em que se elaboram essas formações (o plano de imanência como ‘agenciamento maquínico das imagens-movimento’, *IM*, 87-8)” Zourabichvili, 2004, p. 20.

³⁸¹ Zourabichvili, 2004, p. 23.

³⁸² *Ibid.*, p. 20.

Segundo o professor Luiz Orlandi, a filosofia de Deleuze e Guattari deve ser pensada como um grande monismo por cujas regiões só há graus e oscilações, varreduras ou polarização, sempre reticenciosas nos seus ‘limites’ polares.

Contra o dualismo das máquinas de dicotomia, erige-se a grande identidade PLURALISMO=MONISMO, conforme a “fórmula mágica”³⁸³ do rizoma.

O desejo, assim, oscila entre a polarização estratificada ou segmentarizada que “são ao mesmo tempo poderes e territórios”³⁸⁴, que o fixam, e que tendem a reduzir seu “campo de experimentação” a uma “divisão preestabelecida”³⁸⁵, e um pólo denominado máquina abstrata que traça linhas de fuga ativas que o libera num plano de consistência que desestabiliza, potencialmente, as articulações duras do pólo que o fixava.

Se por um lado temos a estratificação, territorialização ou codificação das matérias de expressão e conteúdos, por outros temos a desestratificação que as desestabilizam, fazendo-as oscilar entre o formalismo dos planos de organização e o informe intensivo do plano de consistência; da visibilidade e dureza das linhas ou segmentos molares, aos limiares já sem contornos discerníveis das linhas flexíveis ou moleculares e, no limite, uma desterritorialização absoluta traçada por uma linha de desfazimento chamada de fuga.

Como podemos, no entanto, pensar a música, ou uma musicalidade e mesmo a cinematografia publicitária com o auxílio do conceito de agenciamento, e ainda quais são suas conseqüências teóricas?

* * *

Esforçamo-nos lateralmente em sustentar a hipótese de que não haveria algo como ‘a música publicitária’, mas um agenciamento publicitário em que se articulam

³⁸³ Cf. *MPvI*, p. 32. Quanto ao rizoma, dizemos muito elementarmente que é o modelo de realização das multiplicidades, e que muito embora não tenha unidade ou hierarquia, como nos modelos arborescentes, é nele que se dão as formações totalizantes e unificantes. Segundo a fórmula dos autores de Mil Platôs, o rizoma deve sempre ser escrito a (n-1), ou seja, num modelo de n dimensões sem o Uno que o totalizaria ou o unificaria.

³⁸⁴ *Kplm*, p. 124.

³⁸⁵ Zourabichvili, 2004, p. 21.

heterogêneos num regime: o domínio musical, o casting, a fotografia, a redação, a atuação cênica, a roteirização, os escritórios contábeis, o lobby, as práticas orçamentárias etc, etc.

De fato, mesmo a noção de um agenciamento publicitário torna-se vaga e abstrata se não a objetivássemos na concretude dos casos. O caso ou o anúncio audiovisual é um agenciamento que se concretiza a partir de outros agenciamentos, abertos uns sobre os outros, e cuja analítica deverá revelar os modos como se instituiu politicamente a particularidade de tal articulação entre imagens e signos.

Na particularidade do caso encontram-se determinadas as relações diferenciais e recíprocas entre os termos do agenciamento, quando conseqüentemente se torna preciso falar na singularidade do regime em que entram.

Em todo agenciamento há uma política que efetua a relação entre seus termos, que, por seu turno, se dizem relativamente, tomados em pertencas, domínios, ou então dominando, tomando outros termos e relações sob suas pertencas.

Para tornar isto claro gostaríamos de destacar a análise do expressionismo abstrato em Pollock, por Deleuze, quando a mão, determinada habitualmente pelo olhar, opera a reversão dos domínios, constringendo o olhar à caótica do manual, do táctil.

Se antes o olhar lhe determinava, agora é liberação da mão em relação ao olho que recoloca o problema da tela. Como olhar para um quadro cujas linhas já não obedecem às prerrogativas figurativas da visão?

Com a música algo de similar pode ser notado. Observe que nos musicais a música passa, virtualmente, a determinar o movimento, ainda que lhe pese a necessidade de se fazer de acordo com o que se espera ser, em cada caso, dançante.

Ora ou outra nos deparamos com um regime ilustrativo, narrativo, figurativo ou representativo da componente musical.

A força de polarização do didatismo visual ou narrativo é tão pungente que a autonomia da imagem musical é retificada e submetida à preponderância de uma outra ordem que a absorve, domina, recolhendo-a sob sua pertença.

Neste sentido falaremos, oportunamente, de um regime do audiovisual em que a música, e extensivamente os diálogos e os ruídos, consistem numa quarta dimensão da imagem visual.

Em outras ocasiões, quando a imagem se libera dos sistemas convencionais ou ordinários da representação, a música passa a tender a um limite disruptivo, não obstante, funcional, atravessando as demais ordens de um efeito imediato, colorante e irracional, ao passo que, em si mesma, se contamina da proximidade destes campos elevando o caráter aparentemente estrito das significações ao sentido diferencial numa multiplicidade.

Num agenciamento os termos entram relações determináveis, em estabilizações, mas também experimentam a desestabilização de linhas de fuga ativas, sempre sob o risco de redistribuírem-se sob uma nova postura. É como se, de repente, a música se liberasse das ordenações visuais e se emancipasse mediante outras ordens, sob outras relações, fato que constantemente observamos, mesmo nas circunstâncias tecnicamente mais rígidas como no *mickeymousing*³⁸⁶.

Uma questão adicional se insinua, talvez com ainda mais força no campo publicitário que no cinema: como é possível liberar a linha do ponto? Como liberar o processo criativo dos sistemas de expectativas e clichês psíquicos, motores e conceituais que impedem a linha de se liberar do sistema de coordenadas? Interposições, estas, que deslocam uma efetiva possibilidade de pensamento em favor de um pensamento ainda demasiadamente limitado no possível, no conceito, na estrutura “gramatical” de um sistema.

Como é possível por novas caras na tela, como é possível descolar o “Nóis capota, mas num breca” da Ferrari sem deixar aquela capa plástica, grudada no vermelho; como fazer fugir, estourando todos os encanamentos que nos precipitam num buraco-negro criativo?

³⁸⁶ Como já dissemos na técnica do *mickeymousing* a articulação musical decorre da paralelização musical do movimento apreendido na componente visual. Lembramos que na conhecida cena da batalha de Alexander Nevsky, Prokofiev faz uso deliberado da paralelização musical da ação, sem, contudo, abrir mão de uma elaboração propriamente musical, impedindo a música de se reduzir a esta ordem de relações. Há ali relações eminentemente musicais e que coexistem com o paralelismo musical-visual. Deste ponto de vista, a música atravessa o movimento de um campo expressivo, eminentemente musical, tributário de uma territorialidade complexa, ético-estética, que abre toda a musicalidade à imponderabilidade irracional do signo, tal como aqui o vínhamos tratando.

Não se trata de sair em busca de uma pedagogia do belo ou de propor conceitos sofisticados que eliminariam a mediocridade do setor mas, inicialmente, de cientificar-se da interposição mediata das categorias e hábitos que são operatórios da repetição conceitual ou pulsada pelo centro significante, para jogar aí, no campo do conceito, com a violência intensiva de atos irracionais, não obstante precisos, sob medida, inextrincavelmente atrelados à realidade irreduzível de uma problematização que se estabeleceu.

Trata-se, pois, antes de uma ciência obscena de todas as relações que já não derivam senão um espaço habitual e estriado contra o qual a arte erige magníficas máquinas de guerra.

Uma máquina de guerra que se constrói sobre linhas de fuga ou pontas de desterritorialização que abrem o agenciamento à virtualidade de um tempo não-pulsado e de um espaço não-medido.

O nomadismo do sentido não é, portanto, um deslocamento no espaço numérico num tempo de sucessão de instantes. Tal nomadismo guarda algo de metafísico, e concerne, eminentemente, ao pensamento.

Pensar uma imagem ou uma relação entre imagens pressupõe um investimento neste sentido, e a multiplicidade extrapola a complexidade física do número na esfera simbólica do signo.

A redistribuição de uma multiplicidade no pensamento envolve o nomadismo de lineamentos num espaço topológico ou intensivo efetuado num tempo aiônico, extemporâneo ou intempestivo, em que já não reina nenhuma cronologia.

Resumidamente, o que observamos quanto ao embate entre criação e a habitualidade do clichê é a distinção necessária entre a tendência hilemórfica da construção pelo conceito, que tem por base os possíveis de uma história de soluções e a perseverança criativa das Idéias que se dramatizam sob medida, em função da composição problemática do campo.

No entanto, não é justificável abandonar toda a história técnica das soluções em favor da inovação criativa e problemática das Idéias. Se recorrêssemos a Aristóteles, falaríamos no entorno de um meio termo justo, mas como diz Deleuze a respeito de Godard, no lugar de uma idéia justa, justo uma idéia.

É preciso, porém, reservar um espaço privilegiado à radicalidade das Idéias e um uso acessório da técnica.

Não se abre mão do conceito por uma mera desarticulação do clichê, mas pelo florescimento encantador de uma Idéia que estende seu brilho sobre a novidade de um pensamento.

Contra o que se luta, e como preservar um número suficiente de lineamentos para que a luta não seja um terrorismo contra todos os estratos?

Deleuze lembra que o objeto da máquina de guerra não é a guerra, mas o espaço liso que é preciso recuperar, compor, um espaço nômade em que as singularidades encontram o sentido de um novo distribucionismo: *nomos nômade* que já não responde ao imperialismo de um plano de ordenamento, mas a um plano de consistência correlato ao processo desejante³⁸⁷.

Os conceitos do entendimento trabalham nas imediações das linhas mais visíveis, catalogáveis, repertoriáveis e se emancipam num plano de transcendência ou lei que Deleuze denomina plano de organização.

A idéia, por seu turno, faz apelo a um espaço liso e redistributivo que comporta novas soluções, acoplamentos de fluxos, devires, acontecimentos, enfim, toda uma nova terminologia que testemunha os fulgores de uma agitação infável, não obstante real.

Com a idéia, temos a chance de uma redistribuição que o conceito parece rejeitar quando o possível projeta seus limites, sob o ponto de vista lógico.

Digamos que se a idéia conclama uma epigênese, o conceito se adapta a um pré-formismo.

³⁸⁷ Zourabichvili (2004, p. 64-67) faz uma análise do conceito de máquina de guerra que nos faz crer que o objeto da máquina de guerra é a composição de um plano em que o desejo seja operante. A oposição de guerrilha empreendida pela máquina contra o Estado visa ao desmantelamento do estatuto de modelo e forma, que impediria o desejo de mover-se, ao custo de uma reterritorialização das linhas de fuga. Neste sentido, a máquina de guerra “tende a identificar-se com o desejo como tal”. A guerra só se tornaria objeto da máquina de guerra quando “separada do que pode” e “de guerrilha ela passa a operação militar”, quando apropriada pelo Estado. No sentido que buscamos, a articulação entre a máquina artística e a máquina de guerra visa ao desmantelamento das figuras ou imagens de pensamento que separam a criação daquilo que ela pode,pp precisamente a potência de recuperar um pouco de caos em estado bruto, ainda não planejado pelos cortes organizacionais que lhe dão a condição técnica de saberes que constroem o desejo a uma distribuição fixa.

Há uma lógica, que Deleuze traça, que abre o real ao irracional, à forma vazia do tempo, a um espaço de virtualidades ou potências que remetem a um pensamento sem imagem, uma lógica das multiplicidades.

Dizê-la significa abraçar a oportunidade de se pensar efetivamente, o que só se dá ao cabo de uma violência. Não claro-distinta e trivialmente a partir de figuras, clichês ou imagens do pensamento, mas por meio de uma irrupção ou susto que faz tremer certas secções transcendentais que toda subjetividade comporta.

Trata-se de uma tempestade topológica, uma eletrização virtual, corrente de afectos não subjetivados face às diferenças de potencial que uma redistribuição ocasiona.

* * *

Dizíamos que não é fácil pensar, tampouco usual.

Antonin Artaud é um pensador sem imagem. Não por causa de sua situação clínica, pelo menos não apenas por isto, e quando dizemos que ele pensa sem imagem não significa que a imagem esteja de toda ausente, mas fragilizada ante a potência rara de se pensar efetivamente.

Em um texto intitulado *na luz da evidência*³⁸⁸ diz “eu tenho o ar terrivelmente preocupado de demonstrar que eu não penso e que me dou conta disso”.

Antes, linhas acima, dizia que seu pensamento estaria ao cabo da repercussão do “volume das coisas”, ou melhor dizendo, “seu sentimento” e “repercussão em mim”³⁸⁹.

É um materialismo profundamente espiritual que dá indícios das dobras que a alma deve às redobras da matéria, de um volume material, e ao mesmo tempo intensivo da matéria, que o espírito contrai e do qual tira a sua potência de pensar.

Se nos propomos a pensar a relação audiovisual, seguramente só o fazemos numa situação concreta, em que o signo audiovisual só atua ‘categoricamente’ por delito, violência ou alegria e não conceitualmente por meio de um fogo brando que não chega sequer a esquentar uma clareira na consciência.

³⁸⁸ Cf. Artaud, 2006, p. 247-248.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 247

Neste sentido, o objetivo de expor um número significativo de categorias visa não a uma pedagogia, mas a uma escatologia das relações audiovisuais – testemunha contra o que se luta, ainda que sem poder cedê-la, “sem nunca poder cedê-la”³⁹⁰, tal como Deleuze adverte quanto a materialidade da imagem visual e toda a virtualidade que por ela corre.

Precisamos da imagem, precisamos do conceito, mas com a condição de ultrapassá-los, ora com os signos que os abrem, ora com as Idéias que os arremessam.

Há uma abstração contra a qual se empenha, não obstante o inimigo não se confunda com o espaço do conflito; empenha-se, de fato, contra certos ordenamentos e interditos do espaço, que se busca liso.

Luta-se na virtualidade, no plano de consistência ou de composição, mas contra algo que, de fato, vem de outro plano, que o cerca, o invade, o antecipa.

Luta-se contra os axiomas.

Contudo, não se trata de maltratar burramente os planos de organização, ainda porque não se vive sem eles, e mais, vive-se bem nele e com ele. Deleuze ora ou outra nos lembra que um estrato pode servir de substrato a outro.

O que nos custa na ordem é a asfíxia diante a impotência política que deve ser perpetuamente travada sob o ponto de vista ético, desenhando escapadas entre a ordem e a virtualidade bifurcante dos planos de consistência.

Precisamos politizar os ordenamentos e avaliar, caso a caso, quais ordens devem ser deslocadas e a que custo.

A ética diz respeito às avaliações imanentes que visam à seleção do que, num caso e noutro, nos aumenta ou diminui a potência de agir e de existir. Por conseguinte, tensionam-nos às liberações do desejo e de uma vitalidade da diferença, quando a ordem deixa de ser o substrato de uma potência para ser o interdito de um movimento que se tornou vital e por isso desfuncionalizante.

É preciso detectar as imobilizações das máquinas do desejo pelas forças que as fixam e liberá-la, sob reiterada prudência, numa experiência no informe, para, enfim, desdobrar nos estratos uma bandeira de esperança, mesmo que sob a invisibilidade das tremulações.

³⁹⁰ *IT*, p. 281.

Será que isso é possível num meio tão reacionário como o da propaganda?

É evidente que causaremos certa discordância por parte de seus agentes, mas se avaliarmos comparativamente os resultados do cinema autoral do pós-guerra e diversidade de mundos que o cinema contemporâneo criou, é difícil crer que o regime consensual da publicidade possa se equivaler à criatividade para-sensual dos filmes de arte.

Mesmo se comparada aos anos de ouro do cinema hollywoodiano, a cinematografia publicitária é, em geral, anêmica e moribunda.

Será que os depoimentos que vimos não são expressivos de um enclausuramento sufocante, de uma série de interditos abstratos dos movimentos de criação que ora subtraem-se em doxologias ou políticas locais, ora emperram na reatividade dos campos ou no esgotamento prático que toda situação tensiona?

* * *

A propaganda brasileira passa, neste momento, por um descompasso em relação à publicidade argentina, e isso é diversamente reiterado em congressos, conversas nas ilhas de edição, em entrevistas em revistas especializadas etc.

É um aspecto pontual da história, mas nos serve como exemplo de que a propaganda não consiste num caso geral, mas em políticas locais, historicamente fluidas, composições de linhas diferentes em cada situação, e que exigem, não a perenidade de um conceito, mas uma cartografia permanente.

São inúmeras as referências e comparações que consideram vantajosamente a publicidade argentina, seja por brasileiros, seja por argentinos: um consenso.

Pedro Cappelletti, sócio diretor da *GP-7*, comenta que no Brasil “a criação está comprometida com toda a agência, com o negócio da propaganda e o do cliente”, enquanto que isto na Argentina se parece “mais dissociado”. Cappelletti diz ainda que no Brasil “os profissionais são muito corrompidos pelo medo de colocar em risco seus altos salários” e

que “é preciso saber dizer não quando não se concorda com a linha desejada pelo cliente”³⁹¹.

O vice-presidente de criação da *Leo Burnett* comenta que o processo de renovação da publicidade argentina é sentido há anos e que “enquanto isso, o Brasil continua seguindo fórmulas já desgastadas”.

Indagado sobre as chaves do sucesso da produção argentina, Andy Foghill, diretor da *Landia*, analisou que “enquanto a Argentina possui diferentes registros, os trabalhos brasileiros estão focados em apenas um determinado tipo”.

Há uma anuência entre os criativos de ambos os países: a propaganda lá anda bem, e aqui estamos apenas sentindo o gosto amargo de uma série de bloqueios para os quais é preciso achar saídas, assim como eles também, em breve, deverão se preocupar em relançar o seu processo de criação.

Vejam os que diz, a respeito disso, o diretor de criação da *Saatchi & Saatchi NY*, Ícaro Dória³⁹²,

O Brasil tem cadeira cativa na elite da propaganda mundial. O que mudou, sim, é que pouco a pouco (de uma maneira consistente) a Argentina também chegou a esta elite. A Argentina anda fazendo, sim, comerciais muito legais, mas já reparou que, em dois segundos você é capaz de dizer ‘esse comercial é argentino’? Eles têm cara de comerciais argentinos, não são diferentes uns dos outros, e um dia isso vai ficar pra trás. Então o lance não é olhar pros argentinos e tentar aprender com os caras, mas sim tentar sempre ser original. O jeito dos argentinos contarem uma estória, hoje, faz todo mundo rir, mas se eles não ficarem espertos, a piada deles vai ficar velha.³⁹³

Paulatinamente, axiomatização do conceito deve recobrir os investimentos desejantes no plano de consistência, e a potência coletiva (e territorial) de uma tradição dará vazão a uma produção artificial e controlada do código.

É preciso aqui reiterar a distinção entre a territorialidade dos códigos e a sistematicidade abstrata dos axiomas; de um lado uma potência modal, que responde,

³⁹¹ FORUM BRASIL ARGENTINA, A IMPORTÂNCIA DE SABER DIZER NÃO. In: Revista da Criação. São Paulo: Editora Meio e Mensagem, [s. d.] 2007. p. 26. www.revistadacriacao.com.br

³⁹² Ícaro Dória é diretor de criação da Saatchi & Saatchi de Nova Iorque. Acaba de ser apontado pela revista americana *Cretivity* como o redator mais premiado de 2007.

³⁹³ VINTE PERGUNTAS. *Pasta*, São Paulo, ano 2, n. 10, p. 6-13, set. 2007. p. 11.

imediatamente, de modo codificado, de outro uma analítica que abstrai da tradição um conceito que formaliza seus objetos pela via axiomática, destituída da inerência territorial.

No segundo caso, entendemos uma espécie de condensação das linhas que faz com que o sub-representável, até então, seja assimilado num plano de organização e quase concomitantemente vá perdendo sua força enquanto produção de diferenças, para se reiterar conceitualmente na submissão formal da diferença nos planos de organização que os tornam representáveis.

É o que parece também ocorrer com as relações audiovisuais, em que a música oscila entre o deslocamento vertiginoso da imagem e a habitualidade do já visto-ouvido.

O fato concreto é que entre pontos contíguos do tempo histórico, dada a sucessão dos momentos na história da propaganda, mesmo que bastante próximos, pode haver distâncias absolutamente decisivas na distinção, por um lado, de uma violenta contemporaneidade da imagem, e por outro, de sua sombra, tal qual um efeito de reverberação, desde então destituído da disposição inabitual das tensões ou potenciais virtuais, então renivelados, logo percebidos como facilidade criativa, imitação ou afecção retardatária.

No jogo entre criação e técnica é preciso se precipitar em direção às forças do futuro, apelando, como dizia Klee, para “um povo que falta”, ao invés de se agarrar nas soluções funcionais abstraídas de um passado, mesmo que ainda cintilante.

Isto não significa promover ou incitar qualquer ‘sacrifício histórico’ – guilhotina que fere cegamente todas as pontas de presente – mas, trazer a história como potência de um imemorial que se relança num processo de diferenciação; nem uma rememoração, nem um anacronismo, tampouco uma tradição, mas uma repetição seletiva que conecta no jogo diferencial, intempestivamente, passado e futuro.

Não seria assim no uso que Pasolini, Bergman ou Tarkovski fazem de Bach, cada qual produzindo um efeito particular, irreduzível?

Evidentemente dentro de limites razoáveis, os filmes da cervejaria *Stella Artois*, parecem seguir neste caminho.

Há, na maioria deles, uma referência direta a um passado datado e localizado, mormente distante, mas que no entanto, desdobram filmes particularmente atuais, *hype* ou *up-to-date*.

Em Stella Artois ‘Plague’ [401] do diretor Ivan Zacharias vemos como a cervejaria trabalha brilhantemente o posicionamento de seu produto quanto ao custo e qualidade, na contracorrente de toda a mediocridade do campo que aposta na seleção ‘fácil’ de todos os valores instituídos, excluindo tudo o que virtualmente possa se relacionar ‘negativamente’ com sua rede de associações.

Começando pelo fim, em ‘Plague’ lemos na cartela final o slogan *Reassuringly Expensive*, que ambigualmente nos faz oscilar entre a crença num produto *indubitavelmente valioso* ou *sem dúvida, caro*. Já o slogan aposta na inteligência do consumidor.

Mas o que recai sobre o slogan deriva do curso da estória, que conta a saga e a segregação de um médico supostamente contaminado pela peste, uma vez que esteve em contato com supostos doentes, infectados pelo mal.

Os camponeses do vilarejo inferem a contaminação por presenciarem o contato entre uma doente e o doutor. Um padre observa tudo, astutamente.

Imagina-se que passam a isolá-lo ou segregá-lo socialmente, quando, numa dada situação, o médico adentra uma taverna e é logo intimidado por um rifle que o impede, dado o medo e o risco de infecção pública.

Neste momento, aparece, subitamente, o sacerdote local que ordena a Jean, o responsável pela taverna, que sirva uma Stella Artois ao doutor. O religioso, tocado pela coragem e bondade do médico, aperta-lhe as mãos e abraça-o confiantemente, como prova de satisfação e crença na sua imunidade, numa espécie de lição pública. Jean, ainda desconfiado, carrega-lhe uma taça de chope que deixa no chão, resmungando. Sob o olhar dos demais o médico inclina-se à taça e bebe um pouco, até que logo é interrompido pelo padre, que a toma de suas mãos e passa a beber no copo supostamente contaminado. Neste momento, a cerveja é oferecida à saúde de todos e bebericada pelo padre. O camponês que havia apontado a arma ao médico, aproxima-se e troca o rifle pela taça passando a bebê-la, interrompido por outros que bebem e a fazem correr de mão em mão para a felicidade do

sacerdote que ri. Ao ver sua cerveja ser rapidamente consumida o médico, ‘maldosamente’, dá uma ou duas tossidelas.

* * *

3. Primeira aproximação ao dispositivo audiovisual em Deleuze.

A música parece convergir com outras linhas criativas tais como as de roteirização, montagem e atuação, fazendo e desfazendo lugares³⁹⁴, marcando episódios, sobressaltando ordens, oscilando na polifonia audiovisual ora numa esfera ora noutra.

Deleuze aponta em *Cinema 2: A imagem-tempo* que a música no cinema clássico tende a se apresentar como a quarta dimensão da imagem visual, consistindo assim num suplemento sonoro daquilo que é visto, enfim, uma pertença da imagem visual, integrada num *continuum sonoro* que se diferencia em música, ruídos e diálogos.

A banda sonora vê-se pragmaticamente dividida em função da heterogeneidade semiótica dos componentes sonoros que a povoam, *continuum* cujos elementos “só se separam em função de um referente ou significado eventuais”³⁹⁵

Tal *continuum* comporta dimensões cujo referente imediato é o próprio meio de produção que associa a fala ao falante, os ruídos ambientais à ‘naturalidade’ do espaço, a música às fontes que a produzem, no caso da “música inserida na ação filmada”³⁹⁶, ou a uma dimensão não aparente, seja a que se esconde na atualidade do extracampo (quer dizer, fora de quadro) seja a que se ausente de todo o enquadramento possível, virtualidade duma dimensão impassível de ser dada.

Em ‘*Plague*’ os referentes atuais dão conta de quase toda a indicialidade sonora. Suspeita-se que os atos de fala e os ruídos estejam indexados nos corpos que os produzem, mas um problema ainda não se resolve; deste ponto de vista, pergunta-se: a que dimensão, ou em que referente a música se funda?

Protelemos esta questão, e quem sabe, em parte, para além deste ensaio.

³⁹⁴ Ferraz (2005, p. 35-52) em *A construção da casa...* aproxima a composição musical da idéia de território em que as matérias de expressão desenham os ritmos que se produzem num lugar que se faz, se elege, se desenha, para então se lançar numa linha vertiginosa de desfazimento: “Se desenho um lugar, e faço com que o ouvinte viva um pouco neste lugar, posso brincar também de fazer com que ele se sinta tranqüilo naquele lugar, ou com que tenha esta tranqüilidade abalada quando, de repente, e isto tem de ser de repente o faço sentir-se arrastado para fora daquele lugar” Ferraz, 2005, p. 37.

³⁹⁵ *IT*, p. 277.

³⁹⁶ Carrasco, 2003, p. 133.

* * *

Já em *Stella Artois 'Choir'* [300] qual o preço que se paga para beber uma grande cerveja?

Na primeira seqüência do filme vemos uma pequena ladeira descida às pressas por um eventual garçom, que traz em seus braços uma bandeja com alguns copos e duas garrafas de cerveja.

Ouvimos, desde então, um coral com muitas vozes que paraleliza o plano do garçom, logo explicado, “diegeticamente”, por um segundo plano, para o qual se corta em 4’’. Vemos aí o ensaio do coral numa igreja, que parece ser o destino do apressado garçom.

Parece que ele está sendo esperado impacientemente por alguém porque o paralelismo da ação sugere uma relação entre os planos que pareceria desvendar os motivos da pressa.

Vemos que a cerveja tem um destino certo, o maestro que conduz o coro e que se felicita ao ver a taça que chega.

De repente, o garçom se integra ao coral e explica o verdadeiro motivo de sua pressa, a participação radiante no ensaio.

Ao começar a cantar logo vemos o preço que se paga por beber uma grande cerveja; o preço que se paga pela ‘negociação’ entre maestro e garçom é a desafinação obsedante do último e a “vista” grossa do primeiro, evidenciada pela frustração aparente do coro.

Neste caso, a explicação musical atravessa a ordem inexplicada de ‘Plague’ para fazer parte da ação, indexando sua fonte numa referência atual, ainda que desenquadrada no primeiro plano.

Note que o plano subsequente logo explica a origem da música, que passa a ser vista como parte da realidade ficcional do filme.

Não obstante, Gorbman (1987, p. 23) adverte que, mesmo nestes casos, a música não perderia seu poder de articulação narrativa “estabelecendo atmosferas e tensões dramáticas”.

Em outras palavras, o aspecto dramático da música diegética atravessa ordens, tal como em seu uso “épico”, não prescindindo de sua potência imediata e afetiva na coloração intensiva dos demais termos do agenciamento audiovisual.

Talvez ainda mais peremptoriamente *Honda ‘Impossible Dream’* [166] mostre, já no segundo plano, também em 4’, a explicação diegética da canção gravada por Andy Willians em meados da década de 1960, e um poder ainda maior de desprendimento diegético na ubiqüidade épica, já desde o início.

Note que o índice de realismo do primeiro plano, explicativo da música na vitrola, atravessa ordens, rompendo com a referencialidade dos espaços ao se redimensionar fora de qualquer extracampo.

A música, tal como em ‘Plague’, passa a pertencer a um plano já desconectado com o espaço extensivo e um tempo pulsado, não obstante transcorra temporalmente, paralelizando os espaços da ação e o tempo da montagem.

Deleuze, entre inúmeros exemplos a sua disposição, ilustra uma situação parecida quando em *O eclipse* de Antonioni, a música varre dois extracampos, “circulação que está sempre reconstituindo o contínuo”³⁹⁷. Esta cena segue o acidente com o carro roubado de Piero (Alain Delon), que é içado de um lago pela manhã. Vejamos.

Em *O eclipse* a música que primeiro envolve os amantes no parque revela-se vir de um pianista que não vemos, mas que está ao lado; o som *off* muda assim de estatuto, passa de um extracampo para outro, depois torna a passar em sentido inverso, quando continua a se ouvir longe do parque, seguindo os amantes na rua.³⁹⁸

A beleza da seqüência é realçada pela sutileza da fotografia do passeio de Piero e Vittoria (Monica Vitti) que culminam nos planos gerais do fim da seqüência, com um distanciamento que a música reforça em sua mudança de estatuto.

Se antes, a música adere psicologicamente à Vittoria, corroborando o plano fechado que a recorta contemplativa ao lado das folhagens, no decorrer da seqüência ela desloca, se transformando qualitativamente na passagem pelo bar, tornando-se, ainda que

³⁹⁷ *IT*, p. 280.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 281.

sem ser vista, como parte da realidade ficcional, para então se afastar psicológica e diegeticamente da ação, à medida em que os personagens deixam as proximidades do bar – os planos tornando-se gerais, intensificados pela percepção agora distante da música.

* * *

A concepção deleuzeana do cinema sustenta dois aspectos importantes em seu sistema conceitual que distingue duas vias da imagem: uma atual e outra virtual.

Por um lado, há o movimento como corte móvel, identificado ao plano cinematográfico; por outro, uma mudança qualitativa de um todo aberto que não é dado e que nem pode vir a sê-lo.

O plano, como corte móvel, temporal, expressa um movimento entre partes extrínsecas num conjunto fechado, ainda que artificialmente, e que só se reportam indiretamente ao todo, à duração.

O plano supõe um enquadramento, mesmo variável, que seleciona o campo visual em que há a translação das partes. Nos limites da imagem temos, ao lado ou alhures, um extracampo que “embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê”³⁹⁹.

Veja que, num primeiro caso, o extracampo “ao lado”, povoado ou não por imagens visuais ou sonoras, remete ao plano extensivo de uma multiplicidade numérica, partes extra partes.

Ainda ali, as imagens estão plenamente dadas, não obstante, não enquadradas. Isto ocorre com o visível, mas também com o audível, podendo-se falar aí de um tratamento sonoro, que pode ser traçado por algo similar ao enquadramento visual.

Tarkovski (1998) mostra como Bergman faz uso deste recurso tornando a “objetividade” dos ruídos naturais um ente eminentemente poético.

Quando, por exemplo, Bergman usa o som de forma aparentemente naturalista – passos surdos num corredor vazio, o repicar de um relógio e o farfáhar de um vestido, o que ele consegue, na verdade, é ampliar os sons, isolá-los de seu contexto, acentuá-los... Ele escolhe um som e exclui todas as circunstâncias incidentais do mundo sonoro que existiriam na vida real. Em *Luz de Inverno*, ele

³⁹⁹ *IM*, p. 27.

coloca o som da água do córrego em cujas margens foi encontrado o corpo do suicida. Ao longo da seqüência inteira, toda filmada em planos médios e gerais, nada se ouve a não ser o som ininterrupto da água – nenhum passo, nenhum farfalhar de roupas, nenhuma das palavras trocadas pelas pessoas na margem. É assim que ele dá expressividade ao som nessa seqüência; é assim que Bergman o usa⁴⁰⁰.

Já o todo, remete, efetivamente, à duração, e aqui a referência a Bergson é decisiva.

O todo é o que não pode ser dado e o que impede que as partes se fechem, dado que o movimento exprime um todo que muda, ou uma duração.

Vejamos como Deleuze o compreende,

Não é que a noção de todo seja desprovida de sentido; mas ela não é um conjunto e não tem partes. A noção de todo é antes o que impede cada conjunto, por maior que seja, de se fechar sobre si próprio, e o que força a se prolongar num conjunto maior. O todo é pois um fio que atravessa os conjuntos e confere a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar um com o outro ao infinito. O todo é também o aberto, e remete mais ao tempo ou até ao espírito que à matéria e ao espaço.⁴⁰¹

Se voltarmos ao exemplo de Antonioni e de Honda ‘Impossible Dream’, veremos que o extracampo oscila entre uma multiplicidade que atualiza o todo e a própria virtualidade, inefetuável.

A música, na proximidade destas induções, varre o extracampo entre o número e a intensidade, entre a factualidade dos atuais e a pressão intempestiva das virtualidades que elevam o sentido do signo audiovisual a uma experiência irreduzível ao naturalismo estrito.

Deste modo, quanto a um outro aspecto do extracampo é preciso que se diga que se o “não visto visual” se refere a um extracampo “ao lado”, haveria também um extracampo “alhures”, absolutamente não visível, e que já não se reporta a partes atuais não vistas, e sim a “uma potência de outra natureza, excedendo qualquer espaço e qualquer conjunto”⁴⁰².

⁴⁰⁰ Tarkovski, 1998, p. 194-195.

⁴⁰¹ *IM*, p. 28-29.

⁴⁰² *IT*, p. 279.

[o extracampo “alhures”] remete desta vez ao Todo que se exprime nos conjuntos, à mudança que se exprime no movimento, à duração que se exprime no espaço, ao conceito vivo que se exprime na imagem, ao espírito que se exprime na matéria.⁴⁰³

Em 1928, Eisenstein, Alexandrov e Pudovkin redigem a famosa *Declaração* que antecipa os possíveis perigos da novidade sonora dos *talkies*.⁴⁰⁴

Segundo os russos corria-se o risco de uma incorreção no uso da inovação que ameaçava destruir as conquistas formais da montagem, tida por eles como a verdadeira responsável pelo poder emocional e afetivo do cinema.

Os titulares da declaração viam o risco de se destruir o que prezavam por uma “cultura da montagem”, em favor do uso redundante do som, calcado na satisfação de uma “curiosidade”⁴⁰⁵, e na “exploração comercial” dos filmes sonoros, ou da “mercadoria mais vendável”⁴⁰⁶.

Sabe-se, desde as primeiras exhibições, da presença massiva do componente musical, posto que podemos afirmar, com outros autores, que a música precede o ‘som’ em cinema.

Mas o que os soviéticos pretendem na *Declaração* é tomar um posicionamento incisivo quanto a não sincronização audiovisual do som, que passaria, então, a povoar o extracampo trabalhando de forma não redundante no conjunto da imagem.

Mas, veja que o extracampo a que fazem menção é o “ao lado” numérico e não visto e não o “alhures” inextenso, que determina a qualidade intensiva de um espaço topológico e de um tempo sem pulso.

Há, de fato, pelo menos duas maneiras de se povoar o extracampo.

A primeira parece ter levado em consideração uma história de cuidados que já se esboça, em 1928, na *Declaração*, e que se esforça num uso não redundante do som, que

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 279.

⁴⁰⁴ Filmes falados do cinema sonoro.

⁴⁰⁵ Curiosidade do processo de sincronização, que levaria à ‘ilusão’ espetaculosa da fala e da construção de objetos acústicos que desenhariam o som de objetos visuais.

⁴⁰⁶ Eisenstein, 1990, p. 215-216.

passa a povoar o extracampo, preenchendo e tensionando o campo visual de uma presença especial⁴⁰⁷.

Neste primeiro uso, assistimos no extracampo a presença de silêncios, ruídos e atos de fala interativos que desenham um conjunto não visto mais vasto e da mesma natureza do conjunto visual que o complementa e o movimenta, intervindo-o.

O espaço do som, mesmo o da diegese musical, é conceitualmente homogêneo, e se não é visível é, ao menos, plenamente dado, tal como o que se vê e ouve empiricamente em atualizações no espaço e no tempo.

Mas há um segundo aspecto que não se explica nas atualizações dos estados de coisas, e que nos põe de imediato num plano cujos tempos e espaços são livres, um espaço que comporta a coexistência de todas as disjunções numa síntese que já não é exclusiva.

Na verdade, este espaço intercede sempre que uma imagem se virtualiza numa experiência; já aí estamos num universo especular em que a imagem deixa de ser estritamente atual e passa a se aprofundar, tal como um duplo especular, em circuitos mais ou menos vastos e efêmero, num plano de consistência dito virtual.

Artaud referia-se ao pensamento, dizíamos, “ao cabo do volume das coisas”, e eis que a própria coisa já não se distingue da imagem na grande identidade forjada num ‘bergsonismo’ cinematográfico: Imagem = Matéria = Movimento.

Neste sentido, complica-se imagem e signo, o que aprofunda o aspecto numérico do visto de uma dimensão topológica, temporal e rizomática do signo.

Lembro-me aqui da importante distinção de David Lapoujade, quando define o conceito de “material” como o estofado de matéria e pensamento, complexo “diretamente físico-mental”⁴⁰⁸.

Tais distinções elevam a noção de material para além da disjunção objetivo-subjetivo da fenomenologia, fazendo do material um enrolamento empírico, que aprofunda todo o objeto de um mundo avassalador de conexões. Vejamos.

⁴⁰⁷ *IT*, p. 278-279.

⁴⁰⁸ LAPOUJADE, David. Do campo transcendental ao nomadismo operário – William James. In: ALLIEZ, Eric. **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. Coordenação de Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 271.

Com efeito, o material não é a matéria ou o informe. Ele já é percorrido por relações, como um tecido é percorrido por fibras, por linhas. [...] trata-se de um pluralismo, mas ainda virtual. O mundo da experiência pura apresenta-se como um tecido de relações entrecruzadas, superpostas, de acontecimentos que se imbricam. É também o caos propriamente empirista, das relações possíveis e virtuais em número ilimitado.[...] Mas, precisamente, essas relações e esses acontecimentos são virtuais; ainda devem se fazer em *uma* experiência⁴⁰⁹.

O teor destes preceitos nos aproximam de um empirismo paradoxal, dito transcendental, real ou superior, em que a imagem cinematográfica se articulava para além de si, envolvida da imponderabilidade dos percursos coletivos que as singularizam, tecendo sua profundidade de matizes intensivos, signos que a varrem e desprendem-se imediatamente em sua superfície.

As distinções de Lapoujade reservam ao plano conceitual um grau de sofisticação necessário para que pensamento e extensão encontrem sua disjunção enquanto atributos ontológicos, e por outro lado se envolvam mutuamente na composição heteróclita das multiplicidades, que exigem uma anti-metodologia epistemológica, ou, se quiserem, um trabalho permanente de cartografia destes espaços rigorosamente *materiais*, que aprofundam qualquer imagem (atual) da imponderabilidade virtual dos signos.

Deleuze esclarece a identidade entre imagem e matéria ao apresentá-las como plenamente atuais, sem com isso negar a noção de material.

[...] a matéria não tem virtualidade nem potência oculta, pelo que podemos identificá-la com a 'imagem'; sem dúvida pode haver *mais* na matéria do que na imagem que dela fazemos, mas não pode haver nela outra coisa, algo de natureza distinta.⁴¹⁰

De fato, entre matéria e imagem não há diferença de natureza, mas de grau. Por outro lado, é o pensamento que destaca a imagem de sua atualidade, fazendo-a móvel nos circuitos modulantes do sentido, que a arrastam na dimensão profundamente criativa do pensamento.

A imagem, sem deixar de ser materialmente numérica, deixa-se envolver pelo delírio ficcional histórico-mundial ou universal do sentido, que lhe dá articulações mesmo

⁴⁰⁹ Ibid.

⁴¹⁰ B, p. 30, grifo do autor.

impensáveis, impedindo-a de se confundir com suas determinações ordinárias, estritamente históricas, convencionais ou significantes.

* * *

Jean-Luc Nancy diz que “A filosofia de Gilles Deleuze é uma filosofia virtual”. Para Nancy, Deleuze apresenta um universo “inteiramente formado por imagens, e não apenas com alto teor de real, mas, antes, não deixando mais lugar para oposição entre o real e a imagem”⁴¹¹.

Não queríamos, premeditadamente, aprofundar estes caminhos, mas apenas admitir as dimensões virtuais da imagem como profundidade bifurcante de tudo que se atualiza e que passa a restituir cada presente, ou ponta de presente, de uma potência ontológica, que é o próprio tempo; virtualidade transbordante fazendo futuro, relançando-se de dentro com uma força que é, propriamente, a vitalidade desejante da diferença ou do tempo num espaço que propulsa o movimento nos conjuntos, nos planos, nos cortes móveis de movimento que só indiretamente o expressa.

O segundo uso do extracampo, o “alhures” que não é passível de ser dado, é descrito por Deleuze como um espaço de onipotência, “numa relação virtual com o Todo”

Nesse segundo caso o som ou a voz *off* consistem antes em música, e em atos de fala muito especiais, reflexivos e não mais interativos (voz que evoca, comenta, sabe, dotada de uma onipotência ou de uma forte potência sobre a seqüência das imagens).⁴¹²

Fala-se de uma potência que já não é atribuível àquilo que está dado, mas que pertence à imagem e que a aprofunda.

Nos parece correto pensar que haja uma profundidade da imagem, que sugerimos ser algo em torno do que Deleuze afirma, em *Diferença e Repetição*, ser o *spatium intensivo* – espaço desmedido do virtual que não se confunde com o extenso e

⁴¹¹ Nancy, 2000, p. 114.

⁴¹² *IT*, p. 280.

qualificado da intuição empírica, mas que a virtualiza a especulariza numa topologia que escapa ao toque, mas que tem a potência incomparável de tocar tudo de dentro.

Diríamos que a voz dos locutores publicitários, aquilo que Cook (2000, p. 15) atribui ser uma “*authorial persona*” transcendendo os personagens no comercial, se reporte a esta dimensão *off* que já não refere os personagens eventualmente não visíveis que se ouvem do extracampo.

Os atos de fala “reflexivos” e não mais “interativos” que Deleuze distingue neste “alhares”, não obstante, um pleno “pertencimento da imagem visual”⁴¹³, já não se encontram no nível dramático em que um personagem se dirige a outro, negando ou oferecendo uma taça de cerveja, resmungando ou olhando escondido; nestes casos, fala-se de um ‘lugar’ que poderia ser denominado, em algumas abordagens, de narrativo ou épico⁴¹⁴.

Michel Chion reserva a designação de acúmetro “integral” a este último, dotado de ubiqüidade, onipotência, panoptismo e onisciência⁴¹⁵.

Os locutores comerciais falam, efetivamente, deste ponto de vista, ao menos em geral.

A música, segundo Deleuze, aproxima-se de uma situação semelhante segundo um direcionamento que a afasta da dimensão atual, e de toda sorte de índices, justamente porque embora se manifeste atualmente numa multiplicidade sonora, numérica, qualificando a duração musical de uma variabilidade espectral, rítmica e energética – não deixa de se aprofundar num plano de consistência pré-formal e pré-objetivo, em que se integra, topologicamente, num regime de conectividade heteróclita que se confunde com a intangibilidade de potências coletivas, públicas, absolutas, não obstante, ilocalizáveis.

⁴¹³ *IT*, p. 281.

⁴¹⁴ Carrasco, 1993, cap. IV trata da “teoria dos gêneros” baseado na leitura de Anatol Rosenfeld. Neste texto distingue o aspecto dramático da ação presente, o lírico da subjetividade intemporal, e o épico da instância narrativa e pretérita ou retrospectiva, aspectos que se misturam mas que, em sua visão, determinam o cinema como essencialmente narrativo ou épico, já que diferentemente do teatro que se conduz na dramatização presente da ação, no cinema, o filme possui um caráter pretérito, em cujo fim, não se pode interferir. O desenlace já é parte do passado, independe do narrador ou da personagem que o narra.

⁴¹⁵ Cf. CHION, Michel. **La voix aux cinema**. Paris: Editions des Cahiers du Cinéma, 1982. ou em www.michelchion.com/v1 em glossaire, verbete Acousmètre

É neste plano que a música se aproxima de todos os devires que se marcam diferencialmente nas expressões musicais, testemunhando, no sensível, um vitalismo anorgânico no cerne da duração, segundo Boulez, de um tempo não pulsado.

Eis porque a música atravessa a imagem, ou a “seqüência das imagens” de uma potência ‘absoluta’. A música já não escapa “ao lado” mas distende-nos “alhures”, repetimos, “alhures” que nos remete, “ao Todo que se exprime nos conjuntos”, “à mudança que se exprime no movimento”, “à duração que se exprime no espaço”, “ao conceito vivo que se exprime na imagem”, “ao espírito que se exprime na matéria”⁴¹⁶.

Somos assim remetidos ao Todo, à mudança, à duração, ao conceito vivo, ao espírito, e apenas mediatamente aos planos em que se expressam, sejam os conjuntos, os movimentos, as alterações do espaço, as disposições da imagem ou da matéria.

É este aspecto virtual do extracampo, a dimensão da duração, que se constrói na imagem como uma verdadeira secção de *CsOs* diversos, corpos intensivos que se cruzam e fazem fluir intensidades transcursivas, extraindo fluxos de uma dimensão a outra: a imagem toda como secção de tantos e tantos planos de consistência que trabalham uma ou outra região da imagem e que fazem dela algo mais do que aquilo que pode ser empiricamente sentido mas que, paradoxalmente, só pode ser sentido: exercício transcendental da faculdade de sentir.

É como se um imenso plano de consistência com velocidade variável não parasse de arrastar as formas e as funções, as formas e os sujeitos, para deles extrair partículas e afectos. Um relógio que daria toda uma variedade de velocidades.⁴¹⁷

Vemos aqui uma alternativa sutil, mas que está mais para o “escritório de produção”⁴¹⁸ de Godard que para uma multiautoria cinematográfica que ainda não rompe

⁴¹⁶ *IT*, p. 279.

⁴¹⁷ *MPv4*, p. 61.

⁴¹⁸ “Quando Godard diz: gostaria de ser um escritório de produção, é claro que não quer dizer: quero produzir meus próprios filmes, ou quero editar meus próprios livros. Ele quer dizer apenas idéias, pois, quando se chega a esse ponto, se está sozinho, mas se é também como uma associação de malfeitores. Não se é mais um autor, é-se um escritório de produção, nunca se esteve mais povoado. Ser um ‘bando’: os bandos vivem os piores perigos, reformar os juizes, tribunais, escolas, famílias e conjugualidades, mas o que há de bom em um bando, em princípio, é que cada um cuida de seu próprio negócio encontrando ao mesmo tempo os outros; cada um tira seu proveito, e que um devir se delineia, um bloco, que já não é de ninguém, mas está ‘entre’ todo mundo, se põe em movimento

com sujeitos discretos, formados e objetos estéticos multiengendrados, mas numa colaboração ainda muito mediada pela forma do processo, pelos hábitos de um trabalho em conjunto que só se ‘totalizaria’ verdadeiramente se pudesse sustentar todas as minorias anônimas que se insinuam em nós: agenciamento coletivo de enunciação.

Zourabichvili, no entanto, nos previne que, se o devir do mundo concerne a todos, não são todos que possuem a potência de devir-todo mundo. É preciso muita despersonalização para isso, para só então assumir a possibilidade de se falar em nome próprio.

Foi Nietzsche, que li mais tarde, que me tirou disso tudo. [...] Ele dá um gosto perverso (que nem Marx nem Freud jamais deram a ninguém, ao contrário): o gosto para cada um dizer coisas simples em nome próprio, de falar por afectos, intensidades, experiências, experimentações. Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem.⁴¹⁹

Bem, esta ubiqüidade da música, uma potência de estar em muitos lugares ao mesmo tempo, (veja que ela não segue os cortes dos planos, preservando seu progresso), não é apenas convencional, se nos reportarmos a um plano em que as disjunções sejam inclusivas.

O tempo não pulsado de que fala Boulez é um tempo correlato à dimensão virtual do extracampo que viemos chamando “alhures”.

Quando Deleuze afirma que o extracampo é “pertencimento da imagem visual”⁴²⁰, e que a música seja parte de uma “quarta dimensão”⁴²¹, uma vez – segundo a tese endossada de Michel Fano – que compõe o *continuum sonoro*, aproximamo-nos de

como um barquinho que crianças largam e perdem e que outros roubam [...] fazer uma linha ou um bloco passar entre duas pessoas, produzir todos os fenômenos de dupla captura, mostrar o que é a conjunção E, nem uma reunião, nem uma justaposição, mas o nascimento de uma gagueira, o traçado de uma linha quebrada que parte sempre em adjacência, uma espécie de linha de fuga ativa e criadora? E...E...E...” *D*, p. 17.

⁴¹⁹ *C*, p. 15.

⁴²⁰ *IT*, p. 281.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 278.

uma conceituação do audiovisual em a música se ajusta como uma dimensão própria da imagem visual, mas que a abre a um espaço em que os componentes correm como fluxos ou conjugações de fluxo, virtualidade que se liga antes, ao Todo que se exprime no movimento, que ao movimento em si, o que explica, em certa medida, o paulatino abandono às correspondências rítmicas da técnica do *mickeymousing* quando se resguarda à imagem um apelo menos infantil, ou talvez curioso, engenhoso.

Ora, este plano que se abre, ou que se sugere ou se explicita mais visivelmente com a música, é um preâmbulo à abordagem de um trecho de *A imagem-tempo* em que Deleuze expõe o vasto circuito de comunicações e fluxos no interior da imagem, estofa que dá às imagens a vitalidade não-orgânica do sentido, que a noção de multiplicidade suscita.

É uma rede de comunicação e permutação sonoras, contendo em si, os ruídos, os sons, os atos de fala reflexivos e interativos, a música, que penetra a imagem visual, de fora e de dentro, e a torna ainda mais ‘legível’. O melhor exemplo de tal rede cinematográfica seria Mankiewicz, especialmente *People will talk*, onde todos os atos de fala se referem, e por outro, a música que os harmoniza e os excede, levando consigo a própria imagem. Assim tendemos para um problema que já não se refere apenas à comunicação dos elementos sonoros em função da imagem visual, mas à comunicação desta, sob todas as suas formas, com algo que a excede, mas sem poder cedê-la, sem nunca poder cedê-la. O circuito não é apenas o dos elementos sonoros, inclusive musicais, em relação à imagem visual, mas a relação da própria imagem visual com o elemento musical por excelência que penetra por toda a parte, *in, off*, ruídos, sons, falas.⁴²²

Quando assistimos *Honda ‘Impossible Dream’* [133] vemos o atual transbordar um espaço de afetos que faz a imagem ser muito mais do que as cores e o movimento, e a música ser muito mais do que uma pertença fantástica que atravessa ordens e que imaginariamente acompanha o herói.

No filme a locução *off*, supostamente, “dotada de uma onipotência” ou de uma enorme potência “sobre a seqüência das imagens” culmina estrategicamente no pretenso embargo ante a beleza das imagens. A suposta voz transcendente, a “*authorial persona*” de Cook, apenas ocupa o ‘lugar’ da onipotência, mas tanto quanto as outras imagens – imagem

⁴²² *Ibid.*

entre outras – é arrebatada pelo momento profundamente patético do Todo que se diz na imagem. É então que o locutor Garrinson Keillor diz tocado, ante o bloco de sensações que integra:

“I couldn’t have put it better myself”⁴²³

* * *

É uma potência não verbal que indicia a prevalência do domínio informativo, ideológico ou factual do senso comum publicitário, em favor de uma potência enunciativa que já não se resguarda nas estratégias de um plano meramente organizatório, mas que cede ao bloco de intensidades que já se insinua nas vizinhanças de uma arte pop.

Diremos que a propaganda é arte?

Evidentemente que não, mas há devires pontuais, até certo ponto artísticos; chances, sempre que o plano do desejo arrasta suas maquinações, e que se resiste nos flancos, nas intermitências das palavras de ordem, e que, subitamente, se vêem infiltradas, pois é irônico saber que o plano da comunicação e da informação corra o risco de ser persuadido; não pela contra-informação, mas pela imediaticidade do dado, pelo informe, por aquilo que não comunica, e que não quer comunicar nada; que apenas resiste, apresentando a diferença num devir absolutamente revolucionário.

É engraçado que as máquinas de consumo, propaganda ou capital precisem tanto dos artistas em suas “mensagens” ou “comunicações”, visto que a informação factual, como vimos em Huron, já não dá conta de uma estratégia que precisa se indispor numa periferia sem placas, sem rotas, sem mesmo distâncias. Tais periferias são os espaços desmesurados dos devires em que as anomalias e os para-sensos se avizinham, instituindo encontros intensivos que recaem sobre um anúncio ou outro, não mais sob a forma reconhecível e ortodoxa do belo, mas de um alçado ao sublime só rebaixado pela proximidade desconcertante de uma marca ou produto.

⁴²³ “Eu não poderia ter colocado de melhor modo”.

Vejamos como em *Nike 'Goalie'* [330], de Lawrence Jacomelli, a marca encontra a operatoriedade de suas distâncias e o filme demarca os limites críticos que possibilitam as diversas ordens de signos coabitarem o espaço numérico da imagem.

Note que o problema do espaço semiótico é fundamentalmente ordinal ou topológico, e a marca encontra, necessariamente, um espaço numérico reduzidíssimo no anúncio para revigorar um espaço substancial na virtualidade na qual se envolve.

Como fazer com que a “estampa” do logo não se torne uma grosseria, que não derrube o enternecimento de uma reverência tão bela aos goleiros, *goalkeepers*? Ou ainda, como fazer com que o enternecimento distribua a imagem da marca, que curiosamente não o dissipa, mas ressoa numa cintilância?

É o velho problema seletivo da criação na qual devemos encontrar a distância crítica entre os elementos ou componentes da composição, e se há um tecido que dá à multiplicidade audiovisual seus contornos e conexões virtuais, este passa necessariamente por lineamentos muito variados, não obstante emaranhados numa coletividade virtual, enunciativa, que se atualiza numericamente na literalidade da imagem.

* * *

Deleuze endossa, como dizíamos, uma tese que considera fundamental em Michel Fano, na qual haveria apenas um “único *continuum sonoro*” cujos elementos só se separariam em função de “um referente ou de um significado eventuais”⁴²⁴

Quanto às imbricações internas deste *continuum* diz,

[...] é na medida em que rivalizam, se recobrem, se atravessam, se cortam, que traçam um caminho cheio de obstáculos no espaço visual, e não se fazem ouvir sem serem também vistos, por si mesmos, independentemente da fonte, ao mesmo tempo [em] que fazem que a imagem seja lida, mais ou menos como uma partitura.⁴²⁵

⁴²⁴ *IT*, p. 278.

⁴²⁵ *Ibid.*

Tagg (1992, 2003) parece recolher em seus estudos sobre as associações verbo-visuais, os resultados de uma fenomenologia que codificou hábitos de escuta atravessados de uma recorrência de situações para-musicais.

Por um outro viés, sua noção de *marcadores de episódios* poderia receber, aqui, um outro dimensionamento, se considerarmos que as imbricações entre o *continuum* sonoro e o componente visual passam pela insistência intempestiva de cortes irracionais ou *interstícios* que remanejam a habitualidade dos encadeamentos a uma nova conectividade.

Dizemos, com isto, que a diferenciação do *continuum* sonoro arrasta os componentes numéricos da imagem ao que o bergsonismo de Deleuze chama de “invocação à lembrança”⁴²⁶, preenchendo o visto e ouvido empírico com a pressão virtual dos lençóis puros do tempo.

O que reparte a imagem vista e ouvida dentro de um horizonte transcendental da experiência é uma nova distribuição do problemático que recorre à temporalização do espaço ou das séries de atuais, verdadeiro “salto no ser”⁴²⁷.

A questão levantada por Gorbman (1987) sobre a invisibilidade da música no cinema clássico hollywoodiano também poderia receber um tratamento similar, pois a regra passa a ser, neste caso, um jogo facultativo, já que na produção e relacionamento diferencial dos componentes ordinais da imagem – vistos numa dimensão ‘profunda’ ou ‘topológica’ – são os *problemas*⁴²⁸, enquanto diferença de potenciais, que abrem clarões para que sejam ouvidas, ou se escondam sob a força da estória a que servem.

⁴²⁶ “[...] não devemos confundir a invocação à lembrança com a ‘evocação da imagem’. A invocação à lembrança é esse salto pelo qual instalo-me no virtual, no passado, em certa região do passado, em tal ou qual nível de contração. Acreditamos que essa invocação exprima a dimensão propriamente ontológica do homem, ou melhor, da memória” (B, p. 46).

⁴²⁷ “A maneira pela qual compreendemos o que nos é dito é idêntica àquela pela qual buscamos uma lembrança. Longe de recompor o sentido a partir de sons ouvidos e de imagens associadas, *instalamos-nos de súbito* no elemento do sentido e, depois, em certa região desse elemento. Verdadeiro salto no Ser. É somente em seguida que o sentido se atualiza nos sons fisiologicamente percebidos e nas imagens psicologicamente associadas a esses sons. Há, nesse caso, como que uma transcendência do sentido e um fundamento ontológico da linguagem, que são, como veremos, tanto mais importantes por tratar-se de um autor que fez da linguagem uma crítica tida como muito sumária. É preciso instalar-se de súbito no passado – como em um salto, em um pulo” (B, p. 41).

⁴²⁸ Para Deleuze, é a instauração transcendental ou extra-proposicional do problemático que permite os remanejamentos ou as redistribuições do sentido, porque tornam certos movimentos relevantes, notáveis, que por sua vez traçam uma curva de relacionamentos por pontos então tratados como ordinários ou subsidiários. É o problema que investe o dado de uma valência. Ver também a relação entre o problemático e a

George Burt⁴²⁹ sugere que “ainda que a música invada a trama, por assim dizer, e adquira valores de certo modo únicos sob perspectivas técnicas, estéticas e dramáticas, ela raramente assume uma posição de comando”. O que entanto, não significa dizer que ela “não deva ser ouvida” e prossegue, “Tire-a e logo sentiremos sua ausência”⁴³⁰

Estes depoimentos e percepções aparentemente divergentes nos levam a crer que a tese do *continuum sonoro* possa ser desenvolvida num sentido aproximado que Deleuze a toma, fazendo com que o *continuum* desprenda sons distintos e se diferencie a cada momento, haja vista a eventualidade virtual de uma escuta.

Se o contínuo (ou o componente sonoro) não tem elementos separáveis, isso não o impede de se diferenciar a cada momento, segundo duas direções divergentes que exprimem sua relação com a imagem visual.⁴³¹

Tais direções, como vimos, estabelecem-se ora numa relação de um “conjunto dado com um conjunto mais vasto que o prolonga e o engloba, mas de mesma natureza”, ora em relação ao “Todo que se exprime nos conjuntos”, potência “de outra natureza” “excedendo qualquer espaço e qualquer conjunto”⁴³².

A música como parte deste contínuo se diferencia e se imbrica na trama de sons, atravessando ruídos, misturando-se com eles, distinguindo-se e se distanciando ou se fundindo numa massa quase que indiscernível em que já não se sabe o que é um e o que é outro (Cf. [237] Adidas ‘Impossible Field’ de Daniel Kleinman).

Quando Deleuze argumenta que os elementos do *continuum* se separam ante a um referente ou significado eventuais podemos logo observar, na imagem, a coalescência de fala e falante, ruídos e choques ou fricções entre objetos e os objetos que se chocam,

individualização em Simondon (*ID*, p. 106) e a relação entre o problemático e o objeto= x numa última tentativa conciliatória com Lacan e com o estruturalismo (*ID*, *Em que se pode reconhecer o estruturalismo?*), depois abandonada no desenvolvimento das noções de multiplicidade e devir (*MPv4*).

⁴²⁹ O professor George Burt ensinou na Smith College, na University of Michigan, Rice University e na USC; compôs 7 trilhas para longas-metragens, dois dos quais para Robert Altman, “Secret Honor” e “Fool for Love”; Burt também é autor do importante *The Art of Film Music*, editado pela Northeastern University Press em 1994.

⁴³⁰ Burt, 1994, p. 5.

⁴³¹ *IT*, p. 278.

⁴³² *Ibid.*, p. 279.

música e suas fontes visíveis, mas o que dizer da imagem que não referencia música alguma, não obstante a música a pertença e a atravesse?

O que dizer da música em ‘Plague’?

A música, evidentemente, se diferencia em si mesma mas, mais do que isso, ela se destaca do contínuo por erigir-se na especificidade de um sistema semiótico que reporta certos sons a um dispositivo que chamamos de musical.

Há, aqui, uma fenomenologia implícita que relaciona a percepção de um som a um domínio propriamente musical, quando identificamos uma instrumentação ou modo de relação e desenvolvimento dos sons.

Mais do que isso, estes sons relacionam-se num sistema que apresenta sua própria história de seleções, tensões, acordos, modos de progredir, de ‘fazer e desfazer lugares’.

É certo que a distinção de um regime que atravessa a produção destes sons é suficiente para destacar a música no contínuo sonoro, muito embora haja situações limítrofes como nos *Pássaros* de Hitchcock, em que não se distingue bem música e ruído⁴³³.

De qualquer modo, em ‘Plague’ a música em si é absolutamente discernível, mas resta saber se ela é, e em que medida, “inaudível”, e em que sentido atua dando “legibilidade”⁴³⁴ às imagens em função de uma divergência ou disjunção das séries.

⁴³³ Lembramos que Herrmann procura abordar ‘musicalmente’ a trilha sonora sem uso de instrumentos musicais, fazendo com que os ruídos ganhem um tratamento musical. Carrasco (2003, p. 170) observa que na década de 40 o “ruído seria descoberto como sonoridade expressiva” desenvolvendo-se uma “poética do ruído”. Na seqüência o autor cita a importância de Herrmann nesta tendência.

⁴³⁴ Quanto à idéia de legibilidade devemos ter em mente não a confusão com o legível do domínio lingüístico, mas “a independência dos parâmetros e a divergência das séries”. Trata-se antes do aspecto linear das séries que de uma verticalização lingüística em que se ‘lê uma imagem’, um ‘filme’. O legível trata da horizontalização das séries que se modulam na constituição multiplicatória da imagem: “E...E...E...E...” Deleuze diz “Se há uma evolução atual em relação ao cinema dito clássico, que já ia tão longe nesse sentido [o da variação ou modulação perpétua dos parâmetros da imagem], é sob dois pontos de vista, como o mostra a imagem eletrônica: a multiplicação dos parâmetros, e a constituição de séries divergentes, enquanto a imagem clássica tendia para uma convergência das séries”. C, p. 70-71.

4. O Esboço de um sistema de imagens entre Bergson e Deleuze.

Poderíamos dizer que estamos diante de uma imagem sempre que nosso corpo percebesse ou estivesse nas imediações de qualquer outro corpo, mas rigorosamente, dizer isto seria um equívoco ou, ao menos, insuficiente, se a tratamos, aqui, por um viés filosófico.

Em termos estritos, o conceito deleuzeano de imagem não se resume a um centro ou a uma relação perceptiva entre imagens, consistindo, segundo as palavras de Edmundo Cordeiro⁴³⁵, num “tremendo materialismo”.

Para o bergsonismo de Deleuze, não há imagem apenas porque houve percepção de um centro, já que, como veremos, “o objeto existe em si”.

Bergson, já no início de *Matéria e Memória*, assume uma posição moderada quanto às teses realista e idealista, ao se ater à matéria enquanto “conjunto de imagens”, cuja existência seria “mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa” – existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação” – e prossegue, afirmando, “o objeto existe nele mesmo e, por outro lado, o objeto é a imagem dele mesmo tal como a percebemos: é uma imagem, mas uma imagem que existe em si”⁴³⁶.

A imagem bergsoniana minimiza as conseqüências da distinção entre realidade e aparência ou matéria e imagem, de tal modo que a imagem não apenas representa a matéria, mas consiste, efetivamente, em seu duplo especular⁴³⁷.

O que há, no entanto, é uma diminuição, na percepção da imagem, daquilo que ela é enquanto dado imediato puro, não havendo, no entanto, diferença de natureza entre a matéria em si (ou imagem-movimento⁴³⁸) e a imagem obtida (a imagem-percepção⁴³⁹), mas

⁴³⁵Edmundo Cordeiro, professor de cinema da Universidade da Beira Interior (Portugal).

⁴³⁶Bergson, 1999, p. 2.

⁴³⁷A imagem especular ou a especularização de uma imagem atual é uma espécie de duplo virtual do objeto em si, desde então envolvido no espaço metafísico do pensamento. Deleuze exemplifica que “A lembrança é uma imagem virtual contemporânea do objeto atual, seu duplo, sua ‘imagem especular’” *D*, p. 177.

⁴³⁸A imagem-movimento é um conceito deleuzeano inspirado no conceito de imagem em Bergson, que identifica matéria, imagem e movimento; na imagem-movimento, o movimento é um dado imediato na imagem, e a imagem é portanto seu próprio automovimento, um corte móvel, tal como os planos cinematográficos.

uma subtração ou diminuição daquilo que nos escapa à sensibilidade e daquilo que não nos interessa na imagem.

Neste sentido, a consciência se restringiria a um papel de discernimento prático, se atendo apenas ao que lhe concerne no momento, o que cria na história subjetiva e consciente dos objetos uma série de discontinuidades, verdadeiras elipses do que nunca se apresentou como interessante ou vital na experiência.

Aquilo que aparece, ou aquilo que há, é o próprio objeto real ou sua imagem, num sentido parcial.

Estas imagens são, portanto, os próprios objetos “em-si”, mas ao mesmo tempo, quando os percebo, estes objetos passam a existir como virtualidades ao mergulharem numa outra imagem, chamada minha percepção ou meu corpo.

Haveria aqui uma especularização e um encurvamento da imagem; é como se a imagem-movimento se refletisse numa rede de concavidades especulares, multiplicando suas discontinuidades na infinidade de pontos de vista que a percebem e a singularizam.

A imagem, assim, materialmente sem virtualidade alguma, se prolongaria na profundidade de outras tantas imagens, mergulhando sua realidade objetiva numa parcela de virtual⁴⁴⁰.

Dizemos com isso que a existência de qualquer imagem no pensamento implica, necessariamente, a virtualização ou o envolvimento da matéria num espaço

⁴³⁹ A imagem-percepção é uma imagem especial, um recorte do conjunto daquilo que interessa. Este tipo de imagem pertence às vias subjetivas do plano de imanência, pois é uma especificação da imagem-movimento. Com a imagem-percepção o “mundo adquiriu uma curvatura”, e curva-se sob os termos de uma utilidade: “através da encurvação, as coisas percebidas estende-me sua face utilizável” (IM, p. 86). Pelbart (1998, p. 5) ainda comenta sobre o caráter subtrativo da subjetividade, ou centro de indeterminação, determinando-o enquanto “seleção, subtração, apreensão parcial, ação retardada, indeterminação, imprevisibilidade, curvamento do universo ao seu redor”, o que definiria o primeiro momento material da subjetividade: “ela é subtrativa, ela subtrai da coisa o que não lhe interessa” (IM, p. 85), o que permite Deleuze compará-la ou assimilá-la ao enquadramento cinematográfico.

⁴⁴⁰ “O virtual não se opõe ao real, mas apenas ao atual. *O virtual possui uma plena realidade como virtual*. Do virtual, é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: ‘Reais sem seres atuais, ideais sem serem abstratos’, e simbólicos sem serem fictícios. O virtual deve ser definido como uma parte própria do real – como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objetiva” DR, p. 294.

intensivo ou profundo⁴⁴¹: percepção e contração do atual numa memória ou passado puro, espírito ou duração.

A imagem virtual passa, então, a existir numa extratemporalidade subjetiva⁴⁴², imediatamente cindida em dois aspectos: por um lado, em lembranças datadas numa memória psicológica⁴⁴³, e por outro, enquanto reserva de potência ou acontecimento, enquanto produção de uma “memória ontológica” virtualmente imemorial, passado puro que insiste nas pontas de presente tal como as idiosincrasias de uma duração.

Esta cisão permanente do tempo nos leva a pensar o sistema de imagens sob dois pontos de vista irreduzíveis, não obstante reciprocamente recorrentes.

Por um lado, as imagens estariam relacionadas entre si, independentes de qualquer centro, consistindo num *continuum* de variação infinita – “marulho universal” sem privilégio algum entre imagens que variariam segundo um regime de ação e reação.

Indiferentes umas às outras em razão do mecanismo radical que as vincula, elas apresentam reciprocamente, umas às outras, todas as suas faces ao mesmo tempo, o que equivale a dizer que elas agem e reagem entre si por todas as suas partes elementares, e que, conseqüentemente, nenhuma delas é percebida nem percebe conscientemente.⁴⁴⁴

Por outro lado, este mesmo sistema acentrado de imagens seria perspectivado por imagens privilegiadas, centros eventuais para os quais o conjunto de imagens variaria. Vejamos o que Bergson diz quanto a isto.

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Essa imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio⁴⁴⁵.

⁴⁴¹ Deleuze define a profundidade ou *spatium* intensivo como um espaço sem extensão, “intensidade do ser” *DR*, p. 325 ou ainda “o espaço como intuição pura” *DR*, p. 326. Segundo as teses diferenciais de Deleuze, é da profundidade que o extenso e a qualidade derivariam, ao mesmo tempo em que implicariam as intensidades (ou essência) que, ilusoriamente, se furtariam ou se anulariam na existência. Cf. *DR*, p. 321-323.

⁴⁴² “o subjetivo, ou a duração, é o *virtual*” *B*, p. 32.

⁴⁴³ “a duração não é em si psicológica, mas o psicológico representa um certo grau da duração, grau que se realiza dentre outros e no meio de outros” *B*, p. 113.

⁴⁴⁴ Bergson, 1999, p. 34.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

Por ali, uma espécie de plano material em que as imagens existem por si, verdadeiras figuras de luz, ‘independentes’ de qualquer percepção ou centro de subjetivação – mundo pragmático de ações e reações entre imagens, de composições e acontecimentos puros, anônimos, pré-subjetivos e pré-objetivos, e que já não se reduz a um universo de objetos visados por sujeitos percipientes, consistindo num plano de variação universal, acentrado e puramente móvel.

Por aqui, assistimos à formação de pequenos intervalos ou hiatos entre uma ação recebida e uma reação executada; centros vão surgindo que selecionam e isolam certas imagens, que se atêm a parciais ou focos daquilo que lhes interessam⁴⁴⁶.

Imagens especiais, estes centros criam perspectivas e modos de reação no sistema pragmático, esboçando, no interior do plano de imanência, a emergência de centros semióticos e de vias subjetivas no plano acentrado.

Estes dois sistemas são, de fato, coincidentes num sistema não-totalizável que Deleuze chama plano de imanência, cujos componentes são imagens, aqui identificadas à própria matéria, luz ou movimento.

Deleuze, inspirado nas teses bergsonianas, passa a identificar a noção profundamente materialista da imagem-movimento ao dado puro, se justificando na necessidade conceitual de distingui-la de tudo o que ela ainda não é⁴⁴⁷, a saber corpos, substantivos, ações qualificadas ou afetos subjetivados, mas que se produzirão como tais enquanto acontecimentos imanentes ao próprio plano.

O plano produz, portanto, acontecimentos puros, mas também esboçam-se centros eventuais, regimes semióticos e subjetivações; o plano preserva-se na sua assignificância, mas paralelamente, nos hiatos entre uma ação sofrida e devolvida, assistimos a formações cerebrais e contrações afetivas dos centros de indeterminação, que elaboram na imanência do plano, toda sorte de conveniências e inconveniências.

⁴⁴⁶ A percepção da imagem é de ordem subtrativa, é a matéria menos algo, ou aquilo que não interessa; eis a necessidade na produção audiovisual em determinar pontos notáveis, eixos de visibilidade e curvatura das outras imagens no entorno de focos de atenção ou de percepção. Cf. Bergson, 1999, p. 39.

⁴⁴⁷ “por enquanto só dispomos de movimentos, chamados imagens, para distingui-los de tudo o que ainda não são” *IM*, p. 80.

O plano comporta, portanto, uma dupla via: aquela que se mantém enquanto pré-subjetiva e pré-objetiva (campo transcendental da experiência real⁴⁴⁸), e uma outra que especifica imagens, distinguindo-as sob necessidades variadas, fazendo nascer linhagens culturais disparatadas, com valores e clínicas particulares a se entremearem na imanência.

* * *

Dada a exposição de um esboço conceitual do sistema de imagens, podemos retornar à Gorbman (1987) e sugerir que parte da “invisibilidade” ou “inaudibilidade” musical esteja relacionada à especularização da imagem, quando o objeto audiovisual e, concomitantemente, todas suas componentes, tornam-se virtuais e parciais⁴⁴⁹.

Com a virtualização do objeto real nasce uma outra série, ou extrai-se por “isolamento” uma “pose”, “um aspecto”, “uma parte”, um “foco” que difere em natureza do primeiro⁴⁵⁰.

A produção de sentidos na recepção da imagem deve, assim, comportar a virtualização e o estilhaçamento dos atuais num regime em que as partes passam a fluir como singularidades (dísparas) ou objetos parciais num sistema intensivo de diferenças, em que o Todo se encontra desmontado, molecularizado ou redistribuído na topologia do pensamento, em função de uma problematização que os reparte.

Alain Resnais nos apresenta uma figura curiosamente exemplar neste sentido, ao retomar, em *Muriel*, sucessivamente numa seqüência, as fatias de um plano geral, desmembrando o grupo das personagens que passeiam sorridentes pela noite de Boulogne. Ele o faz refilmando-o em diversas parciais, recortando o grupo em fatias incongruentes

⁴⁴⁸“Que é um campo transcendental? Ele se distingue da experiência, na medida em que não se remete a um objeto nem pertence a um sujeito (representação empírica). Ele se apresenta também como pura corrente de consciência a-subjetiva, consciência pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem mim. Pode parecer curioso que o transcendental se defina por tais dados imediatos: em oposição a tudo isto que faz o mundo do sujeito e do objeto, falar-se-á de um empirismo transcendental. Há algo de selvagem e potente num tal empirismo transcendental” Cf. DELEUZE, Gilles. L’Immanence: une vie...*Philosophie*, 47, 1995.

⁴⁴⁹ “O objeto virtual é um objeto parcial, não simplesmente porque lhe falte uma parte permanecida no real, mas em si-mesmo e para si-mesmo, pois ele se fende, se desdobra em duas partes virtuais, uma das quais sempre falta à outra. Em suma, o virtual não está submetido ao caráter global que afeta os objetos reais. Não só por sua origem, mas em sua própria natureza, ele é trapo, fragmento, despojo. Ele falta à sua própria identidade”*DR*, p. 150.

⁴⁵⁰ *DR*, p. 150.

quanto ao plano de referência. Em cada novo plano, as personagens parecem ganhar um novo enquadramento, uma nova velocidade e trajetória, autonomia colocando em xeque a organicidade do conjunto em favor de um estilhaçamento virtual.

Veja que se o objeto real é um conjunto de partes atuais determinado sob o princípio de realidade, “submetidos à lei de estar ou de não estar em alguma parte”⁴⁵¹, não há nele virtualidade alguma, e neste caso, a análise empírica ou sensível demonstra que a música é audível, plenamente atualizada como parte numérica da imagem.

No entanto, ao virtualizar-se, passa a se submeter a um “princípio de incerteza ou de indeterminação”⁴⁵², sob a volatilidade da disposição das diferenças num campo intensivo.

Nestes termos, os componentes da imagem já não se encontram ao alcance voluntário da inteligência ou das discriminações da consciência, acedendo a uma aventura bifurcante que os submetem imediatamente ao problemático, aos afectos, às máquinas do desejo, produzindo descontinuidades, cortes irracionais e alianças indecorosas na imagem.

Mais uma vez *Muriel* é luminoso neste sentido e a música aí é, sem a menor dúvida, um monumento de alianças indecorosas, perfeitamente articulada à grandeza do filme.

* * *

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁵² *D*, p. 173.

5. Segunda aproximação do dispositivo audiovisual em Deleuze.

De acordo com Carrasco, há um caráter subliminar da música que lhe dá uma dimensão patética despercebida, mergulho “rumo à emoção” buscando atingir o espectador nos “níveis de sentimentos mais elementares”⁴⁵³.

Com Burt vimos uma importante advertência: tire-a “e logo sentiremos sua falta”⁴⁵⁴.

Não obstante, em certos casos, o silêncio parece imprescindível. Temos esta sensação em Coca-Cola ‘The visit’ [63], mas também em Counter Attack ‘Mini Van’ [770].

No primeiro caso, o silêncio cria o constrangimento necessário à cena, no outro, a ilusão de ‘realidade’ não-ficcional.

De todo modo é preciso pesar, achar as distâncias críticas na profundidade da imagem, traçar uma cartografia que aqui se constitui como uma nova analítica da imagem, não obstante, intensiva em que Deleuze parece se entrelaçar com o método bergsoniano da intuição e a avaliações (e falseações) nietzschenas, antes oscilantes entre as valências do nobre e do vil, que entre o aspecto proposicional do verdadeiro e falso.

É preciso avaliar percursos obscuros, ser sensível às virtualidades em jogo, achar o “tom” daquilo que se conecta, tal como o compreende o compositor Danny Elfman.

A habilidade de encontrar o tom de um filme pode ser a coisa mais importante que um compositor pode trazer ao trabalho. Qualquer um pode segurar longos acordes com alguma dissonância e dizer “eis a tensão”. Meu filho de onze anos pode fazer isso! Mas, você pode delinear o tom? Eis a mágica.⁴⁵⁵

De qualquer forma, decidir ou não por música numa seqüência cinematográfica é uma questão de avaliação transcendental e imanente daquilo que move o conjunto, que dá profundidade e conectividade a seus componentes – o Tempo – que, no cinema moderno,

⁴⁵³ Cf. Carrasco, 1993, cap. VII, A busca do *Pathos*.

⁴⁵⁴ Burt, 1994, p. 5.

⁴⁵⁵ DANNY’S BIG ADVENTURES. *Electronic Musician*, february, 1997. p. 102.

torna-se a verdadeira propulsão dos movimentos na imagem, nos quais a música se inclui, não obstante, sob uma incongruência, como “corpo estranho”.

Há, sim, uma relação, mas não é uma correspondência externa *nem mesmo interna* que nos manteria no plano da imitação – é uma reação do corpo estranho musical com as imagens visuais totalmente diferentes, ou antes interação independente de qualquer estrutura comum.⁴⁵⁶

Quando Hans Eisler defende, a respeito de Eisenstein, a “distância patética” entre música e imagem, sua crítica parece libertadora face às opiniões que professam o princípio de unidade que se sustenta numa espécie de correspondência oculta entre as componentes da imagem.

Deleuze parece se aliar a seu ponto de vista para concluir que,

[...] a mudança enquanto propriedade do todo que muda não coincide com nenhum movimento relativo das pessoas ou coisas, nem mesmo com o movimento afetivo interno de uma personagem ou grupo [... e prossegue] à representação indireta do tempo enquanto todo que muda, o cinema sonoro acrescenta *uma apresentação direta, porém musical e apenas musical, não-correspondente*. É o conceito vivo que excede ou ultrapassa a imagem visual sem poder cedê-la ou dispensá-la.⁴⁵⁷

Há, no entanto, uma profusão de casos em que a música ilustra ou representa, convencionalmente, algo, tal como ocorre com a imagem.

Mas é no cinema moderno que tudo tende a se romper, inaugurando um novo regime, uma nova história das relações cinematográficas.

Aí a música vai deixar, em muitos casos, de ser pertencimento⁴⁵⁸ da imagem visual para se emancipar numa disjunção autônoma ou heautônoma, que a torna, em si mesma, uma imagem, uma singularidade: imagem sonora ou propriamente musical.

⁴⁵⁶ *IT*, p. 284.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, grifo da edição.

⁴⁵⁸ “[...] no segundo estágio [do cinema sonoro], o falado, o sonoro deixam de ser componente da imagem visual: são o visual e o sonoro que vão se tornar dois componentes autônomos de uma imagem audiovisual ou, mais ainda, duas imagens heautônomas. É o caso de dizermos, com Blanchot ‘falar não é ver’. Parece aqui que falar deixa de ver, de fazer ver e até de ser visto” *IT*, p. 307.

Tal singularização eleva a música (ou os sons) ao nível de uma dimensão numa multiplicidade, cujas relações diferenciais podem ser ditas intermodulantes.

Falamos no carácter “analógico” da imagem ocasionalmente numa primeira fase do cinema sonoro, em que a música adquire uma função propriamente figurativa, narrativa ou ilustrativa.

Aí a música, e o próprio contínuo sonoro que a abarca, funcionam como uma quarta dimensão da imagem visual, servindo-a de acordo com uma apoderação ou certa dependência, em função de um exercício empírico em que se faz “representar”, “ver” ou “contar” algo.

A própria visualidade é muitas vezes apoderada por uma função narrativa⁴⁵⁹ que a faz “contar” alguma coisa, encadeando as imagens de situação à ação e de ação à situação⁴⁶⁰.

Não obstante, no cinema do pós-guerra a imagem-movimento é ultrapassada em direção àquilo que Deleuze chamou cinema da imagem-tempo.

Neste regime, inaugurado, de acordo com Deleuze, com o neo-realismo italiano, os encadeamentos sensório-motores são rompidos e a imagem deixa de se prolongar por clichês dando lugar, inicialmente, à circulação de imagens ópticas e sonoras puras, em que o tempo aparece diretamente nas “descrições”, sem intermediação do movimento.

O rompimento dos clichês, ou dos prolongamentos usais entre uma ação recebida e devolvida, é amplamente difundido no cinema moderno.

As forças de criação encontram aí, invariavelmente, nas falhas e intermitências dos sistemas, uma chance de relançamento, evidentemente ameaçadas pelo caos, ante a efervescência de seus êxtases.

⁴⁵⁹ Deleuze faz questão de apontar o cinema mudo de Ozu como uma exceção pois ali a imagem muda já se eleva ao estatuto de um espaço vazio, desconectado, uma verdadeira natureza morta ou estatigráfica que requer uma “leitura”, segundo o modo como Noël Burch a define, depois de Eisentein.

⁴⁶⁰ Quanto a isso ver a abordagem das duas grandes formas do cinema da imagem-movimento em *IM*, p. 178-220. Aí a imagem passa a ser articulada em função de encadeamentos sensório-motores em que há prolongamentos que se desdobram de ações a situações que comportam a potência de relançar a ação, como nos exemplos exímios de Hitchcock, que, segundo Deleuze, levava a imagem-movimento ao limite.

Corre-se, evidentemente, o risco de fracassos retumbantes, até então sistematicamente minimizados nas regularidades habituais dos clichês.

Mas se há chances de fracasso, há também chances de um ato efetivo de criação e que os cineastas mais brilhantes souberam aproveitar, não obstante, sem se furtar dos riscos e inconsistências.

Bergman mostra, ao comentar *Fanny e Alexander* (1982), uma profunda compreensão desta situação, conforme lemos a seguir.

[...]. A decisão de descrever o lado luminoso da existência surge logo no início, no momento em que me é difícil suportar a vida. O mesmo acontecera em *Sorrisos de uma noite de amor*, filme que emana de uma incerteza profunda. Creio que isto se explica assim: nossas forças criadoras acorrem quando nosso espírito se sente ameaçado. Às vezes, são bem sucedidas, como aconteceu em *Sorrisos de uma noite de amor*, *Fanny e Alexander*, *Quando duas mulheres pecam*. Às vezes falham. Foi o caso de *O ovo da serpente*. *Fanny e Alexander* foi concebido no outono de 1978, quando tudo na minha vida era miséria e trevas. Mas o roteiro em si foi escrito na primavera de 1979, quando toda a angústia já passara⁴⁶¹.

O depoimento de Bergman nos recoloca uma série de temas deleuzeanos que não nos compete, aqui, recuperar.

No entanto, gostaríamos apenas de registrar um tema caro a Deleuze que concerne, especialmente, à Espinosa, e que de algum modo já estivera presente na vaga exposição que fizemos da questão política ou cartográfica dos lineamentos.

É que ante o rompimento das relações eficientes entre percepção e ação na imagem, nada nos garante o sucesso de novas associações. O caos aparece portanto, na criação, enquanto reserva e perigo.

A proximidade de um campo de determinações instáveis (e altamente velozes, e efêmeras) recoloca a condição de novos entrelaçamentos destas mesmas pontualidades.

No entanto, num estado de “tristeza” (ou de diminuição de potência) o risco de desarticulação aumenta, o que explica a ressalva de Bergman ao comentar o roteiro de *Fanny e Alexander*, que apesar de ter sido concebido em 1978, fora escrito apenas no ano posterior.

⁴⁶¹ Bergman, 2001, p. 368.

Conforme dizíamos a respeito da “aprendizagem” e do “que significa pensar?”, em Deleuze, só se pensa e se cria, efetivamente, sob ameaça, sob violência, não obstante, as chances de sucesso só aumentem num estado de “alegria” ou “beatitude” espinosana, quando a conveniência dos encontros nos eleva a potência imanente de ser, resistir ou de agir.

Se voltarmos à breve exposição daquilo que chamei de “o sistema de imagens entre Deleuze e Bergson”, poderíamos dizer que o plano costumeiro ou ordinário das semiotizações se abriria ao jogo assignificante (e perigoso) de puras potências sobre o plano de imanência.

Num regime como este, e por conta de novas condições *afectivas* entre cinema e pensamento, música e som parecem ganhar certa autonomia, não obstante, assegurando, efetivamente, o que Deleuze chama de “a conquista” da “imagem audiovisual”.

Dizer que a disjunção entre som e imagem eleva o cinema à “conquista audiovisual” pode parecer à primeira vista contraditório, mas é a heautonomia das imagens que lhe trará uma potência superior, que nasce dos ritmos, das intermodulações do jogo intensivo, diferencial.

Vejamos o que ele diz.

A heautonomia das duas imagens não suprime mas reforça a natureza audiovisual da imagem, consolida a conquista audiovisual [...] complexa vinculação das duas imagens heterogêneas, não-correspondentes, díspares: o novo entrelaçamento, um re-encadeamento específico.⁴⁶²

Dizer que a música efetua literalmente um efeito “colorante” no sistema de imagens significa dizer, a este ponto, que ela sofre, nas condições transcendentais da experiência sensível, a molecularização de seus componentes, atravessando o *continuum* audiovisual de uma corrente de intensidades que fluem num corpo material espiritualizado pelas forças criativas da sensação.

Na imagem propriamente “audiovisual”, assistimos à constituição de séries disjuntas que serializam elementos independentes, reforçando as constituições (e

⁴⁶² *IT*, p. 299-300.

contaminações transversais) de potências propriamente musicais, fotográficas, de roteirização, de montagem etc., mas que interagem secretamente mediante a imponderabilidade de seus encadeamentos topológicos.

Antes do cinema moderno, isto certamente já acontecia em muitos níveis, mas a idéia recorrente de uma “correspondência” poderia levar a um encampamento restritivo, que efetuariam uma apoderação e determinação da convergência⁴⁶³ elementar das séries disjuntas, em função de uma idéia de unificação e totalização da imagem.

Ora, a crítica que Hans Eisler faz a Eisenstein passa, substancialmente, por aí.

Fritz Lang faz algo figurativamente semelhante (e necessariamente pudico) ao que pretendemos dizer no final de *Metrópolis* (1926) quando Freder, “o mediador”, totaliza, com o coração, o cérebro e as mãos em disjunção, restituindo a unidade funcional da cidade.

Se há uma unidade a ser preservada no cinema contemporâneo ela só se garante no limite de uma composição de relações que a abrem a um horizonte necessariamente fragmentário, conferindo o valor da unidade apenas enquanto “simulação”.

De qualquer modo, o cinema não abandonaria os regimes anteriores da imagem, que ainda se vêem largamente em uso, ilustrando, narrando, figurando ou representando por meio de imagens musicais.

Não nos cabe aqui criar qualquer espécie de interdito, mas apenas assegurar um horizonte de desdobramento que não se pode dizer a priori, mas apenas no concurso de uma experiência permanente que o cinema deve fazer, a cada vez mais no sentido (bergsoniano) de uma (auto)temporalização da imagem.

É no cinema moderno do pós-guerra que outros modo de articulação parecem se constituir e se sustentar com maior volume.

Deleuze gosta de comentar, acerca do cinema de Straub e Huillet, mas também de Syberberg e Duras, que a disjunção entre som e imagem⁴⁶⁴ ganha um alcance propriamente cinematográfico, mas também político.

⁴⁶³ Cf. C, p. 71.

⁴⁶⁴ Cf. C, p. 82.

Em *O ano passado em Marienbad* (1961), não são só os famosos *travellings* fotográficos de Resnais que articulam o *continuum* das disjunções espaço-temporais, mas os *travellings* propriamente sonoros que varrem tempo e espaço em busca de referentes eventuais.

Bem aí, nas imediações vacilantes da busca pela referencialidade sonora, sentimos algo como a distância crítica traçada entre o pensamento e a imagem, em que flutuamos entre o plano estético de imagens e sons puros e um plano de reterritorialização da imagem numa sistematicidade qualquer.

Divagando sobre *Non Reconçiliés* (1965) de Straub e Huillet, Deleuze sugere uma analogia da disjunção entre Aarão e Moisés, entre aquele que quer a terra e o que é a fala, disjunção entre pólos que se resistem mutuamente, tal como a imagem visual e sonora no cinema moderno.

Moisés é o ato de fala ou a imagem sonora, mas Aarão é a imagem visual, ele “dá a ver” [...] Pode-se dizer que Moisés e Aarão são as duas partes da Idéia; estas partes, todavia, nunca mais formarão um todo, só uma disjunção de resistência, que deveria impedir a fala de ser despótica, e a terra de pertencer, de ser possuída, [...] Uma resiste à outra, mas é nessa disjunção sempre recriada que a história debaixo da terra adquire valor estético emotivo, e o ato de fala no rumo do sol ganha intenso valor político [...] são atos políticos, e por isso eram já desde o início atos de resistência.⁴⁶⁵

É uma questão de proximidade territorial, de uma colateralidade, em que os componentes da imagem passam a resistir em seus domínios.

É preciso que a música se sustente por si mesma, é preciso preservá-la no direito de assumir suas distâncias críticas, o que significa inúmeros atos de resistência ou insubordinações ante o domínio da representação, mas no entanto, é preciso que ela interfira no domínio visual como campo modulante enriquecendo, diferencialmente, o signo audiovisual.

Vejamos o depoimento profundamente revelador de Leonard Roseman sobre “o ato de criar música para filmes”, que nos coloca a necessidade política de avaliar as

⁴⁶⁵ *IT*, p. 303.

inflexões [e concessões] formais e semióticas quando a música é composta para funcionar num contexto cinematográfico.

[Em cinema] Você usa todos os ingredientes da música: contraponto, harmonia etc. Mas, basicamente, ela não funciona como música, porque a propulsão não se dá por meio de idéias musicais. A propulsão se dá por meio de idéias literárias. [...] O filme avança no projetor a noventa pés por minuto, ele não pode ir mais rápido ou mais devagar [...] E o minuto que você comprime em música sob esta diretriz e que você escreve de maneira a que tudo se encaixe, a qualquer custo, suprimindo tempos ou estendendo-os para que se encaixem, faz com que você lide com avaliações extramusicais, valores extramusicais.⁴⁶⁶

Pode-se dizer que há uma abertura ao fora, à razões definitivamente extramusicais, mas, nem por isso, a música abandona a necessidade de autoconsistência – *conatus*, que resiste às intrusões dilacerantes de outros domínios⁴⁶⁷.

Dizer que as séries remetem a uma territorialidade significa dizer que seus termos são atravessados por forças ora territoriais (T), ora desterritorializantes (D).

A sobredeterminação de estruturas musicais por estruturas narrativas revela a intrusão de um agenciamento em outro, mas a própria sobredeterminação das axiomáticas musicais tem sido sempre nocivas à própria música, porque nos separam dos ritmos que nos circunstanciam em favor de uma transcendência que normaliza a criação.

Neste caso, não é o fora que o encampa, territorializa ou o modula, mas há poderes que se marcam na linguagem, uma “divindade gramatical”, como sugere Nietzsche, que impede o agenciamento de reagir produzindo e consumindo fluxos, de entrelaçar-se imanentemente a outros lineamentos, fazendo rizoma.

Quando Deleuze “postula” a noção de heautonomia no cinema moderno não quer dizer que valha tudo, ou que tudo se equivalha ou se libere abstratamente ao valor de uma convenção.

⁴⁶⁶ Roseman apud Carrasco, 2003, p. 7.

⁴⁶⁷ Sobre o *conatus* em Espinosa, Deleuze mostra que o conceito refere-se aos modos existentes como “esforço ou tendência” em afirmar ou perseverar em sua existência. Aqui o usamos com certa liberdade para dizê-lo em relação aos domínios da imagem, aos agenciamentos que precisam manter, nos termos de Félix Guattari, sua essência maquina. Cf. *SPP*, p. 104-110.

A heautonomia da imagem nos tira do regime de correspondência e unidimensionalidade dos atos absolutamente interativos e causais dos encadeamentos sensório-motores e nos põem no remanejamento vivo dos entroncamentos virtuais, na incomensurabilidade de “atos puros de fabulação”, na medida em que os sons ganham autonomia numa multiplicidade, deixando o pertencimento da imagem visual⁴⁶⁸.

Vejamos como Tarkovski, mais uma vez, em seu **Esculpir o Tempo**, se aproxima do ponto de vista deleuzeano quando afirma a ‘razão’ poética como única forma de se conceber o cinema, e prossegue,

Só através desta abordagem é possível resolver o paradoxal e o irreconciliável, e fazer com que o cinema se transforme no meio de expressão ideal para as idéias e sentimentos do autor⁴⁶⁹.

Será que não é a partir de uma razão essencialmente poética que não devemos compreender a fantástica potência passional que Michel Legrand imprime ao lirismo de *Os guarda chuvas do amor* de Demy?

Se como pensou Hume “o fundo do espírito é delírio” (*ES*, p. 6; 72-74), o cinema como automovimento e autotemporalização da imagem já não guarda senão um efetivo “realismo” ao obedecer a encadeamentos que se reportam não mais à linearidade das causas e das interações, mas à conectividade do desejo, às repartições ou remanejamentos do problemático, à efetuação de verdadeiros seres luminosos e sonoros de sensação.

Neste sentido, a ficção de Tarkovski em *Solaris* ou *Stalker* guarda um fundo de realidade que já não se reporta ao imaginário ou ao simbólico senão secundariamente, guardando a sensação real que o devir lhe imputa como conectividade desejante, delírio ou ato de fabulação.

Mesmo Pasolini, quando se reporta a uma semiologia da realidade e um cinema de poesia, não é ele mesmo profundamente tocado pela potência da imagem menos como ação que como afecto?

⁴⁶⁸ *IT*, p. 299.

⁴⁶⁹ Tarkovski, 1998, p. 182.

Vê-se que o cinema moderno aprofunda um “falseamento”⁴⁷⁰ criativo cuja condição enunciativa exige a transposição dos encadeamentos e esquemas racionais, atuando por cortes irracionais, falsos *raccords*, retalhamentos que saem do intervalo (entre a percepção e a ação) ao *interstício*.

Saímos do encadeamento verídico e seqüencial dos atuais (incluindo aí os *flashbacks*) e entramos no devir falseante das séries como processo de potencialização. Deixamos a ordenação lógica das axiomáticas e nos embrenhamos num labirinto intensivo, dos quais desprendem-se micro-percepções, dentro de uma lógica das hecceidades.

O devir, com efeito, pode ser definido como o que transforma uma seqüência empírica em série: uma rajada de séries. Uma série é uma seqüência de imagens, mas que tendem em si mesmas para um limite, o qual orienta e inspira a primeira seqüência (o antes), e dá lugar a outra seqüência organizada como série que tende, por sua vez, para outro limite (o depois). [...] passagem da potência a uma potência superior [...] devir como potencialização, como série de potências.⁴⁷¹

Neste sentido, a música ganha uma necessidade própria de enquadramento (avaliadas as suas distâncias ordinais) para, de repente, entrar em composição na potência conectiva das séries, arrastando um plano numa tomada patética, colorante, inerente a ela.

A música conduz – assim como já o fazia na imagem clássica – mas já não o faz para fazer “ver” algo “segundo leis de associação, contigüidade, semelhança, contraste ou oposição”, segundo as condições que “formavam um mundo prolongável”⁴⁷².

No entanto, a técnica wagneriana do *leitmotiv* não se desmonta; pelo contrário ela tende a se elevar, não obstante submetida à lei facultativa de se entremear a um fio de

⁴⁷⁰ Deleuze refere-se a potência do falso (num regime cristalino da imagem) como potência do Tempo que rompe com o “sistema verídico” ao colocá-lo em “crise”. Para tanto retoma certos aspectos da filosofia nietzscheana e aproximando-a às análises da *Nouvelle Vague* e principalmente da cinematografia de Orson Welles. Vejamos como Deleuze tece esta relação entre a potência do falso como metamorfose e a criação artística como produção de “verdade”: “Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação. Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sob uma forma. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não pára de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade senão a criação do Novo: a criatividade, a emergência, o que Melville chamava de ‘shape’ em contraposição a ‘form’. A arte é incessante produção de *shapes*, relevos e projeções” (*IT*, p. 178).

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 326.

⁴⁷² *IT*, p. 328.

metamorfose que fará da tematização uma potência diferencial no seio da repetição: um pouco como a potência seletiva do eterno retorno nietzscheano.

Vemos isto nas cisões, nas interrupções que Godard e Michel Legrand impõem ao *leitmotiv* de *Viver a Vida*.

Fragmentariamente, o tema entra num jogo cujas regras somos compelidos a adivinhar, assistindo-o a conduzir-se entre uma irracionalidade e outra num reino de “incomensurabilidades”.

A música, liberta das submissões à representação estrita, passa a uma emancipação temerosa, cuja consistência só alcança ao custo do ultrapassamento das garantias que lhe emprestavam “historicamente” as axiomáticas audiovisuais, entrando numa relação propriamente íntima (a ser instaurada) entre imagem e pensamento.

Neste sentido, a música só se sustenta na invenção de sua própria consistência, ao custo de uma “precisão artesanal” bergsoniana, já distante da pedagogia estrutural que assimilava o jogo *orgânico* de um regime *cinético*⁴⁷³ do cinema, em vias de se entrelaçar num jogo *crônico*, num regime *cristalino* da imagem.

[...] não há mais, portanto, movimento de interiorização nem de exteriorização, integração nem diferenciação [como na imagem clássica], mas afrontamento de um fora e de um dentro independentemente da distância, deste pensamento fora de si mesmo e deste impensado no pensamento. É o inevitável de Welles, o indecível em Resnais, o inexplicável em Robert-Grillet, o incomensurável em Godard, o irreconciliável nos Straub, o impossível em Marguerite Duras, o irracional em Syberberg.⁴⁷⁴

⁴⁷³ Deleuze fala de um regime cinético ou orgânico referentes a um cinema centrado na submissão do tempo em relação ao movimento, em contraposição a um regime crônico ou cristalino, em que o tempo ou a virtualidade reverte esta submissão, apresentando-se direta e imediatamente. O regime cinético é um regime de “relações localizáveis, de encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas” apresentando uma “narração verídica” baseada no encadeamento ou desenvolvimento de “esquemas sensório-motores” que ligam ação e situação. Já no regime cristalino, “o atual está cortado de seus encadeamentos motores, ou o real de suas conexões legais, e o virtual, por sua parte, exala de suas atualizações, começa a valer por si próprio”, “o que conta é que as anomalias de movimento se tornam se tornam o essencial ao invés de ser acidentais ou eventuais. É o reino do falso *raccord*, tal como Dreyer o instaura” (Cf. *IT*, p. 155-159).

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 329.

No cinema “cristalino” da imagem-tempo, o audiovisual ganha um novo estatuto: o da emancipação das imagens, ao passo que cada domínio se inflexiona ante uma política de resistência⁴⁷⁵.

Som e imagem se elevam a uma autonomia, sem com isso estilhaçar.

Acontece dos sons, e especialmente os atos de fala, acederem a uma espécie de *discurso indireto livre*, destacando-se da imagem visual, ao passo que ela própria se investe de uma necessidade premente de ser “lida”, tornando-se “arqueológica, estratográfica, tectônica”⁴⁷⁶.

“Ler” a imagem, deste ponto em diante, não significa, absolutamente, reduzir ou traduzir o visível em escritural, mas “ler” “as fundações do espaço, as ‘bases’, potências mudas de antes ou depois da fala, de antes ou depois dos homens”⁴⁷⁷.

De modo análogo, a música deixa de fazer “ver” algo na imagem, para convocar as fundações mesmo do “Tempo”, se bem que estetizado, arrancado numa imagem sonora, traído num golpe da sensação que já não o representa, mas o apresenta num sentido diferencial, sob valências bem precisas.

Neste sentido, talvez a definição deleuzeana da música como “desterritorialização” ou “aventura do ritornelo” possa nos reconduzir a mais uma apreciação das pistas de uma insistente articulação conceitual (ético-estética) ligando as noções de território, afecto, percepto, sensação, ritornelo, sentido, tempo, acontecimento e a produção material de um ser de sensações que já não apenas “evoca” imagens ou índices, mas que “invoca à lembrança”, restituindo, de modo comovente, a imagem musical ao seio ontológico do próprio Tempo.

* * *

O acontecimento é sempre a resistência, entre o que o ato de fala arranca e o que a terra enterra. É um ciclo do céu e da terra, da luz exterior e do fogo subterrâneo, e ainda mais do sonoro e do visual, que nunca reforma um todo, mas constitui a

⁴⁷⁵ “[...] são atos políticos, e por isso eram já desde o início atos de resistência” *IT*, p. 303.

⁴⁷⁶ Cf. *IT*, p. 289

⁴⁷⁷ *Ibid.*

cada vez a disjunção das duas imagens, ao mesmo tempo em que o novo tipo de relação, uma relação de incomensurabilidade bem precisa, não uma ausência de relação.⁴⁷⁸

Se a música em cinema resiste, ou pode resistir, nos é lícito indagar: a que?

À ilustração? à narração? à sua potência informacional, indicial-descritiva ou comunicacional?

Ou talvez seja melhor questionar, em qual cinema ela deve encontrar tal e qual modo de resistência e a qual custo?

Tarkovski acrescenta à “autonomia” da “música instrumental” uma “certa medida de concessão” em sua “utilização”, pois, para ele, “ela é sempre ilustrativa”⁴⁷⁹.

Pode acontecer que, para dar maior autenticidade à imagem cinematográfica e levá-la à sua máxima intensidade, seja preciso abandonar à música. Pois, falando com toda sinceridade, o mundo transformado pelo cinema e o mundo transformado pela música são coisas paralelas e em conflito mútuo⁴⁸⁰.

Sua predileção pela música eletrônica, em sua parceria com Artemiev, revela a necessidade de resguardar a imagem visual dos matizes que a música instrumental acrescenta.

Para o cineasta russo, a música eletrônica, ao contrário da música instrumental, tem “a capacidade exata de se dissolver na atmosfera sonora geral”, podendo “ocultar-se por trás de outros sons”, permanecendo “indistinta”, “como a voz da natureza, cheia de misteriosas alusões...”⁴⁸¹, a meu ver restituindo-se ao *continuum sonoro*, tal como observado Michel Fano.

Pergunto-me, furtivamente, se estas “misteriosas alusões” não estariam efetivamente próximas ao “plano fixo” ou de “natureza” que a identidade Deleuze-Espinosa prescrevem quanto ao plano de imanência.

Curiosamente, como vimos à respeito de Francis Bacon, Tarkovski parece se confrontar com o clichê, com a potência ilustrativa, figurativa, representativa ou narrativa

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 303.

⁴⁷⁹ Tarkovski, 1998, p. 195-196.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 193.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 196.

da imagem musical. Tal como Bacon, ele não abrirá mão da música⁴⁸², assim como o pintor não abriu mão da figura (não figurativa, mas figural).

A música instrumental encontra-se demasiadamente significada, territorializada ou aprisionada à representação, e se nos certificarmos de que a presença da tradição romântica na música de cinema, em muito, ultrapassa o cinema mudo, podemos compreender com menor hesitação as declarações de Tarkovski.

Deleuze, por seu turno, nos propõem, em seu abecedário⁴⁸³, que a arte esteja diretamente associada à necessidade de resistir pela criação: “criar é resistir”, e acrescenta, resistir “antes de tudo” ao “treinamento e à opinião corrente”, de modo que a criação cinematográfica, e neste viés a música em cinema (ou em algum cinema), deve fazer frente aos clichês.

Criação e resistência consistem na perpetuação do problemático e não na adequação de linguagem nas imediações de um gênero.

Vejamos o posicionamento de Tarkovski.

Qualquer conversa sobre “gênero” no cinema refere-se, em regra geral, às produções comerciais – comédias de situações, filmes de banguê-banguê, drama psicológico, melodrama, musicais, filmes policiais, de terror ou de suspense. E o que esses filmes têm a ver com a arte? São produtos para o consumo de massas. A verdadeira imagem cinematográfica edifica-se sobre a destruição do gênero, sobre o conflito com ele⁴⁸⁴.

Vimos, ainda, a crítica do mesmo Tarkovski à postergação da ilustração musical que, desde as primeiras exhibições no cinema mudo, continua sendo usada “quase do mesmo modo”, “uma forma bastante arbitrária e mecânica de sobrepor a música às imagens, um sistema de ilustração fácil”⁴⁸⁵.

⁴⁸² “Devo dizer que, do fundo do meu coração, não acredito que os filmes precisem de música. No entanto, não fiz até hoje nenhum filme que dela prescindisse, embora tenha me aproximado disso em *Stalker* e *Nostalghia*. ... Até o momento, pelo menos, a música tem ocupado o devido lugar nos meus filmes, e tem sido importante e valiosa”. Tarkovski, 1998, p. 191.

⁴⁸³ Cf. R de Resistência, em: BOUTANG, Pierre-André. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Realização de Pierre-André Boutang. Videocassete. Paris: Éditions Montparnasse. 1988-89. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações].

⁴⁸⁴ Tarkovski, 1998, p. 181-182.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 187.

Se Godard e Legrand em *Viver a Vida*, interrompem taxativamente o *leitmotiv*, resta-nos indagar, por quê? Para “simbolizar” ou “representar” as descontinuidades daquilo que se vive, ou que se planeja viver? Não, absolutamente. As cesuras parecem, antes, revelar a problematização da própria práxis do cinema, nos tensionando mais “pra fora” da linguagem, escavando-a, que “pra dentro” da história.

O que Godard e Legrand fazem é recorrer à experiência do estilo, colocando “em cena” antes a problematização da sintaxe que a imersão sob a adequação narrativa.

De certo modo, resiste-se ao conhecimento, à gramática das estruturas da linguagem ou ao habitual, em favor da perpetuação de um empirismo da imagem, em sua relação imediata e indireta-livre com o pensamento.

Não que o artista possa prescindir do habitual, da técnica ou do clichê, mas se os emprega é por uma razão mais profunda que envolve um ato de avaliação intuitiva, espiritual, tal como Bergson a compreende na figura do “bom alfaiate”⁴⁸⁶.

Isto parece minimizar a priorização do histórico, do convencional e da abstração de linguagem nos processos da arte em função de atos positivos de fabulação e de resistência que encontram na liberação das potências impessoais da vida, um correlato, um instrumento ativo de afirmação de uma vitalidade, que é a do próprio Tempo.

É curioso como Tarkovski se aproxima, a seu modo, do conteúdo destas questões, refletindo, argutamente, sobre o liame entre cinema, tempo e vida, como o lemos em sua crítica à escola de montagem soviética, vejamos.

De que modo o tempo se faz sentir numa tomada? Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda a clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida. [...] ao registrar fielmente na película o tempo que flui para além dos limites do fotograma, o verdadeiro filme vive no tempo, se o tempo estiver vivo nele [...]⁴⁸⁷

A vitalidade do Tempo no interior da imagem complexifica as relações entre seus componentes, pois há ressonâncias, inconveniências e mesmo impossibilidades

⁴⁸⁶ Cf. B, p. 34.

⁴⁸⁷ Tarkovski, 1998, p. 139-140.

entre circuitos virtuais do próprio tempo, cujos signos nos são dados imediatamente na experiência paradoxal do sensível.

É preciso ver aquilo, que do ponto de vista empírico, não poderia nunca ser visto, algo de outra natureza, e que se prolonga pra fora de qualquer quadro, e avaliar, espiritualmente, não obstante de modo imanente, o efeito destes circuitos nas determinações da imagem.

Deleuze procura colocar que no cinema da imagem-tempo as duas imagens, uma visual e outra sonora, “só se tocam no limite que as mantém separadas”⁴⁸⁸; a música resiste à imagem, assim como Araão a Moisés, efetuando a riqueza disparatada de uma síntese disjuntiva que, no entanto, não se resume a um mero acaso da sincronia.

Segundo Deleuze, “a imagem que se tornou audiovisual não se estilhaça”, ao contrário, “ganha uma nova consistência”, verticalidade “que depende de uma vinculação [ainda] mais complexa entre a imagem visual e sonora”⁴⁸⁹.

Tanto assim que não acredita na declaração de Duras, a propósito de *La femme du Gange*, segundo a qual as duas imagens estariam apenas ligadas por uma “concomitância material”⁴⁹⁰.

É uma declaração de humor ou de provocação, que proclama, aliás, justamente o que pretende negar [...] senão, a obra de arte não se caracterizaria por sua necessidade própria, haveria tão só contingência e gratuidade, qualquer coisa sobre qualquer coisa, como na massa dos filmes ruins estetizantes.⁴⁹¹

Que sentido haveria então, quando a música deixa de corresponder ou de se subordinar às imagens, para se emancipar, destacando-se, como ato heautônomo de fabulação, produzindo suas próprias verdades, desenhando os matizes de uma nova experiência na imagem?

Não seria este o caso do canto lírico que recorta *Muriel*, de Resnais?

É uma questão que se obriga a permanecer “problemática”, acima de quaisquer respostas, por se articular com razões absolutamente pragmáticas, e ao que nos parece,

⁴⁸⁸ *IT.*, p. 308.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ *Ibid.*

leva-nos mais uma vez a Proust, à leitura deleuzeana de Proust, para quem a obra de arte moderna deixa de ter problema de sentido ou lógica para se postar como um *antilogos*, uma máquina de epifanias que só responde a *problemas de uso*.

E se retomarmos ao funcionalismo maquínico do Anti-Édipo seríamos obrigados a perguntar: a “quem” e, em quais circunstâncias, é possível fazer “o que” com “isto”? já que não se trata mais, na “recepção”, de uma relação de comunicação ou de informação entre autor e público, mas de uma experiência real, cristalina, em que sujeito e objeto renascem reciprocamente, remanejamos seus estados, suas determinações num *acontecimento*.

[...] não se trata apenas de efeitos produzidos sobre os outros; é a obra de arte que produz em si mesma e sobre si mesma seus próprios efeitos, e deles se sacia, deles se nutre: ela se alimenta das verdades que engendra.⁴⁹²

Não seria também, este, o caso da *matriz de usos* que Resnais (e quem sabe Robbe-Grillet) propõe ao espectador em *O Ano Passado em Marienbad*? Um cinema do Tempo, da indecidibilidade.

Quanto à música, alçada a um regime heautônomo da imagem, podemos pensá-la como sugere Ferraz – a música como “composição de um plano”, desenho de “um lugar”, “plano de composição pelo qual se passeia”⁴⁹³ e que não se reduz a uma ou outra escuta – virtualidade colorante que nunca esgota as verdades que engendra.

Resta saber com quais outras verdades ela convém, e em que regimes.

* * *

⁴⁹² PS, p. 153, grifo da edição.

⁴⁹³ Ferraz, 2005, p. 97.

Conclusão.

Ao identificar planos de organização em que os modos de produção ganham estatutos particulares, procuramos estabelecer os “fundamentos” de uma política criativa que oscila, ora na efetuação dos possíveis que estes planos oferecem, ora na sua refutação, e no limite, na remissão a um caos que lhes restitui uma condição prévia, a partir da qual novos possíveis são inventados.

Observa-se a pertinência ordinária de alguns modelos categóricos que nos fornecem sínteses conceituais acerca de um significativo número de situações audiovisuais.

Tais modelos respondem à regularidade dos modos de relação entre música e imagem, e exprimem planos de organização específicos numa tal relação em que o real tende a se confundir com o possível.

Podemos dizer que a recorrência de certos procedimentos e modos de compreensão do objeto audiovisual sugerem a capacidade do campo produtivo de organizar conceitualmente seus processos e de se sustentar dentro de um contexto mais amplo que lhe recai sob a forma diagramática de tensões exteriores, expectativas de adequação criativa e mesmo de surpreendimento.

Todavia, assistimos, ora ou outra, à insuficiência dos modelos de produção ante o surgimento de linhas ativas de diferenciação que retomam a criação num plano prévio chamado de consistência ou imanência.

Nestes casos, algo parece fazer vacilar a mediação entre a imagem conceitual e a própria experiência.

Aqui sentimo-nos alegremente amparados pela filosofia de Deleuze e Guattari quando nos permite pensar a produção da própria diferença longe da reconhecimento, sem subordiná-la à semelhança, à analogia ou à identidade no conceito.

* * *

A música publicitária, tal como a de cinema, não consiste num gênero, espécie ou, de acordo como ligeiramente se entende, um estilo; a música publicitária é ontologicamente (e portanto epistemologicamente) uma falsa designação, visto que o Tempo, como potência do falso, põe em crise qualquer modelo formal da verdade.

Trata-se, antes, de um agenciamento em relação com outros, o que faz da micro-análise (política) essencialmente mais importante que sua determinação gramatical, estrutural.

Vimos que a cinematografia publicitária não se assimila à arte, muito embora admita fugas e devires propriamente artísticos.

O fato dela se erigir no seio do senso comum, entre as percepções, opiniões e afecções ordinárias, traça um limite aprobativo que lhe tira a força de experimentar, resistir, de se conectar com o futuro, com as forças de um novo mundo que não preexiste, mas que já se insinua, em dinamismos larvares.

O dispositivo cinematográfico sempre foi um caso de política, etologia ou avaliação de valores, nunca um mero campo abstrato de possibilidades.

O cinema de autor encontra, justo aí, sua potência, afastado dos modelos axiomáticos de realização filmica.

Lembro-me aqui da cena de Godard em *Nossa Música*, em que crítica o dogmatismo da relação entre campo e contra-campo, a propósito de Hawks, ou de uma declaração de Pasolini na qual afirmava que não se conceberia trabalhando num quadro estabelecido de regras.

Quanto ao cinema, seria preciso perguntar, antes e em cada caso, de que a imagem é capaz, sob quais circunstâncias, condições e articulações.

Trata-se de um regime que se endurece ou se flexibiliza, ou que rompe, atinge um limiar, se esvai ou prolifera.

Vejamos o caso da música em cinema, assim como avaliada por Deleuze.

Num cinema dito clássico, a música tende ao pertencimento à imagem visual, consistindo numa quarta dimensão da imagem.

Aí ela pertence ao campo ou ao extracampo visual, permanecendo sob o domínio da imagem.

Ainda, aí, não se apodera de si em seu triunfo colorante, não obstante presente, por força de sua vocação irracional e *imediate*, uma tendência de emancipação, irreduzível aos modelos funcionais sob os quais é vista como subalterna, *a posteriori*, devendo, portanto, se adequar.

Neste sentido se eleva, ora ou outra, à potência de uma singularidade, com seus “pontos notáveis”, “brilhantes”, encadeando-se mediante tantos “E”s quantas forem as relações que inervam, rizomática ou transversalmente, sua cadeia conectiva.

Penso que a força magistral de Legrand e Demy em *Os guarda-chuvas do amor* (1964) vá neste sentido. Não se trata de uma convenção, que paulatinamente ou historicamente aceitamos, mas da realização de um monumento poético que leva o artifício mais longe, não se tornando, por isso, irreal, metafórico ou imaginário.

É certo que, sob o rigor dos clichês, enquanto ainda se sustentem nas condições que os enlaçam, as relações funcionais que submetem a música à representação da imagem são cada vez mais claras e determináveis.

Mas haverá uma circunstância ou um conjunto de circunstâncias que lhes arremessarão; os clichês se rompem, e eis a imagem sob uma *liberação emancipatória*.

Nestes casos, tal como vimos na situação cinematográfica do pós-guerra, a habitualidade dos prolongamentos e encadeamentos entre ação e situação, dão lugar a espaços-quaisquer, perambulações, falsos *raccords*, interstícios ou cortes irracionais (os cinemas de Godard e Resnais, por exemplo, são repletos disto) que dão mostras de uma inversão na qual o tempo é liberado do movimento, revertendo a antiga “dependência” ou decorrência.

Mas o que liga estes cortes irracionais, estas imagens aparentemente desconexas, que convidam a realização cinematográfica à tal novidade na relação entre imagem, corpo, cérebro e pensamento?

O que unifica o todo? O que faz com que a desnaturação dos axiomas clássicos não se estilhacem nos falseamentos que o tempo introduz na imagem-movimento?

Não se trata mais, como no cinema clássico, de critérios de coerência ou organicidade, mas de uma vitalidade propriamente não-orgânica que traça amálgamas de coesão – autoconsistência cujas fibras atravessam imagem e signo.

De certo trata-se, efetivamente, de um novo uso do dispositivo cinematográfico, que não o do cinema dito clássico. Trata-se de uma outra relação entre cinema e pensamento na qual a imagem se sustenta por *liames* secretos, devires que a sancionam e a articulam de dentro, sob o ponto de vista do signo.

A sensação entra no material, e o contrário também se faz, tecendo um imenso *pathwork* (de qualquer modo irredutível à história).

Já não vemos a paisagem, para citar o exemplo que Deleuze tira de Virginia Woolf, mas “a paisagem vê”.

Tal como prognostica a fórmula anti-fenomenológica destacada acima, já não se crê na exterioridade, mas na indiscernibilidade entre sujeito e objeto – desdobramento cristalino do real, que se constitui na experiência real⁴⁹⁴.

Tarkovski (1998, p. 204) parece especialmente convencido quanto a isso quando diz que “O significado de uma imagem artística é necessariamente inesperado”, uma vez que “se trata do registro de como um indivíduo viu o mundo à luz de suas próprias idiossincrasias”.

De fato há uma extensão do objeto cinematográfico pra fora de si, um prolongamento social que o fraciona em uma miríade de acontecimentos que recaem ‘problematicamente’ no Tempo.

A imagem audiovisual deixa, portanto, de ter compromissos legais com “um sentido”, para se prestar, ocasionalmente, a um “uso” (que por seu turno só se efetua na condição paradoxal da falta de sentido, não obstante, produzindo-o).

Vemos isto, exemplarmente, e mais uma vez, em Antonioni, em *O grito*.

Já não há uma verdade que sustente a unificação dos espaços ou das relações, mas um corte que abre um campo a outro, apenas em virtude de suas potências, conveniências e ritmos.

⁴⁹⁴ “A estrutura cristalina da experiência reside no fato de que o atual [objetivo] aí só é dado em sua pureza se refletido imediatamente no psiquismo [subjetividade] que percorre o plano: por exemplo, o cavalo visto por Hans [caso analisado por Freud] no devir-cavalo deste último. Não existe dado neutro, independente de nossos devires. A oposição entre o real e o imaginário, a cognição e o delírio é secundária, e não resiste à virada de mesa imanentista do questionamento crítico. Esse desdobramento cristalino do real institui um ‘circuito interior’ em que o atual e o virtual não cessam de se intercambiar, de correr, um atrás do outro, ‘distintos, mas indiscerníveis’”. Zourabichvili, 2004, p. 39.

O neo-realismo parece estar cheio disto, mas também a *nouvelle vague* francesa e mesmo antes em Ozu, Welles ou Resnais.

Alain Resnais reitera este ponto em uma entrevista sobre *O Ano Passado em Marienbad*, quando diz prover uma matriz ao espectador, que deve, ele mesmo, preencher, fazer uso.

Quanto à música, mais do que particionada de um todo absoluto (ainda que invisível, tal como compreendida no extracampo ‘alhures’ da imagem-movimento), torna-se, efetivamente, imagem, imagem entre outras, aderindo seu corpo de intensidades (*CsO*) a outros tantos que se produzem na imagem, viabilizando a potência objetiva do cristal, mas também a falsificação seletivo-criativa do tempo, desfazendo a onipotência clássica de um modelo formal da verdade, mesmo relativa.

Não que a verdade varie conforme épocas. Não é o mero conteúdo empírico, é a forma, ou melhor, a *força pura do tempo* que põe a verdade em crise. (*IT*, p. 159) [...] Não é de modo algum ‘cada um com sua verdade’, uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma *potência do falso* que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ele afirma a simultaneidade de presentes impossíveis [veja esta noção na filosofia de Leibniz], ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros. [...] É Nietzsche, que substitui, sob o nome de ‘vontade de potência’, pela potência do falso a forma do verdadeiro, e resolve a crise da verdade [...] ⁴⁹⁵.

Voltando a Antonioni, em freqüente parceria com Giovanni Fusco, é divertido ver como o *twist* norte-americano dos créditos é imediatamente abandonado pela progressão do roteiro, esgotando, ao contrário da atitude clássica hollywoodiana, ainda expressiva, quanto à este procedimento, limite da coerência que lhe conferiria a síntese sumária do que estaria por vir.

Desfaz-se, de antemão, toda a primazia do corpo orgânico e totalizante, e somos tragados pelas emergências larvares de objetos e “*eus* parciais”, que extraem algo daqui, que se conecta com ali, e tudo funciona, não obstante em perfeita disjunção, como mundos diferenciais que se esposam na composição de universos já, qualitativamente, indecomponíveis, não obstante distintos e discerníveis.

⁴⁹⁵ *IT*, p. 161, grifos nossos.

Não se pode dizer que haja homogeneidade ou unidade musical em *O Evangelho segundo São Mateus* (Pasolini, 1964), ou em *Nossa Música, Carmem* ou *Para sempre Mozart* de Godard.

Deleuze tem uma profunda avaliação ética e existencial destas cadeias de heterogêneos que se articulam na ausência de liame necessário, convocando-nos à riqueza de todo tipo auto-consistente de divergência.

Vejamos o que diz nas páginas derradeiras de *O que é a Filosofia?*.

Não há tantos planos diferentes quantos universos, autores ou mesmo obras? De fato, os universos, de uma arte à outra, bem como numa mesma arte, podem derivar uns dos outros, ou então entrar em relações de captura e formar constelações de universo, independentemente de qualquer derivação, mas também dispersar-se em nebulosas ou sistemas estelares diferentes, sob distâncias qualitativas que não são mais de espaço e de tempo. É sobre suas linhas de fuga que os universos se encadeiam ou se separam, de modo que o plano pode ser único, ao mesmo tempo que os universos são múltiplos irreduzíveis⁴⁹⁶.

Os encadeamentos não param, e não devem essa produtividade cega a uma ordem racional que teria as rédeas de o que quer que seja.

Em vão se buscam na razoabilidade produtiva as chaves de uma verdadeira criação.

Neste sentido, em se tratando de cinema, a noção de montagem é especialmente crítica e polêmica, pois não pode fugir ou prescindir de uma tradição que lhe confere a preponderância, o poder articulatório sobre os planos, organizando e totalizando as partes, unificando e conferindo coerência ao filme, verticalizando-se, portanto, sobre a banda musical e sonora.

Esta, no entanto, não é a opinião de Tarkovski (1998, p. 135), especialmente à respeito de Kuleshov e Eisenstein, “como se um filme fosse feito na moviola”.

Para Tarkovski o princípio articulatório do cinema deve ser buscado na compreensão do próprio tempo, registrado na película, impresso e vivo, segundo a

⁴⁹⁶ *QF?*, p. 252.

idiosincrasia de suas pressões e ritmos⁴⁹⁷ que marcam a realidade do material – eximindo a montagem de um tratamento lógico ou axiomático, mas micro-político ou cartográfico.

Eis porque, se retomarmos o caso da composição de trilhas musicais no cinema autoral, insistimos que o compositor deve resistir à formalização ou axiomatização dos conteúdos pelos quais passa, procurando vias intensivas de articulação, molecularizando matérias, se embrenhando no material fotográfico em busca da particularidade dos afectos, perceptos e sensações, para tirar daí um critério de composição desde então irreduzível à aplicação modelares de formas a priori à uma matéria.

Isto não significa que o cinema da representação, estritamente narrativo ou ilustrativo, deva ser desconsiderado ou se configure como mera ilusão (ou que não encontre sua anuência prática).

Pelo contrário, ele existe e *insiste* nas formas mais marginais, ainda que sob irrupções, desfazimentos, fugas.

O que dizemos é que um movimento em arte não se contenta em se ater às ordens dos planos organizatórios, visando, visando, visando, tornando preciso, efetivamente, “ver”, “ter uma visão” que lhes fazem vacilar, deixando pouco espaço à hegemonia de uma gramática e uma fenomenologia correlata.

O percepto, como “visão” do cineasta, substitui a regularidade fenomenológica da percepção ou do ordinário visado, recolocando o problema da produção sonora, sob a singularidade de um viés, que não existe de antemão.

Do ponto de vista da “recepção”, o cinema da “Imagem-Tempo” impõe não um caso de percepção objetiva, fundada em categorias fenomenológicas, mas propõe uma aventura cristalina no objeto: entrar na sensação, ou ser penetrado dela, aventurar-se na virtualidade que faz da imagem um espelho, um cristal de tempo, duplo indiscernível que nos coloca imediatamente no Tempo, e que se torna ora límpido, ora opaco.

Deleuze, e digo isto alegremente, nos dá a possibilidade de falar neste sentido; *literalmente* e sem a evocação, do imaginário⁴⁹⁸, do significante, da metáfora ou metonímia.

⁴⁹⁷ “O fator todo poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma” Tarkovski, 1998, p. 134.

⁴⁹⁸ Cf. as decisivas considerações sobre o imaginário em *C*, p. 80-87.

Entre outras coisas, Deleuze nos põe no *desejo*, sem que com isso caíssemos confusos entre a falta, a psicologia ou o prazer; não se trata disto, mas de uma potência conectiva que já não visa nada, que apenas quer prosseguir desejando, mesmo uma tragédia, a morte, o fascismo ou a própria servidão⁴⁹⁹.

O desejo é uma potência conectiva que, ao se ligar imediatamente às categorias da produção, trava alianças profundas no interior das imagens. Sendo pura conectividade, é ele que trabalha irracionalmente no seio das diferenças, articulando ordens, conjugando ritmos, disparates, objetos parciais heterogêneos numa grande máquina de produção, corte e consumo de materiais, fluxos ou intensidades anônimas.

Neste sentido, é preciso entender a posição de Deleuze e Guattari em o *Anti-Édipo* quando dizem que o desejo se liga à produção como princípio imanente da realidade⁵⁰⁰, não se definindo nem psicologicamente, nem pelo prazer, tampouco pela falta (fala-se aqui de um suposto objeto que se “deseja” e que “falta”, consistindo, segundo entendem, na “forma mais miserável de uma psicanálise do objeto”⁵⁰¹).

Recordo-me aqui da obsessão de Bergman pela recorrência daquela imagem vermelha e autônoma que prefigura o argumento (e a apresentação) de *Gritos e Susurros*⁵⁰². Seria preciso partir daí, mas pra onde? E no entanto, nada garante, *a priori*, êxito algum, qualquer que seja o caminho que se trace.

A consistência semiótica dos díspares requer os cuidados de uma experimentação propriamente tateante, já que, como em tudo, os traçados deveriam

⁴⁹⁹ Deleuze recorre à observação de Reich quanto ao fascismo, quando diz que “as massas não foram enganadas”, mas que “em determinado momento elas efetivamente desejaram o fascismo” (*ID*, p. 272) ou ainda adiante “Depois de Reich não é possível deixar de enfrentar esta verdade. Em certas condições, o desejo das massas pode voltar-se contra os seus próprios interesses. Quais são estas condições? A questão toda é esta” (*ID*, p. 279)

⁵⁰⁰ “Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, só pode ser *na realidade e de realidade*. O desejo é este conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos, os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre dele, é o resultado de sínteses passivas do desejo como auto-produção do inconsciente” *AE*, p. 43-44.

⁵⁰¹ *ibid.*, p. 43.

⁵⁰² “A primeira cena surgia em minha mente o tempo todo: um quarto com papel de parede vermelho e mulheres vestidas de branco [...] No princípio não sabia evidentemente como se chamavam as mulheres, nem por que se moviam numa luz difusa, de madrugada, num quarto de paredes vermelhas. Repetidas vezes eu rechaçara esta visão, recusando-me a usá-la como ponto de partida para um filme ou que quer que fosse. Mas ela foi teimosa e, contra minha vontade, identifiquei-a: trata-se de três mulheres que esperam o falecimento da quarta. E velam por turnos”. Bergman, 2001, p. 83.

desenhar as alegrias e ressonâncias dos bons encontros, segundo os desvios espinosanos de um novo paradigma ético-estético, sempre renovável, mas sob a necessidade permanente de serem inventados.

É neste sentido que um novo sentido de prudência na criação supera e substitui o moralismo estéril, dogmático e demagógico dos axiomas. Já não se decide, aqui, “criteriosamente” entre os prazeres e uma transcendência normativa, mas nos aventuramos, perigosamente, numa experimentação intensiva, em fugas necessariamente ativas e arriscadas.

Em todo caso, a publicidade não é como o cinema autoral, poético ou de arte.

Se no primeiro caso a produção da imagem encontra uma medida aprobativa nas várias instâncias do senso comum (imagem de comitê), no segundo cada “demografia” vale como um “povo”, como condição de diferenciação e especificação da imagem, havendo aí uma clara distinção política que nos coloca, diretamente, no campo social – não mais como comunicantes, mas como agentes coletivos de vitalização ou invenção do futuro ou de um povo “por vir”, conforme a fórmula de Klee.

A ressalva que fazemos é que mesmo o cinema supostamente ‘mais livre’ não está a salvo das dificuldades do ordinário do senso comum, e em todo caso será preciso, como dizíamos acerca de Bacon, “limpar” ou “esvaziar a tela”, necessariamente preenchida por clichês de todo o tipo, que ameaçam e antecipam a criação. Por outro lado, o cinema publicitário, vê, ora ou outra, a aparição – é certo que rara – de verdadeiros “seres de sensação”, pelo menos no que concerne a certas regiões da imagem.

Não se trata, propriamente, de catalogar gêneros ou espécies, como pretendêramos mostrar, mas de insistir nas vantagens de uma estilística, cartografando os modos como os lineamentos são traçados e amarrados, o que nos precipita nas divergências que cada caso coloca em relação ao modo de articulação e funcionamento de seus componentes.

Neste sentido, não se rechaça, de todo modo, a analítica, contanto que ela se eleve à condições micropolíticas de uma multiplicidade, engendrando, a cada caso, e segundo às exigências, seus métodos e objetos.

Trata-se, portanto, de identificar, do ponto de vista intensivo, as inflexões, os “pontos brilhantes”, as “singularidades” de uma multiplicidade e o modo como as relações se tecem, as tensões face aos domínios majoritários, os desvios de linguagem ou novas acrobacias e modos de sustentação.

Deleuze chama a esta micro-analítica de cartografia ou esquizoanálise, pelas quais espera-se as condições passivas de um agenciamento especial: que “a máquina revolucionária, a máquina artística, e a máquina analítica se tornem peças e engrenagens umas das outras”⁵⁰³, revertendo o potencial analítico numa intensificação do mundo.

Trata-se de assumir, com clareza, que o que está em jogo na criação é algo prestes a se estilhaçar, ou a se endurecer em vias formais.

Contra o formalismo exacerbado das mesas de produção (ou de julgamento intelectual), há um funcionalismo sombrio, envolto numa névoa espessa, e cujo sentido renova o sentido da crença, como crença na vida e na imanência – caótica em cujas fronteiras circulam todos os disparates do tempo.

Conforme Pasolini, será preciso entender o paradoxo segundo o qual o pessimismo é necessariamente otimista e vice-versa.

Será preciso buscar ou refazer alianças, “crer neste mundo”, segundo a mal compreendida⁵⁰⁴ fórmula deleuzeana.

O livro de Bergman (2001) está repleto das fadigas, lutas, variações de humor e inseguranças do processo, não obstante, numa aliança pungente e irracional em favor da Idéia, da articulação invulgar do argumento e da realização quase que “pessoal” dos projetos⁵⁰⁵.

Tal necessidade é aproximada, de acordo com Deleuze, à potência conectiva do desejo, capaz de elevar os termos de uma imagem à uma grandeza desconhecida, por vezes

⁵⁰³ C, p. 36

⁵⁰⁴ Cf. as considerações finais de Gualandi (2003, p. 140) sobre este tema, comparadas com o texto as quais se referem em *IT*, p. 207-209.

⁵⁰⁵ Sobre a concepção *O Rito* (1967) Bergman diz ter repartido “mais ou menos conscientemente” seu *alter ego* em três personagens: o imprevisível, irresponsável, criativo e “profundamente anárquico” Sebastian Fischer, o disciplinado e organizado Hans Winkelmann e a intuitiva, sem rosto ou idade e extremamente sensível Thea, que estariam “indissolúvelmente interligadas”, não podendo libertarem-se, tampouco “agir como par”. E prossegue “Só com a tensão existente nos três pontos do triângulo é que conseguem fazer alguma coisa. Isso foi uma tentativa honesta de me dissecar a mim mesmo, de revelar como no fundo eu funciono. De expor as forças que mantêm a máquina de meu eu em marcha”. BERGMAN, 2001, p. 177-180.

monumental e mesmo metafísica, tal como tematizada por Tarkovski em grande parte de sua obra.

A figura da “zona” em *Stalker* ou do “oceano” de *Solaris* vêm à mente.

De qualquer modo, a música não deve estar alheia a qualquer aspecto que envolva a realização do filme.

Como compositores devemos, decididamente, conforme a sugestão de Carrasco, nos integrar ao cinema como uma espécie de cineasta, cuja “especialidade é a música”. E se em certos casos nos cabe erigir um gigante sonoro, eminentemente musical, seria preciso avaliar, com bons olhos, se não seria o caso de tornar imensa uma molécula, ao invés de assegurar o sucesso majoritário da relação na opulência protocolar, ainda que de certo modo magistral dos *blockbusters*.

Quanto à cinematografia publicitária, resta saber se há forças suficientes para regenerar o campo daquilo que ele mais reclama e prescinde: criatividade.

O esforço de se propor novas relações parece sempre em vias de afogamento quando a manutenção das contas é tudo que interessa na relação entre agências, produtoras e cliente.

Além do mais, nada parece fazer crer que “a música de comitê”, para usar a feliz expressão de Zager, encontre suas saídas no beco do senso comum, face as regurgitações insistentes de percepções, opiniões e afecções ordinárias.

De qualquer modo, trata-se sempre de uma política que encontra na imagem as vias públicas de discussão de suas próprias idiossincrasias, ora em fugas descomunais e por meio de monumentos propriamente artísticos, ora em tristes reflexões acerca das redundâncias de sua própria impotência.

Abreviações Bibliográficas

<i>AE</i>	O Anti-Édipo.
<i>B</i>	Bergsonismo.
<i>C</i>	Conversações.
<i>CC</i>	Crítica e clínica.
<i>D</i>	Diálogos.
<i>DR</i>	Diferença e repetição.
<i>ES</i>	Empirismo e subjetividade.
<i>F</i>	Foucault.
<i>FB-LS</i>	Francis Bacon: lógica da sensação.
<i>ID</i>	A ilha deserta
<i>IM</i>	A imagem-movimento.
<i>IT</i>	A imagem-tempo.
<i>K</i>	A filosofia crítica de Kant.
<i>Kplm</i>	Kafka, por uma literatura menor.
<i>L</i>	A dobra: Leibniz e o barroco
<i>LS</i>	Lógica do sentido.
<i>MPv1</i>	Mil platôs vol. 1.
<i>MPv2</i>	Mil platôs vol. 2.
<i>MPv3</i>	Mil platôs vol. 3.
<i>MPv4</i>	Mil platôs vol. 4.
<i>MPv5</i>	Mil platôs vol. 5.
<i>N</i>	Nietzsche.
<i>NF</i>	Nietzsche e a filosofia.
<i>QF?</i>	O que é filosofia?
<i>PS</i>	Proust e os signos.
<i>SPP</i>	Espinosa, filosofia prática.

Referência Bibliográficas

ALLIEZ, Éric. **Deleuze filosofia virtual**. São Paulo: Editora 34, 1996.

ALLIEZ, Éric. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Coordenação de Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

ARTAUD, Antonin. Está na mesa. In: **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 441 p.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p.

BOUTANG, Pierre-André. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Realização de Pierre-André Boutang. Videocassete. Paris: Éditions Montparnasse. 1988-89. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações].

BRYMAN, Alan. **Social Research Methods**. New York: Oxford University Press, 2001.

BURT, George. **The art of film music**. Boston: Northeastern University Press, 1994. 266 p.

CARRASCO, Ney. **Trilha musical: música e articulação fílmica**. 1993. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1993.

CARRASCO, Ney. **Syngchronos: A Formação da Poética Musical do Cinema**. São Paulo: Via Lettera, 2003. 197 p.

CARRASCO, Ney. O Compositor Camaleão. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1., 2005. Curitiba. **Anais...** Curitiba: Deartes, 2005a. v. 1. p. 46-52.

CARRASCO, Ney. A infância muda: a música nos primórdios do cinema. **Revista Ouvirouver**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 35-45, 2005b.

CHION, Michel. **La música em el cine**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

CHION, Michel. **La voix aux cinema**. Paris: Editions des Cahiers du Cinéma, 1982.

CLARIDA, Bob; TAGG, Philip. **Ten little title tunes: towards a typology of mass media**. New York e Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press Inc, 2003. 898 p.

COOK, Nicholas. **Analysing musical multimedia**. Oxford, New York: Oxford University Press, c1998, 2000. 290 p.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luis Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução de Luis B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. L'Immanence: une vie....**Philosophie**, 47, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002. 144p.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. 139 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Tradução de Georges Lamaziere. Rio de Janeiro: Imago, 1976a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1976b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995a. 96 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b. 112 p.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. 120 p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997a.176 p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997b. 235 p.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- EICHELBERGER, R. T. **Disciplined inquiry: understanding and doing educational research** . New York: Longman Inc., 1989.
- DANNY’S BIG ADVENTURES. **Electronic Musician**, february, 1997. p. 102.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FELLOWS, Joanne. **acquiring music for television commercials: An Investigation into a Neglected Section of the Music Industry**. Liverpool, 1998. Third Year Mini-Dessertation (in Music and the Moving Image) – Music Department/Institute of Popular Music, University of Liverpool.
- FERRAZ, Silvio. **Música e repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: Educ, 1998.
- FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]**: um livro de música para não músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.128 p.
- FERRAZ, Silvio. Ritornelo: composição passo a passo. **Opus**, Campinas, v. 10, n. 10, p.65-72. dez. 2004.
- FRIEDMAN, Georges. Os Mitos e o Dilema. In: MARCUS-STEIFF, Joachim et al. **Os Mitos da Publicidade**: Seleção de Ensaios da Revista Communications. Tradução de Hilton Ferreira Japiassú. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 158-176.
- GARCIA, Denise. **Modelos perceptivos na música eletroacústica**. Tese de doutorado. São Paulo: Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 1998.
- GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico**: ensaios de esquizoanálise. Campinas: Papirus, 1998. p. 24.

- GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies: narrative film music**. London: BFI publishing, 1987.
- GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- HURON, David. Music in advertising: an analytic paradigm. In: **Musical Quarterly**. 1989, n. 4. p. 557-574.
- KARLIN, Fred. **Listen to movies: the film lover's guide to film music**. New York: Schirmer, 1994.
- KARLIN, Fred; WRIGHT, Rayburn. **On the track: a guide to contemporary film scoring**. New York: Schirmer Books, 1990. 856 p.
- KAUFMAN, Eleonor; HELLER, Kevin Jon. **Deleuze and Guattari: New mappings in politics, philosophy and culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LÉVI, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. 208 p.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990. 242 p.
- MANVEL, Roger; HUNTLEY, John. **The technique of film music**. London: Focal, 1975.
- MARTIN Jean-Clet. O olho do fora. In: ALLIEZ, Eric. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Coordenação de Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 99-109.
- MARTINEZ, José Luiz. Icons in Music: a Peircean Rationale. **Semiotica** 110(1/2), p. 57-86, 1996.
- MARTINEZ, José Luiz. Semiosis in Hindustani Music. Imatra: International Semiotics, 1997.
- MARTINEZ, José Luiz. Música, Semiótica Musical e a Classificação das Ciências de Charles Sanders Peirce. **Anais da 3ª Jornada do Centro de Estudos Peirceanos, Programa de Comunicação e Semiótica**, PUC-SP, 2000.
- MARTINEZ, José Luiz. Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce. **Signa** 10, p.177-192, 2001.
- MARTINEZ, José Luiz. Composição, intersemiose e representação. **Anais do 5º Fórum do**

Centro de Linguagem Musical. São Paulo: Centro de Linguagem Musical, ECA-USP, p. 233-242, 2002.

MARTINEZ, José Luiz. Sons, Sentimentos, Idéias: Aspectos da Iconicidade Musical. **DeSignis** 4 (“Iconismo. El sentido de las imágenes”, número especial sobre iconicidade, ed. Lúcia Santaella.), 2003.

MARTINEZ, José Luiz. Música e Intersemiose. **Galáxia** 8, p.163-19, 2004.

MÉTAYER, Gérard. Publicidade e Nova Tecnologia das Comunicações. In: MARCUS-STEIFF, Joachim et al. **Os Mitos da Publicidade:** Seleção de Ensaio da Revista Communications. Tradução de Hilton Ferreira Japiassú. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 148-157.

McMILLAN, James H; SCHUMACHER, Sally. **Research in Education: A Conceptual Introduction.** Boston: Little, Brown and Company, 1984.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia** (versão abreviada). São Paulo: Martins Fontes, 2001. 741 p.

MORRIS, Jon D.; BOONE, Mary Anne. The effects of music on emotional response, brand attitude, and purchase intent in an emotional advertising condition. **Advances in Consumer Research.** [s. l.] v. 25, 1998.

NANCY, Jean-Luc. Dobra deleuzena do pensamento. In: ALLIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze:** uma vida filosófica. Coordenação de Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000. (coleção TRANS). p 111-117.

NATTIEZ, Jean-Jacques. A comparison of analyses from the semiological point of view (the theme of Mozart’s Symphony in G minor, K550). **Contemporary Music Review.** V. 17, Part 1, p. 1-38, 1998.

NEGRI, Toni. Baruch Spinoza: **a potência de um materialista.** Publicado na seção de resenhas de Il Manifesto em 16 de dezembro de 1999 - Tradução de Adriano Pilatti. Disponível em : <http://geocities.yahoo.com.br/spin_filo/negri_spe.html>. Acesso em 31 de jan. de 2006.

ORLANDI, Luiz. Articulação por reciprocidade de aberturas. In: **História e Perspectivas,** n.3, jul/dez., UFU, Uberlândia: 1990.

PASTA. São Paulo: **Clube de criação de São Paulo,** 2005 – bimestral.

PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado. In: ALLIEZ, Eric. **Gilles Deleuze:** uma vida filosófica. Coordenação de Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000. (coleção TRANS). p. 85-97.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003. 252 p.

PETIT, Francisc. **Marca e meus personagens**. São Paulo: Futura, 2003.

PRENDERGAST, Roy. **Film music**: a neglected art. New York: W.W. Norton: 1977.

SCHÉRER, René **Learning with Deleuze**. Educação & Sociedade, 2005, vol.26, n. 93, ISSN 0101-7330) Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302005000400003>.

STILWELL, Robynn J. Music in films: a critical review of literature, 1980-1996. **The Journal of Film Music**, Volume 1, Number 1, p. 19-61. 2002.

TAGG, Philip. **Kojak – 50 seconds of television music**: Toward the analysis of affect in Popular Music. 2nd. ed. New York: The Mass Media Music Scholars' Press, 2000. 424 p.

TAGG, Philip. Towards a sign typology of music. In: R. Dalmonte & M. Baroni (Eds.). **Secondo convegno europeo di analisi musicale**. Trento: Università degli studi di Trento, 1992. p. 369-378. Disponível em <http://www.tagg.org/articles/trento91.html>

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 306 p.

ZAGER, Michael. **Writing music for television and radio commercials**: a manual for composers and students. Maryland: Scarecrow, 2003.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. 128 p.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e a questão da literalidade. **Educ. Soc.**, Campinas, vol 26, n. 93, p. 1309-1321, Set./Dez. 2005. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br> acesso em jan. de 2006.

Material Audiovisual

Internet

Produtoras de cinema internacionais (production companies)

Academy	www.academyfilms.com
Gorgeous Enterprises	www.gorgeous.co.uk
Hungry Man	www.hungryman.com
Nexus Productions	www.nexuslondon.com
Partizan	www.partizam.com
2am Films	www.2amfilms.co.uk
RSA Films	www.rsafilms.com
MJZ	www.mjz.com
Stink	www.stink.tv
Spy Films	www.spyfilms.com
Blink Productions	www.blinkprods.com
Independent (UK)	www.independ.net
Great Guns	www.greatguns.com
Frame Store CFC	www.framestore-cfc.com
Smuggler	www.smugglersite.com

Produtoras de cinema no Brasil

Academia de Filmes	www.academiadefilmes.com.br
Conspiração Filmes	www.conspira.com.br
Zero Filmes	www.zerofilmes.com.br
O2 filmes	www.o2filmes.com.br
Jodaf	www.mixer.com.br

vários, index e databases

www.michelchion.com
www.tagg.org
<http://us.imdb.com>
www.thereel.net

Lista de referências dos filmes publicitários consultados

Produtora de Filmes

[numeração]. Anunciante ‘Título do Anúncio’ Direção

obs. os filmes citados estão referenciados entre colchetes na margem direita do texto.

2am Films

1. Anorexia ‘Awareness’ direção de Niall Downing
2. Canon ‘Playtime’ direção de Andy Margetson
3. Char-Broi ‘Man’s Best Friend’ direção de Michael Chaves
4. Charcol ‘Meades Cup’ direção de Russell England
5. Chicago Film Festival ‘Drink’ direção de Kevin Smith
6. Golden Wonder ‘Prawns’ direção de Carl Prechezer
7. Haagen Dazs ‘Slow Melt’ direção de Gus Filgate
8. Heineken ‘Edenmore’ direção de Damien O’Donnell
9. Irn Bru 32 ‘Wakey Wakey’ direção de Damien O’Donnell
10. Knorr ‘Save the Spud’ direção de Gus Filgate
11. MG Cars ‘Barney’ direção de Matt Follows
12. MTV ‘Ringtones’ direção de Andy Margetson
13. Olivio ‘Tug’ direção de Carl Prechezer
14. Pinnacle Wireless ‘Breakup’ direção de Kevin Smith
15. Sainsburys ‘s ‘Life of a Loaf’ direção de Gus Filgate
16. Smarties ‘Weird World’ direção de Russell England
17. Sony ‘Handy’ direção de Carl Prechezer
18. Times ‘Follow’ direção de Andy Margetson
19. Vicks ‘Babes’ direção de Carl Prechezer
20. Vodafone ‘Launch’ direção de Andy Margetson
21. Vodafone T4 Ident ‘Tennis’ direção de Michael Chaves
22. VW Golf ‘Inside Story’ direção de Russell England
23. Welsh Lamb ‘No Finer Sight’ direção de Gus Filgate
24. Yakult ‘Blind Date’ direção de Carl Prechezer
25. Yardfitness ‘Coverage’ direção de Kevin Smith
26. Zippo ‘Windproof’ direção de Michael Chaves

Academia de Filmes

27. Citroen ‘Treinador’ direção de Marcos Jorge
28. Coca-Cola ‘Coca-Cola para Todos’ direção de Lúcia Novaes
29. Correios ‘Exporta Fácil’ direção de Lúcia Novaes
30. Ruffles ‘Cantadas Baratas’ direção de Tadeu Jungle

31. Telefonica 'Convencida' direção de Tadeu Jungle
32. Terra 'Cartão' direção de Lúcia Novaes
33. Visa 'Chefão' direção de Tadeu Jungle
34. VW 'Econômico' direção de Tadeu Jungle

Adelphoi Music Audio Production Company

35. Agent Provocateur 'Proof' direção de Steve Reeves (The Moving Picture Company)
36. Aristoc 'Burn Notes' direção de Peter Thwaites
37. Astra 'Enjoy The Ride' direção de Stuart Douglas
38. Bang & Olufsen 'Learn to Listen' direção de The Shammasian Brothers
39. Black and Decker 'Goalpost'
40. Boots 'Cholesterol Test' direção de Jorn Haagen
41. Boots 'Skin Damage' direção de Chris Palmer
42. CNN 'CNN Mobile' direção de Sean de Sparenego
43. Confort 'Cupid' direção de Partizan Midi Minuit, London
44. Debenhams 'Auerbach Photo Shoot' direção de RSA London
45. Fanta Z 'Spit it Out' direção de The Perlorian Brothers
46. Fedex 'Europe' direção de Partizan Midi Minuit, London
47. LDV 'Maxus Van' direção de Richard Tindall
48. LG Telecom 'In Hiding' direção de Louis Gerard
49. Marks & Spencer 'Once Upon A Christmas' direção de Jeff Stark
50. Maynards 'Mad Yarns' direção de Harold Zwart
51. Nestle Shreddies 'Arrows' direção de Simon Neal
52. NHS Scotland Health Education Board 'Butts'
53. Nuforen 'Badireção de's Cot' direção de Howard Greenhalgh
54. Sharwoods 'Go East'
55. Sky Plus 'Lost Weekend' direção de Barry Skolnick and Martin Delamere
56. Smart 'Kaleidoscope' Simon Green
57. Thorntons 'Save My Bacon' direção de Ruairi Robinson
58. Vision Express 'Father' direção de Ben and Joe Dempsey
59. Waitrose 'Genuine Food' direção de Nice Shirt Films

Blink Productions

60. Audi 'Selective Memory' direção de Lynn Fox
61. Boots 'Human Plant' direção de Lynn Fox
62. Budweiser 'Chick Magnet' direção de Speck & Gordon
63. Coca-Cola 'The Visit' direção de Tom Merilion
64. Coi 'Project Door' direção de Stuart Parr
65. Coi 'Target One' direção de Doug Foster
66. Danish Bacon 'Breakfast Transformer' direção de Ark
67. Dove 'Dove' direção de Stuart Parr

68. Framestore CFC 'Spirit 4k' direção de Ben Hibon
69. Guinness 'Chain' direção de Doug Foster
70. Levi's 'Hispanic' direção de Speck & Gordon
71. Levi's 'Hot Dog' direção de Speck & Gordon
72. Nike 'Chase' direção de Andy Lambert
73. Nike Run London 'Chicken & Egg' direção de Simon Willows
74. Nokia 'Never Be Bored' Andy Lambert
75. Pizza Hut 'The Insiders' direção de Blue Source
76. Samsung 'Band' direção de Speck & Gordon
77. Samsung 'Neighbour' direção de Speck & Gordon
78. Thomsons 'Paintball' Andy Lambert
79. UPS 'Manpower' direção de Doug Foster

Btta Winners 2003 – Craft Awards

[numeração]. Anunciante 'Título do Anúncio' Premio

80. BBC1 'Skateboarding' Best Camera Operator
81. Big Issue 'Rip Off' Best Casting
82. Audi 'Bull' Best Cinematography
83. Pilsner 'Fridge' Best Colourist
84. Johnnie Walker 'Fish' Best Computer Animation
85. Mcvities 'Chukka' Best Costume Wardrobe
86. X-Box 'Ear Tennis' Best Direction
87. Lloyds Tsb 'Eqqus' Best Editing
88. BT Broadband 'Burst Pipe' Best Live Action Special Effects
89. Brylcreem 'Bad Barnet' Best Make-up & Prosthetics
90. KFC 'Quest For Flavour' Best Model Making
91. Wrigley's 'Experiment' Best New Director
92. Nike 'Stickman Frisbee' Best Original Music
93. Yellow Pages 'Haircut' Best Performance direção de an Actor
94. BBC 'Grannies' Best Performance direção de an Actress
95. Honda 'Cog – Tourer Version' Best Production Design
96. BBC Radio 1 Xtra 'Street Music' Best Sound Design and Best Crafted Commercial
97. Smirnoff 'Trainer' Best Stunts
98. Lynx 'Pulse' Best Use of Recorded Music
99. Mercedes Benz 'Movement' Best Video Post Production

Btta Winners 2004 – Craft Awards

100. The Observer Music Monthly 'Abba to Zappa' Best Animation
101. Sony Playstation2 'Mountain' Best Use of Recorded Music and Camera Operator

102. London Film Festival 'Director' Best Casting
103. VW Golf 'A life In A Day' Best Cinematography
104. John Lewis Partnership 'Autumn' Best Colourist
105. Robinsons 'Boogie' Best Computer Animation
106. Nike 'Musical Chairs' Best Editing
107. Right Guard 'Wrecking Ball' Best Live Action Special Effects
108. Transport Drink Drive 'Crash' Best Live Action Special Effects
109. Grolsch 'Aliens' Best Make-up & Prosthetics
110. Ford Fiesta 'Pinball' Best Model Making
111. Trojan Games 'Weightlifting' Best New Director
112. Fatboy Slim for O2 'Digital Music Player' Best Original Music
113. AOL 9.0 'Vanessa' Best Performance direção de an Actress
114. Honda UK 'Everyday' Best Sound Design

Btta Winners 2005 – Craft Awards

115. Canon EOS 350D 'Playtime' Best Camera Operator
116. Honda Diesel 'Grrr' Best Original Music and Animation
117. Audi A8 6.0 'Test' Best Cinematography
118. 3G Mobile 'Cherry Tart' Best Colourist
119. Citroen C4 'Carbot' Best Computer Animation
120. Stella Artois 'Ice Skating Priests' Best Use of Recorded Music, Direction and Cast
121. Prada 'Thunder Perfect Mind' Best Costume Wardrobe
122. Adidas 'Road To Lisbon' Best Editing
123. Boots No. 7 'Stay Perfect' Best Live Action Special Effects
124. Skoda Octavia Estate 4x4 'Gymnast' Best Make-up & Prosthetics
125. NSPCC 'Ventriloquist' Best Model Making
126. Samsung MP3 'Rappers' Best New Director
127. Baci 'Everyday' Best Performance direção de an Actor
128. UKTV Style 'Five Steps To A New You' Best Performance direção de an Actress
129. Rexona For Men 'Stunt City' Best Production Design and Stunts
130. Netvigator 'Netvigator' Best Sound Design
131. DFT 'Lucky' Best Video Post Production

Btta Winners 2006 – Craft Awards

Em 2006 o British Television Advertising Awards distribuiu seus prêmios em três categorias Bronze, Silver e Gold Awards.

Bronze Awards

132. BBC Glastonbury 'Laughing Hippy' direção de Dougal Wilson
133. BBC Glastonbury 'Uncosscious Mind' direção de Dougal Wilson
134. British Heart Foundation 'Under My Skin' direção de Frank Budgen

135. Coi Anti-Smoking 'Fingerlegs' direção de Guard brothers
136. Egg PLC Credit Card 'Using the Card' direção de Ne-O
137. Frozen Peas 'Pea Car' direção de Blue Source
138. Levi's 'Loyal' direção de Danny Kleinman
139. Levi's 'Midsummer' direção de Noam Murro
140. Marmite Squeezy 'Love Turns To Hate' direção de Mark Gilbert
141. McCoys Special Crisps 'TV Remote' direção de Scott Vincent
142. Miller 'Downhill' direção de Frederick Planchon
143. National Geographics 'Words' Samuel Christopher
144. Orange Mobile Phones 'Dance' direção de Dougal Wilson
145. United Nations 'Kick Off' direção de Kevin Thomas
146. VW Golf Plus 'Back to Japan' direção de Stacy Wall
147. VW Touareg 'School' direção de Chris Palmer

Silver Awards

148. Egg PLC 'Experiment Begins' direção de Ne-O
149. Honda Civic 'Choir' direção de Antonie Bardou-Jacquet
150. Honda 'Dreams' direção de Nick Gordon
151. Mastercard 'ABC 1' direção de Carl Scott
152. Mastercard 'ABC 2' direção de Carl Scott
153. Mastercard 'Bedingfield 1' direção de Carl Scott
154. Mastercard 'Bedingfield 2' direção de Carl Scott
155. Mastercard 'Billy Ocean' direção de Carl Scott
156. Mastercard 'King' direção de Carl Scott
157. Mastercard 'Take That 1' direção de Carl Scott
158. Mastercard 'Take That 2' direção de Carl Scott
159. Unilever Lynx 'Ravenstoke' direção de James Rouse with The Viral Factory
160. Vodafone 'Mobile Phone' direção de Peter Thwaites & Darren Walsh
161. VW Golf GTI 'Singing In The Rain' direção de Ne-O
162. VW Golf Plus 'Boot' direção de Stacy Wall
163. VW Golf Plus 'Vet' direção de Stacy Wall

Gold Awards

164. Five DVD 'Cow, Horses, Pigs' direção de Claire Lambert
165. Guinness 'noitulovE' direção de Danny Kleinman
166. Honda 'Impossible Dream' direção de Ivan Zacharias
167. Sony Bravia 'Balls' direção de Nicolai Fuglsig
168. Stella Artois 'Ice Skating Priest' direção de Jonathan Glazer

Conspiração Filmes

169. Antártica 'Sambista' direção de Arthur Fontes

170. Axa 'Colony' direção de Andrucha Waddington
171. Brasil Telecom 'Conceito' direção de José Henrique Fonseca
172. Caninha 51 'Bossa Nova' direção de Mini Kerti
173. Care 'Gráficos' direção de Paulo Barros
174. Claro 'Chuva' direção de Toni Vanzolini
175. Close Up 'Bar Boy' direção de Cláudio Torres
176. Close Up 'Twister' direção de Breno Silveira
177. Club Social 'Rhythm Boy' direção de Toni Vanzolini
178. Credicard 'Bar' direção de Cláudio Torres
179. Credicard 'Teatro' direção de Cláudio Torres
180. Free 'Estranho' direção de José Henrique Fonseca
181. Fuji 'Institucional' direção de José Henrique Fonseca
182. Gatorade 'Aline Moraes' direção de Toni Vanzolini
183. Gatorade 'On the Surface' direção de Andrucha Waddington
184. Gatorade 'True Colors' direção de Andrucha Waddington
185. Goodyear 'Learning to Drive' direção de Breno Silveira
186. Grendene 'Sambódromo' direção de Andrucha Waddington
187. Grendene 'Tattoo' direção de Fábio Soares
188. Grendha 'Fernando de Noronha' direção de Carolina Jabor
189. Guaraná Antártica 'Árvore' direção de José Henrique Fonseca
190. Haagen Dazs 'Car Wash' direção de José Henrique Fonseca
191. Itau 'Itau' direção de Toni Vanzolini
192. Kodak 'Birthday' direção de Cláudio Torres
193. Kodak 'Kodak Express' direção de Arthur Fontes
194. Kronembier 'Alegria Qualidade' direção de Arthur Fontes
195. Kuat 'Carnaval' direção de Carolina Jabor
196. Lux 'Dança' direção de Carolina Jabor
197. Mastercard 'Swap Games' direção de Breno Silveira
198. Mercedes 'Profecia' direção de Cláudio Torres
199. Old Eight 'Scotish Soul' direção de Mini Kerti
200. Penalty 'Brazil Soccer Club' direção de Andrucha Waddington
201. Penalty 'Desert' direção de Andrucha Waddington
202. Pepsi 'Andes' direção de Andrucha Waddington
203. Pepsi 'Freak Out' direção de Fábio Soares
204. Pepsi 'Gulp' direção de Fábio Soares
205. Pepsi 'Reverence' direção de Andrucha Waddington
206. Petrobras 'Confiança' direção de Paulo Barros
207. Petrobras 'First Employee' direção de Toni Vanzolini
208. Petrobras 'Plataform' direção de Toni Vanzolini
209. Petrobrás 'Real' direção de Arthur Fontes
210. Petrobrás 'Sonho' direção de Breno Silveira
211. Realmaster '10 dias sem jurros' direção de Arthur Fontes
212. Sadia 'Crianças' direção de Mini Kerti
213. Santander Banespa 'Apresentação' direção de Breno Silveira
214. Santander 'Flame' direção de Cláudio Torres

- 215. Seda 'Salsa' direção de Cláudio Torres
- 216. Seda 'Unnoticed' direção de Cláudio Torres
- 217. Seda 'Vale Tudo' direção de Conspiração
- 218. Seda 'Viagem' direção de Carolina Jabor
- 219. Sedex 'Incêndio' direção de Cláudio Torres
- 220. Sedex 'Índios' direção de Cláudio Torres
- 221. Sedex 'Penhasco' direção de Cláudio Torres
- 222. Sedex 'Serra Elétrica' direção de Cláudio Torres
- 223. Sedex 'Tubarões' direção de Cláudio Torres
- 224. Sedex 'Vizinhas' direção de Arthur Fontes
- 225. Smirnoff 'Janelas do Brasil' direção de Cláudio Torres
- 226. Tim 'All Change' direção de Toni Vanzolini
- 227. Tim Festival 'Vento' direção de Fábio Soares
- 228. Tim 'Gestos' direção de José Henrique Fonseca
- 229. Tim 'Namorados' direção de Carolina Jabor
- 230. Tim 'O Melhor' direção de Conspiração
- 231. Tim 'Pai e Filha' direção de Carolina Jabor
- 232. Unesco 'Ireland' direção de Mini Kerti
- 233. Varig 'Varig Smiles' direção de Arthur Fontes
- 234. Vectra 'Vento' direção de Breno Silveira
- 235. Vizzano 'Cat Walk' direção de direção de Mini Kerti
- 236. VW CrossFox 'Cidades' direção de Fábio Soares

Framestore CFC

- 237. Adidas 'Impossible Field' direção de Daniel Kleinman
- 238. Audi 'Illusions' direção de Anthony Atanasio
- 239. Blackcurrant Tango 'St George' direção de Colin Gregg
- 240. BT Customer Care 'Football' direção de Dom and Nic
- 241. BT Customer Care 'Snow' direção de Dom and Nic
- 242. BT Customer Care 'Sounds' direção de Nick Gordon
- 243. Chrysler 'Golden Gate' direção de Daniel Kleinman
- 244. Dairy Crest Country Life 'CitySide' direção de Dom & Nic
- 245. Esuvee 'How do you Ride' direção de Daniel Kleinman
- 246. Guinness 'Dreamer' direção de Jonathan Glazer
- 247. Guinness 'Surfer' direção de Jonathan Glazer
- 248. Ikea 'Fright' direção de Simon & Jon
- 249. John Smith's 'Jeopardy' direção de Daniel Kleinman
- 250. Johnnie Walker 'Tree' direção de Daniel Kleinman
- 251. Levi's 'Odyssey' direção de Jonathan Glazer
- 252. Lilt 'Odyssey' direção de Daniel Kleinman
- 253. Miller Genuine Draught 'Labels' direção de Bruno Aveillan
- 254. Post Office 'Twins' direção de Simon Willows & Jon Riche
- 255. Renault 'Drivies' direção de Daniel Kleinman

- 256. Renault Espace 'Hector's Life' direção de Dom & Nic
- 257. Renault 'The Race' direção de Dom & Nic
- 258. St Ivel Gold Omega 3 'School of St Ivel' direção de Laurent Boudoiseau
- 259. T Mobile 'Sixth Sense - Boy' direção de Neil Harris
- 260. T Mobile 'Sixth Sense - Boy' direção de Neil Harris
- 261. Telecom Italia 'Gandhi' direção de Spike Lee
- 262. Xbox 'Champagne' direção de Daniel Kleinman
- 263. Xbox 'Mosquito' direção de Daniel Kleinman

Gorgeous Enterprises

- 264. Adidas 'Forever Sport' direção de Frank Budgen
- 265. Adidas 'Kicking It' direção de Chris Palmer
- 266. Anz 'Morning Paper' direção de Ben Seresin
- 267. Anz 'Rubbish' direção de Ben Seresin
- 268. Anz 'Train' direção de Ben Seresin
- 269. Aristoc 'Subtitles' direção de Peter Thwaites
- 270. Audi 'Test' direção de Peter Thwaites
- 271. BBC One 'Rush Hour' direção de Tom Carty
- 272. British Airways 'Driving On The Left' direção de Ben Seresin
- 273. British Airways 'Exotic Accent' direção de Ben Seresin
- 274. Castrol 'Fluid Motion' direção de Peter Thwaites
- 275. CDC 'Sun' direção de Chris Palmer
- 276. Guinness 'Bet On Black' direção de Frank Budgen
- 277. Honda 'Sense' direção de Peter Thwaites
- 278. HSBC 'Bump' direção de Peter Thwaites
- 279. HSBC 'Tango' direção de Tom Carty
- 280. Levi's 'Twist' direção de Frank Budgen
- 281. Lynx 'Stream' direção de Tom Carty
- 282. Monopoly 'Top Dog' direção de Ben Seresin
- 283. Nascar 'Experience' direção de Peter Thwaites
- 284. Nike 'Homegame' direção de Tom Carty
- 285. Nike 'Tag' direção de Frank Budgen
- 286. Nike 'Tailgating' direção de Tom Carty
- 287. NSPCC 'Cartoon' direção de Frank Budgen
- 288. One Account 'Anthem' direção de Tom Carty
- 289. Orange 'Hold Up' direção de Chris Palmer
- 290. Pepsi 'Can Fu' direção de Tom Carty
- 291. Playstation 'Double Life' direção de Frank Budgen
- 292. VW Touareg 'School' direção de Chris Palmer
- 293. XBOX 'Jump Rope' direção de Frank Budgen
- 294. XBOX 'Water Balloons' direção de Frank Budgen
- 295. Aero 'Kiosk' direção de Vince Squibb
- 296. Anti-Smoking 'Too Good To Be True' direção de Vince Squibb

- 297. BT 'Home Phones' direção de Vince Squibb
- 298. Nissan 'Challenge' direção de Vince Squibb
- 299. Scalextric 'Apology' direção de Vince Squibb
- 300. Stella Artois 'Choir' direção de Vince Squibb
- 301. Weetabix 'Chess' direção de Vince Squibb

Great Guns

- 302. Ace 'Karate' direção de Louis Gerard
- 303. Adidas 'Long Live Sport' direção de Michael Goode
- 304. Adidas 'Teach' direção de James Spence
- 305. Appeal Now 'Bingo' direção de Eden Diebel
- 306. Appeal Now 'Kicking' direção de Eden Diebel
- 307. Artic Water 'Cindy Crawford' direção de Rebecca Blake
- 308. Artic Water 'Cindy Crawford' direção de Rebecca Blake
- 309. Bowlingual 'Wedding' direção de Michael Goode
- 310. Carhartt 'Scarecrow' direção de Tim Ward
- 311. Carolinna Hererra '212 Men' direção de Rebecca Blake
- 312. Christian Dior 'Tendre Poison' direção de Rebecca Blake
- 313. Coca Cola 'Train Station' direção de Eden Diebel
- 314. Daily Defense 'So Pretty' direção de Louis Gerard
- 315. Discovery 'Guitar' direção de Michael Goode
- 316. Finlândia Vodka 'The Chill' direção de Rebecca Blake
- 317. First Direct 'Meadow' direção de Why Not Associates
- 318. Galerie Lafayette 'Pret a Porter' direção de Rebecca Blake
- 319. Got Milk 'Hang Time' direção de Who
- 320. Helena Rubenstein 'Bloomsclapes' direção de Rebecca Blake
- 321. Honda Civic 'It Figures' direção de Tim Ward
- 322. Kellogg's 'Sleeping Beauty' direção de Who
- 323. Kingsmill 'Bread Technician' direção de Who
- 324. Let's Play Ball 'Slide' direção de Tim Ward
- 325. Luxottica 'Vogue Sunglasses' direção de Rebecca Blake
- 326. Maxtrax 'Crossing' direção de James Spence
- 327. McDonalds 'Bad Day' direção de Michael Goode
- 328. McDonalds 'Drumline' direção de Michael Goode
- 329. New York Times 'Coffee Ring' direção de Tim Ward
- 330. Nike 'Goalie' direção de Lawrence Jacomelli
- 331. Nokia 'Breakfast' direção de Tim Ward
- 332. Peugeot 'Creases' direção de Who
- 333. Peugeot 'David Blaine' direção de Who
- 334. Pot Noodle 'Precious' direção de Lawrence Jacomelli
- 335. Puralator 'Bikes' direção de Eden Diebel
- 336. Ragu 'Father and Son' direção de Louis Gerard
- 337. Saab 'Concept Car' direção de Why Not Associates

- 338. Secret Deodorant 'Hold Up' direção de Louis Gerard
- 339. Silverwave Festival 'Mom' direção de James Spence
- 340. Sprint 'Minutes' direção de Louis Gerard
- 341. T - Zone 'Masks' direção de Louis Gerard
- 342. Tic Tac 'Train' direção de Eden Diebel
- 343. Tuborg 'Strongman' direção de Lawrence Jacomelli
- 344. Windex 'Headgames' direção de Who

Smuggler

- 345. Adidas 'Ball' direção de David Frankham
- 346. Adidas 'Unstoppable' direção de Brian Beletic
- 347. American Express 'Andre' direção de David Frankham
- 348. American Express 'Roddick vs Pong' direção de Stylewar
- 349. AM-PM 'Cravings' direção de Happy
- 350. Audi 'Sound Technician' direção de Stylewar
- 351. Audi 'Stendahl' direção de Nacho Gayan
- 352. Bacardi & Cola 'Casino' direção de Brian Beletic
- 353. Bacardi 'Fly' direção de Happy
- 354. BMW 'Robert Costa' direção de Nacho Gayan
- 355. Boost Mobile 'Fat Joe' direção de Randy Krallman
- 356. Brand Jordan '2nd Generation' direção de Brian Beletic
- 357. Bud Light '2 minute break' direção de Neil Harris
- 358. Canon 'Fast - Slow' direção de Eidur Snorri
- 359. Citibank 'Grandma's Will' direção de Chris Smith
- 360. Coca-Cola 'Flossin' direção de Randy Krallman
- 361. Coca-cola 'More Music' direção de Ben Mor
- 362. Coca-Cola 'Barriers' direção de Brian Beletic
- 363. Diesel Dreams Project 'The Holes are coming to get me' direção de Ne-O
- 364. DNA 'Match' direção de James Brown
- 365. Dukin Donuts 'Day Off' direção de Renny Maslow
- 366. Entourage 'Poolside'
- 367. ESPN 'Lessons' direção de Stylewar
- 368. Eurostar 'The Search' direção de James Brown
- 369. Fiat 'Scary' direção de David Frankham
- 370. Full Throttle 'Procession' direção de Happy
- 371. Heineken 'Checkout' direção de Renny Maslow
- 372. Hertz 'Sherpa'
- 373. Honda 'Taken for Granted' direção de Ivan Zacharias
- 374. Hummer 'Brand' direção de Eidur Snorri
- 375. Ikea 'Clutter' direção de Happy
- 376. Ikea 'Toy Cars' direção de Brian Beletic
- 377. Levi's 'Atlas Bakery' direção de Ivan Zacharias
- 378. Levi's 'French Dictionary' direção de Ivan Zacharias

379. Mastercard 'Flow' direção de Stylewar
380. McDonalds 'Big Mac Beats' (Music direção de Doug E. Fresh) direção de Ben Mor
381. McDonalds 'Timelapse' direção de Renny Maslow
382. Miller 'Man & MGD' direção de Ben Mor
383. Miller 'Runner' direção de David Frankham
384. Mitsubishi 'Freeway' direção de James Brown
385. MTV 'Foosball' direção de Randy Krallman
386. MTV 'Salesman' direção de Randy Krallman
387. MTV Newlywed's 'Buffalo Wings'
388. Nextel 'Ants' direção de Stylewar
389. Nike 'Free' direção de Stylewar
390. Nike 'Nutmeg' direção de James Brown
391. Nike 'Soccer' direção de Nacho Gayan
392. Playstation2 'Trafalgar Square'
393. Renault 'Couple' direção de Stylewar
394. Renault 'Evolution' direção de Stylewar
395. Royal Marines 'Limits'
396. Seat 'Rubber Ducks' direção de Nacho Gayan
397. Skoda 'Neighbor' direção de Ivan Zacharias
398. Smirnoff Red 'Matrioshka' direção de Ivan Zacharias
399. Sony Erickson 'Search' direção de Ne-O
400. Sprint 'Anthem' direção de Brian Beletic
401. Stella Artois 'Plague' direção de Ivan Zacharias
402. T Mobile 'Heads' direção de David Frankham
403. Tanqueray 'Lapland' direção de Ben Mor
404. Toyota Nascar 'Drivers' direção de Renny Maslow
405. Travelocity 'Chair' direção de Neil Harris
406. Virgin Mobile 'Song' direção de David Frankham
407. Volvo 'Y281' direção de Nacho Gayan
408. VW 'Beetle' direção de Ivan Zacharias
409. VW Beetle 'Rainy Day' direção de Nacho Gayan
410. VW Passat 'Magic' direção de Nacho Gayan

Hungryman

411. Ace Hardware 'I Am Not' direção de Bennett Miller
412. Audi 'Opera' direção de Claudio Borelli
413. BCBS 'Parachute' direção de Robert Jitzmark
414. Burger King 'More Mayo' direção de Bryan Buckley
415. Career Builder 'Pointer' direção de Bryan Buckley
416. Club 1830 'Jump Squad' direção de Owen Harris
417. CNN 'Weather' direção de Brendan Gibbons
418. Diageo 'Mirror' direção de Paul Gay
419. Discovery 'Antlers' direção de Jim Jenkins

420. Dunkin Donuts 'Cornrows' direção de David Levin
421. ESPN 'Changing' direção de Vance Malone
422. ESPYS 'Super Superbowl' direção de Hank Perlman
423. Fedex 'Sweeps' direção de Hank Perlman
424. Food Standards 'Airport' direção de Allen Coulter
425. Foxwoods 'Three Of A Kind' direção de David Levin
426. Full Tilt Poker 'Jesus Throws' direção de David Gray
427. GM Goodwrench 'Rush Hour' direção de Paul Gay
428. Heineken 'Shopping' direção de Paul Gay
429. HPF 'Loud Mouth' direção de Brendan Gibbons
430. Jr-Ski 'Reborn Ski Hero' direção de Hideyuki Tanaka
431. KFC 'Flock of Seagulls' direção de Scott Vincent
432. LAL 'The Battle' direção de Robert Jitzmark
433. LVCVA 'Be Anyone' direção de Scott Vincent
434. LVCVA 'Dining Alibi' direção de David Shane
435. LVCVA 'Names' direção de Jim Jenkins
436. Manhattan Short Film 'The Search' direção de Peter Lydon
437. Mastercard 'Career' direção de Bennett Miller
438. McCoy's 'TV Remote' direção de Scott Vincent
439. MTV Choose or Loose 'Permission' direção de Vance Malone
440. National Geographic 'Manhattan' direção de Brendan Gibbons
441. National Public Radio 'Sides' direção de Jim Jenkins
442. Nescafe 'Hitchhiker' direção de David Shane
443. Orange 'Ewan McGregor' direção de Peter Lydon
444. Orange 'Movies' direção de David Gray
445. Oregon Lottery 'Saftey Features' direção de Vance Malone
446. Red Stripe 'White Man Dancing' direção de Marcos Siega
447. Rejects 'Dirt Little Secret' direção de Marcos Siega
448. Sagatiba 'What's Sagatiba' direção de Claudio Borelli
449. Short 'The Silent Treatment' direção de Peter Lydon
450. SpikeTV 'Slapping' direção de David Shane
451. Sprint Nextel 'Locker Room' direção de Bryan Buckley
452. Starter 'AM Coffee' direção de David Gray
453. UKTV Gold 'Cops' direção de Owen Harris
454. Virgin Money 'Nick Jones' direção de Owen Harris
455. Volvo 'The Moment' direção de Allen Coulter
456. VW 'Twister' direção de Claudio Borelli
457. Western Union 'Squirrels' direção de Robert Jitzmark

Independent (UK)

458. Adidas 'Carry' direção de Noam Murro
459. Altoids 'Hair' direção de Douglas Avery
460. Autoglass 'Crack Catches up with you' direção de Daniel Levi

- 461. Bacardi 'Yellow Submarine' direção de PES
- 462. BMW 'Raise' direção de Luke Forsythe
- 463. BPM 'Energy' direção de Rory Kelleher
- 464. Bud Light 'Headless Horseman' direção de Douglas Avery
- 465. Budweiser 'True' direção de Rick LeMoine
- 466. Cailler 'City' direção de Laurent Bourdoiseau
- 467. Coi 'Chewing Gum' direção de Michael Mann
- 468. Compaq 'Oulfs Journey' direção de Douglas Avery
- 469. Del Monte 'Just Say No' direção de Jake Nava
- 470. Disneyland Paris 'Lion King' direção de Guard Brothers
- 471. Ebay 'Boat' direção de Noam Murro
- 472. Got Milk 'Chocolate Milk Is Fun' direção de Michael Mann
- 473. Hackman 'Old Kettles' direção de Axel Laubscher
- 474. HSBC 'Dogshow' ' direção de Axel Laubscher
- 475. HSBC 'funfair' ' direção de Axel Laubscher
- 476. HSBC 'Haute Couture' direção de Jake Nava
- 477. Hummer 'Monster' direção de Noam Murro
- 478. Ikea 'Lightshade' direção de LIFF
- 479. Lexus 'Brainchild' direção de Laurent Bourdoiseau
- 480. McDonald 'Pocket Change' direção de Axel Laubscher
- 481. Nike 'Barefoot Running' direção de Noam Murro
- 482. Nike 'Wild Horses Redux' direção de PES
- 483. Orange 'Blackout' direção de Noam Murro
- 484. PS2 'The Devastator' direção de Noam Murro
- 485. Puma 'Shower' direção de Jake Nava
- 486. Race Against Waste 'Belfast' direção de Rory Kelleher
- 487. Rexona 'Sure Go Wild' direção de Noam Murro
- 488. Rimmel 'Backseat' direção de Jake Nava
- 489. Saturn 'Sheet Metal' direção de Noam Murro
- 490. Starbucks Doubleshot 'Glen' direção de Noam Murro
- 491. SunSilk 'Monsters' direção de Rory Kelleher
- 492. TLC 'beasty boy' direção de PES
- 493. Xbox 'Aftermath' direção de Guard Brothers
- 494. Xbox 'Fable' direção de Guard Brothers
- 495. Xbox 'Senses' direção de Daniel Levi

Jodaf Mixer Premiados em Cannes

- 496. Abrinq 'Pesquisa' direção de João Daniel Tikhomiroff
- 497. Afai 'Meninas' direção de João Daniel Tikhomiroff
- 498. Afai 'Meninas' direção de João Daniel Tikhomiroff
- 499. Asociación Española Contra ele Cancer 'Dos Pechos' direção de João Daniel Tikhomiroff
- 500. Assugrin 'Exercícios' direção de João Daniel Tikhomiroff

501. Cia Athletica ‘Bebê Chorando’ direção de João Daniel Tikhomirotff
502. Farinha Boa Sorte ‘Cretino’ direção de João Daniel Tikhomirotff
503. GE ‘Assado’ direção de Michel Tikhomirotff
504. Gradiente ‘Leds’ direção de João Daniel Tikhomirotff
505. Lego ‘Crianças Famosas’ direção de João Daniel Tikhomirotff
506. Mappin ‘Estátuas’ direção de João Daniel Tikhomirotff
507. Max Factor ‘Feia’ direção de João Daniel Tikhomirotff
508. Mini Cooper ‘Counterfeit’ direção de Bryan Buckey
509. Muricy ‘Duelistas’ direção de João Daniel Tikhomirotff
510. Reckitt & Benkiser ‘Vento’ direção de João Daniel Tikhomirotff
511. Regino Import ‘Logo Quadrado’ direção de João Daniel Tikhomirotff
512. Springer ‘Mosca’ direção de João Daniel Tikhomirotff
513. Superbonder ‘Goleiro’ direção de João Daniel Tikhomirotff
514. Telesp ‘Bolo’ direção de João Daniel Tikhomirotff
515. Volkswagen ‘Clone’ direção de João Caetano Feyer
516. Whiskas ‘Arranhão’ direção de Michel Tikhomirotff

Jodaf Mixer

517. Abrigo Bezerra de Menezes ‘Saddam’ direção de Michel Tikhomirotff e João Caetano Feyer
518. Bell’s ‘Sinos’ direção de João Caetano Feyer
519. Blockbuster ‘Ônibus’ direção de Michel Tikhomirotff e João Caetano Feyer
520. Blockbuster ‘Segurança’ direção de Michel Tikhomirotff
521. Bradesco ‘Abandono’ direção de João Daniel Tikhomirotff
522. Bradesco ‘Brasil Japão’ direção de João Daniel Tikhomirotff
523. Bradesco ‘Cara Metade’ direção de João Daniel Tikhomirotff e João Caetano Feyer
524. Bradesco ‘Cegonheiras’ direção de João Daniel Tikhomirotff
525. Bradesco ‘Crianças’ direção de João Daniel Tikhomirotff
526. Bradesco ‘Dia dos Pais’ direção de João Daniel Tikhomirotff
527. Bradesco ‘Funeral’ direção de João Daniel Tikhomirotff
528. Bradesco ‘Missão’ direção de João Daniel Tikhomirotff
529. Bradesco ‘Móvil 1’ direção de João Daniel Tikhomirotff
530. Bradesco ‘Móvil 2’ direção de João Daniel Tikhomirotff
531. Bradesco ‘Noivos’ direção de João Daniel Tikhomirotff
532. Bradesco ‘Quebra-cabeças’ direção de João Daniel Tikhomirotff
533. Bradesco ‘Sala de Aula’ direção de Michel Tikhomirotff
534. Bradesco ‘Sala de Espera’ direção de João Daniel Tikhomirotff
535. Bradesco ‘Nuvens’ direção de João Caetano Feyer
536. Cia Atlética ‘Strip’ direção de Michel Tikhomirotff
537. Credicard ‘Lançamento’ direção de João Daniel Tikhomirotff
538. Dako ‘Anas, Carolinas’ direção de João Caetano Feyer
539. Embratel ‘Jornais’ direção de Michel Tikhomirotff
540. Fumante Passivo ‘Engordando’ direção de João Daniel Tikhomirotff

- 541. GM ‘Montanha’ direção de Michel Tikhomiroff
- 542. Listel ‘Casamento’ direção de Michel Tikhomiroff
- 543. Mitsubishi ‘Almoçar em casa’ direção de João Daniel Tikhomiroff
- 544. Mizuno ‘Bebê’ direção de João Daniel Tikhomiroff
- 545. Mizuno ‘Champagne’ direção de João Daniel Tikhomiroff
- 546. Mizuno ‘Homenzinhos’ direção de João Daniel Tikhomiroff
- 547. Net ‘Festa’ direção de João Daniel Tikhomiroff
- 548. Oi ‘Flavio Canto’ direção de João Caetano Feyer
- 549. Oi ‘Joana Maranhão’ direção de João Caetano Feyer
- 550. Phillips ‘Britadeira’ direção de João Daniel Tikhomiroff
- 551. Ruffles ‘Yoga’ direção de Michel Tikhomiroff
- 552. Sem Parar ‘Topless’ direção de Michel Tikhomiroff
- 553. Shopping Rio Sul ‘Bebê’ direção de João Daniel Tikhomiroff
- 554. Sinaf ‘Bom Companheiro’ direção de João Daniel Tikhomiroff
- 555. TIM ‘Vitrine’ direção de João Daniel Tikhomiroff
- 556. Toddy ‘Vacas’ direção de João Daniel Tikhomiroff
- 557. Vivo ‘Bom Dia’ direção de João Daniel Tikhomiroff
- 558. Vivo ‘Bronzeador’ direção de João Daniel Tikhomiroff
- 559. Vivo ‘Câmera Lenta’ direção de Michel Tikhomiroff
- 560. Vivo ‘Comunidades’ direção de João Daniel Tikhomiroff e Pedro Amorim

MJZ

- 561. Adidas ‘Gimme The Ball’ direção de Fredrik Bond
- 562. Adidas ‘Large’ direção de Spike Jonze
- 563. Adidas ‘Never Quits’ direção de Nicolai Fuglsig
- 564. Adidas ‘Perfection’ direção de Rupert Sanders
- 565. Altoids ‘People Of Pain’ direção de Craig Gillespie
- 566. Ameriquest ‘Surprise Dinner’ direção de Craig Gillespie
- 567. BBC ‘Radiofive’ direção de Lenard Dorfman
- 568. Bellsouth ‘Kung Fu Clowns’ direção de Rocky Morton
- 569. Centraal Beheer ‘Clowns’ direção de Matthijs Van Heijningen
- 570. Citibank ‘Dog’ direção de Lenard Dorfman
- 571. Coppertone ‘Go Outside’ direção de Steven Diller
- 572. Corona ‘Volleyball’ direção de Sean Thonson
- 573. CSI ‘Take Me Home’ direção de Rocky Morton
- 574. Delta Lloyd ‘Parade’ direção de Matthijs Van Heijningen
- 575. EMC ‘Brave New World’ direção de Marcus Nispel
- 576. ESPN ‘Laundry’ direção de Steven Diller
- 577. Fanny Mae ‘Congratulations’ direção de Ray Dillman
- 578. Gap ‘Pardon Our Dust’ direção de Spike Jonze
- 579. Gatorade ‘Anti-Physics’ direção de Marcus Nispel
- 580. GM Chevy ‘Truck Of The Season’ direção de Sean Thonson
- 581. Guinness ‘Lava’ direção de Rupert Sanders

- 582. HBO 'Alrighty' direção de Clay Williams
- 583. Heineken 'Disturbance' direção de Dante Ariola
- 584. Ikea 'Lamp' direção de Spike Jonze
- 585. Ikea 'Moo Cow' direção de Clay Williams
- 586. Jack Daniels 'Alaska' direção de Elma Garcia
- 587. Kia 'Car Cover' direção de Victor Garcia
- 588. Motorola 'Wings' direção de Marcus Nispel
- 589. Nike 'Horror' direção de Phil Joanou
- 590. Nissan 'Gazelle' direção de Sean Thonson
- 591. Orange 'Coincidence' direção de Dante Ariola
- 592. PDFA 'Grandma' Phil Joanou
- 593. Peugeot 'Sculptor' direção de Matthijs Van Heijningen
- 594. Saturn 'Convoy' direção de Craig Gillespie
- 595. SBC 'Bucket Ballet' direção de Victor Garcia
- 596. Skittles 'Beard' direção de Tom Kuntz
- 597. Smirnoff 'Love' direção de Fredrik Bond
- 598. Sony Magic 'Quinn & Coda' direção de Elma Garcia
- 599. Starbucks 'Bleachers' direção de Tom Kuntz
- 600. Stella Artois 'Circus' direção de Dante Ariola
- 601. Three 'Jellyfish' direção de Fredrik Bond
- 602. Undo Tobacco 'Bubbles' direção de Clay Williams
- 603. US Army 'In my Last Job' direção de Ray Dillman
- 604. US Army 'The Right Thing' direção de Ray Dillman
- 605. Vegas.com 'Cement Mixer' direção de Tom Kuntz
- 606. Visa 'Trip' direção de Elma Garcia
- 607. VW 'Grand Slam' direção de Lenard Dorfman
- 608. W.E.F. '9mm' direção de Steven Diller
- 609. Xbox 'Joy' direção de Rupert Sanders

Nexus London

- 610. Ambi Pur 'Smellcatcher' direção de Jim Le Fevre for Grey Worldwide
- 611. BMW 'One Series Cinema AD' direção de Jonas Odell for WCRS
- 612. Mastercard 'Fans - Dugout - TV' direção de Cyril Houplain for McCann-Erickson
- 613. Murphys 'Stickman' direção de Sam Morrison for BBH
- 614. Nokia 'Nokia 8800' direção de Kuntzel + Deygas
- 615. Nspcc direção de Smith & Foulkes for Saatchi & Saatchi
- 616. Orange 'A Minute' direção de rbg6 for Mother
- 617. Orange 'Bubbles - Steam - Wind' direção de rbg6 for Mother
- 618. Panasonic 'Peace Running' direção de Bessy & Combe
- 619. Playstation 'Eyetoys' direção de Tom & Mark Perrett for TBWA
- 620. Renault 'Cabezas' direção de Smith & Foulkes for The Lift
- 621. Schwab 'Dog' direção de Bob Sabiston for Euro RSCG New York

622. Watermelonlove.com direção de Woof Wan-bau
623. Zanussi 'Easy Iron' direção de Tom & Mark Perrett for BBH

O2 Filmes

624. Abap 'Cerveja' direção de Fábio Mendonça
625. Aché 'Médico' direção de César Charlone
626. Apae 'Piscina' direção de César Charlone
627. Bacardi Lemon '3 faixas' direção de Renato Rossi
628. Banco Real 'Risadas' direção de Nando Olival
629. Big Mac 'Antônimos' direção de Cao Hamburger
630. Big Mac 'Eu e Mim' direção de Cao Hamburger
631. Boticário 'Sinais' direção de Luciano Moura
632. Boticário 'Vida' direção de César Charlone
633. C&A 'Foto Noel' direção de Gisele Barroco
634. C&A 'Novo Visual Noel' direção de Gisele Barroco
635. C&A 'Banho' direção de Dainara Toffoli
636. C&A 'C&A Mulher Brasileira' by Gisele Barroco
637. C&A 'Pais 2005' direção de Fabrizia Pinto
638. C&A 'São João' direção de Cao Hamburger
639. Campanha contra a violência à mulher 'Medo' direção de Rodrigo Meirelles
640. Campanha contra a violência à mulher 'Tapa' direção de Rodrigo Meirelles
641. CCAA 'Táxi' direção de Nando Olival
642. Cel Lep 'Hambúrguer' direção de Fabrizia Pinto
643. Center Norte 'Amigo Secreto' direção de Paola Siqueira
644. Chambinho 'Dois em um' direção de Cao Hamburger
645. Chamyto 'Duelo' direção de Renato Rossi
646. Claro 'Bolinhas' direção de Fábio Mendonça
647. Coca-Cola 'Discoteca' direção de Toniko
648. Coca-Cola 'Ficada' direção de Nando Olival
649. Coca-Cola 'Opus' direção de Renato Rossi
650. Coca-Cola 'Tal Pai, Tal Filho'
651. Cultura Inglesa 'Pint' direção de Dainara Toffoli
652. Danone Corpus 'Calça Abóbora' direção de Renato Rossi
653. Danoninho 'Laboratório' direção de Cao Hamburger
654. Delícia 'Decisão' direção de Fabrizia Pinto
655. Denatran 'Todos Pedestres' direção de Vitor Mafra
656. Eletropaulo 'Slogans' direção de Renato Rossi
657. Fiat 'Pesadelo' direção de César Charlone
658. Ford EcoSport 'Estatuto' direção de César Charlone
659. Ford Focus 'Abduzida' direção de Rodrigo Meirelles
660. Ford Focus 'Homen Congelado' direção de Rodrigo Meirelles
661. Ford Focus 'Náufrago' direção de Rodrigo Meirelles
662. Fuji 'Festa de três anos' direção de Gisele Barroco

663. Fundação Itaú Social 'Seu Lorge'
664. Gerdau 'A decisão' direção de Fabrizia Pinto
665. Goodyear 'Soccer' direção de Renato Rossi
666. Gradiente 'Presente' direção de Toniko
667. Gradiente 'Vassoura' direção de Toniko
668. Grendene 'Mané' direção de Paola Siqueira
669. Grendha 'Gianecchini' direção de Paola Siqueira
670. HBO 'Aquário' direção de Fabrizia Pinto
671. Honda 'Grátis' direção de César Charlone
672. Honda 'Liberdade' direção de César Charlone
673. HSBC 'Desaforo' direção de Fábio Mendonça
674. HSBC 'Escritório' direção de Fábio Mendonça
675. HSBC 'Repartição' direção de Fábio Mendonça
676. HSBC 'Rio de Janeiro' direção de Dainara Toffoli
677. HSBC 'Solidariedade' direção de Dainara Toffoli
678. Ibest 'Amante' direção de Toniko
679. Ibest 'Kung Fu' direção de Dainara Toffoli
680. Ilhabela 'Rasgos' direção de Paola Siqueira
681. Ipiranga 'Farol' direção de Toniko
682. Itaú 'Escola' direção de César Charlone
683. Itaú 'Metrô' direção de Nando Olival
684. Jornal da Tarde 'Árvore' direção de Fábio Mendonça
685. Kaiser 'Chuva' direção de Luciano Moura
686. Kaiser 'Lançamento' direção de Luciano Moura
687. Kaiser 'Manifesto' direção de Luciano Moura
688. Light 'Corrida' direção de Paola Siqueira
689. Listerine 'Chafariz' direção de Vitor Mafra
690. Lycra 'Sr. Ling' direção de Fábio Mendonça
691. Mastercard 'Copa América' direção de Luciano Moura
692. Mastercard 'Rotina' direção de Nando Olival
693. MEC 'A caminho da Escola' direção de Cao Hamburger
694. Mercado Livre 'Trocás' direção de Dainara Toffoli
695. Ministério das Cidades 'Segurança' direção de Vitor Mafra
696. Ministério do Desenvolvimento Social 'Clip do Ministro' direção de Fabrizia Pinto
697. Mitsubishi 'Neve' direção de Luciano Moura
698. Mitsubishi Pajero 'Casal' direção de Toniko
699. Nextel 'Pequeno' direção de Toniko
700. Nextel 'Treinador'
701. Nextel 'Vida' direção de Toniko
702. Ninho 'Vai Cair' direção de Renato Rossi
703. Nissan X-Terra 'Casamento' direção de Renato Rossi
704. Nissin Lamem 'Encontro' direção de Fábio Mendonça
705. Nívea 'Vendedor' direção de Paola Siqueira
706. Oi 'Namoro Recente' direção de Vitor Mafra
707. Omo 'D. Miguelina' direção de César Charlone

708. Oreo 'Pai e Filho' direção de Gisele Barroco
709. Pepsi 'Tennis' direção de Fernando Meirelles
710. Petrobrás Lubrax 'Cachorrada' direção de Renato Rossi
711. Petrobrás 'Rio Cinematográfico' direção de Fábio Mendonça
712. Philips 'Caixão' direção de Vitor Mafra
713. Philips 'Soco' direção de Vitor Mafra
714. Ponto Frio 'Cadeira de Balanço' direção de Vitor Mafra
715. Povos de São Paulo 'Fanta' direção de Dainara Toffoli
716. Povos de São Paulo 'Verônica'
717. Qualy 'Foco' direção de Gisele Barroco
718. Royal 'Grávida' direção de Gisele Barroco
719. Rubayart 'Chiclete' direção de Fabrizia Pinto
720. Sabesp 'Umbrella' direção de Paulo Morelli
721. Sadia 'Senhor' direção de Gisele Barroco
722. Sadia 'Surfistas' direção de Fabrizia Pinto
723. Samelo Country Side 'Montanha' direção de Fernando Meirelles
724. Sazon 'Toquinho' direção de Dainara Toffoli
725. Semp Toshiba 'Cunhado' direção de Toniko
726. Speedy 600 'Retrovisor' direção de Luciano Moura
727. Terra 'Homem bala' direção de Vitor Mafra
728. Tigre 'Apartamento' direção de Toniko
729. TIM 'Rapunzel' direção de Gisele Barroco
730. TIM 'Tim Festival' direção de Nando Olival
731. Tok Knorr 'Fusca' direção de Vitor Mafra
732. Topper 'Câmera Lenta' direção de Toniko
733. Try On 'Xuxa' direção de Paulo Morelli
734. Veet 'Agora' direção de Dainara Toffoli
735. Veja 'Trem Fantasma' direção de Vitor Mafra
736. Vivo 'Bate Papo' direção de Cao Hamburger
737. Vivo 'Queda' direção de Fábio Mendonça
738. VR 'Mãe' direção de Fabrizia Pinto
739. VW 'Fábrica' direção de César Charlone

Partizan

740. Antonio Bandejas 'Fragrance' direção de Jean Claude Thibaut
741. Armani 'Sense' direção de Jean Claude Thibaut
742. BMW 'The Dog' direção de The Elvis
743. Deli Choc 'Just Married' direção de The Elvis
744. Diadermine 'Touch of Beauty' direção de Jean Claude Thibaut
745. Eletrolux 'Jungle' direção de Eric Coignoux
746. Honda 'Choir' direção de Antonie Bardou-Jacquet
747. Levi's 'I.D.' direção de Quentin Dupieux
748. Skyteam 'La Passarele' direção de Antonie Bardou-Jacquet

- 749. Sony 'Cybershot' direção de Antonie Bardou-Jacquet.mov
- 750. Toyota 'Ceclica' direção de David Gaddie

RSA Films

- 751. Aegon 'Gas Station' direção de The Polish Brothers
- 752. Aegon 'Motel' direção de The Polish Brothers
- 753. Allstate 'Internet Cafe' direção de Sam Mendes
- 754. Burger King 'Instructional Video-Angus' direção de Acne
- 755. Ebay 'On Ebay' direção de Sam Mendes
- 756. Ikea 'Polixis' direção de Acne
- 757. Levi's 'Born Again' direção de Andrew Dominik
- 758. Nike 'Schoolya Again' direção de Babak
- 759. Nokia 'Is It Possible' direção de Babak
- 760. Playstation 'Travel Agent' direção de John Moore
- 761. Sega 'it's Thinking' direção de John Moore
- 762. Sims 'Little People' direção de Acne
- 763. XBOX 'Tekki' direção de Kaz I. Kiriya

Spy Films

- 764. Adidas 'Three' direção de Duane Crichton
- 765. BC Lions 'Vending Machine' direção de Trevor Cornish
- 766. BCAA 'Mascot' direção de Trevor Cornish
- 767. BCLC 'Mad' direção de Charley Stadler
- 768. Budweiser 'Breakthrough' direção de Duane Crichton
- 769. Citroen 'Alive With' direção de Neill Blomkamp
- 770. Counter Attack 'Mini Van' direção de James Brown
- 771. Dasani 'Workout -Patio' direção de Trevor Cornish
- 772. Dove 'Accidental Beauty' direção de Illegal Artists
- 773. Ford Mustang 'Paparazzi' direção de Illegal Artists
- 774. Lotto 649 'Plastic Doll' direção de Trevor Cornish
- 775. Mazda 'We Build Dreams' direção de Alex & Steffen
- 776. Moores 'Headbutt' direção de Duane Crichton
- 777. NHLFA 'Chippy' direção de Duane Crichton
- 778. Nike 'Evolution' direção de Neill Blomkamp
- 779. Nissan 'Splits' direção de Trevor Cawood
- 780. Purolator 'Invisi Bikes' direção de Eden Diebel
- 781. Purolator 'Urban' direção de Eden Diebel
- 782. Snickers 'King' direção de Charley Stadler
- 783. Tecate 'Kung Fu' direção de Illegal Artists
- 784. Toyota Corolla 'Bookstore' direção de Duane Crichton
- 785. Toyota 'Yaris Campaign' direção de Sean Michael Turrell

- 786. Vancity 'French Couple - Ring' direção de Duane Crichton
- 787. VIFF 'Forlorn' direção de Trevor Cornish
- 788. Walmart 'Walk Direção de' direção de Christopher Mills
- 789. World Wildlife Fund 'Aquarium' direção de Alex & Steffen

Taxi (Canada)

- 790. Nike 'Breakaway' direção de Anthony Atanasio
- 791. Nike 'Leg Press' direção de Peter Darley Miller
- 792. Nike 'Puck Dodgin' direção de Peter Darley Miller

Zero Filmes

- 793. AES 'Ventos' direção de Sérgio Amon
- 794. Ambev Zon 'Lançamento' direção de Sérgio Amon
- 795. ANJ 'Computador' direção de Sérgio Amon
- 796. ANJ 'Máquina de Escrever' direção de Sérgio Amon
- 797. ANJ 'Papel' direção de Sérgio Amon
- 798. Arno 'Ventania' direção de Sérgio Amon
- 799. ATL Nova Imagem 'Toda Parte' direção de Sérgio Amon
- 800. Atum Gomes da Costa 'Armário' direção de Sérgio Amon
- 801. Audi 'Lesma' direção de Sérgio Amon
- 802. Brahma 'Avestruz' direção de Sérgio Amon
- 803. Brahma 'Caranguejo' direção de Sérgio Amon
- 804. Brahma 'Duelo' direção de Sérgio Amon
- 805. Brahma 'Frio' direção de Sérgio Amon
- 806. Brahma 'Suor' direção de Sérgio Amon
- 807. Brahma 'Tartaruga' direção de Sérgio Amon
- 808. Brahma 'Tatoo' direção de Sérgio Amon
- 809. Brahma 'Vingança' direção de Sérgio Amon
- 810. Bundesschatz at 'Sapos' direção de Sérgio Amon
- 811. Claro - Sansung D500 'Pixelman' direção de Sérgio Amon
- 812. Claro 'Click' direção de Sérgio Amon
- 813. Coca-Cola Ciel 'Cuidado 1' direção de Sérgio Amon
- 814. Coca-Cola Ciel 'Cuidado 2' direção de Sérgio Amon
- 815. Coca-Cola Ciel 'Fibras' direção de Sérgio Amon
- 816. Coca-Cola Ciel 'Piel' direção de Sérgio Amon
- 817. Coca-Cola 'Sensações' direção de Sérgio Amon
- 818. Colgate Max Fresh 'Red Monster' direção de Sérgio Amon
- 819. Credicard 'Executivo' direção de Sérgio Amon
- 820. Fiat Ducato 'Vertical' direção de Sérgio Amon
- 821. Fisherman's Friend 'Salva Vidas' direção de Sérgio Amon
- 822. Focus 'Power of Love' direção de Sérgio Amon
- 823. Ford EcoSport 'Seu Anestor' direção de Sérgio Amon

824. Ford Fiesta 'Energia do Vento' direção de Sérgio Amon
825. Ford Ranger Limiter 'Base Jump' direção de Sérgio Amon
826. GM 'Detalhes' direção de Sérgio Amon
827. GM Luv-Dmax 'Clip' direção de Sérgio Amon
828. GM Miami 'Bow Tie' direção de Sérgio Amon
829. Guaraná Antártica 'Cola' direção de Sérgio Amon
830. Lojas Renner 'Hotel' direção de Sérgio Amon
831. Minuano 'Mão' direção de Sérgio Amon
832. Natura 'Fruto é Luz' direção de Sérgio Amon
833. Nike 'Agradecimento' direção de Sérgio Amon
834. Nívea Deo 'Quarto' direção de Sérgio Amon
835. Novo Ford Fiesta 'Teaser' direção de Sérgio Amon
836. Olympikus 'Street Volei' direção de Sérgio Amon
837. Petrobrás 'Era uma Vez' direção de Sérgio Amon
838. Petrobrás Lubrax 'Miragem' direção de Sérgio Amon
839. Philco 'Formigas com capacete' direção de Sérgio Amon
840. Siemens 'Peixe' direção de Sérgio Amon
841. Skol 'Homen das Cavernas' direção de Sérgio Amon
842. Skol Beats 'Astronauta' direção de Sérgio Amon
843. Skol Beats 'Fábrica' direção de Sérgio Amon
844. Skol 'Sereias' direção de Sérgio Amon
845. Skol 'Ultimate Fight' direção de Sérgio Amon
846. Sociedade Síndrome de Down 'Adolescente' direção de Sérgio Amon
847. Sociedade Síndrome de Down 'Lanchonete' direção de Sérgio Amon
848. TIM Click 'Casei' direção de Sérgio Amon
849. TIM 'Volta' direção de Sérgio Amon
850. Unimed 'Receita' direção de Sérgio Amon
851. VW 'Avião' direção de Sérgio Amon
852. VW 'Dominó' direção de Sérgio Amon
853. Zip.Net 'Cavaleiros' direção de Sérgio Amon