

CAOSFONIA – Um estudo sobre o uso do som em “A Chinesa”, de Jean Luc Godard

**André Corrêa da Silva de Araujo e
Natasha Wolwacz Heinz**

Palavras-chave: Cinema; Godard; Gilles Deleuze; Som; Imagem-tempo.

Este artigo pretende explorar de que forma o cineasta francês Jean-Luc Godard utiliza os sons em seu cinema. Partindo da análise do filme “A Chinesa”, de 1966, a pesquisa a ser apresentada foca as relações que o cineasta propõe entre som e imagem, problematizando os modos como o cinema falado se apropriou da banda sonora e propondo uma inovadora utilização do som em seus filmes.

De acordo com a perspectiva de Gilles Deleuze, no livro *A Imagem-Tempo* (1990), Godard é um exemplo do que se pode chamar de cineasta moderno. Junto com os realizadores do Neo-Realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa (movimento no qual se incluía e ajudou a criar), Godard foi responsável, a partir de seus filmes, por provocar um rompimento profundo com as tradições cinematográficas vigentes até então. O cinema clássico tinha por principal característica uma preocupação com a representação de uma realidade que fosse exterior ao filme. Por isso a narrativa temporal lógica, montagem invisível e os sons sincrônicos com o movimento da imagem. Tudo era construído de forma a imitar em imagens os modos como a realidade se apresentava aos nossos olhos. Já no cinema moderno, essa relação de representatividade se rompe. A narrativa se torna fragmentada, a montagem aparece e o cinema se torna consciente de si mesmo como não apenas forma de representação, mas sim como produtor de realidades.

No caso do som, esse rompimento se torna essencial. Enquanto no cinema clássico tanto os efeitos sonoros quanto a trilha musical desempenhavam um papel de complementação das imagens, ou até mesmo de reforço de um dado sentido dominante na cena, no cinema moderno o som cria uma nova camada de produção de sentidos. Não mais se utiliza para dar um “colorido” às imagens, mas sim problematizar como que os

sentidos se produzem na relação entre ambos, formando assim um verdadeiro produto audiovisual. O som se liberta da imagem e se vê livre para significar por si.

No filme de Godard “A Chinesa”, esse rompimento se torna muito claro. Principalmente por duas tendências na utilização do som que identificamos e pretendemos explorar neste artigo: a didática e a experimental. Godard em algumas cenas se propõe a problematizar diretamente os modos como o cinema havia se apropriado do som, e como a sua utilização era direcionada pelas imagens. Ele mostra isso didaticamente, quase como numa aula de cinema. E, ao mesmo tempo em que ensina, Godard vai fazendo experimentos com a banda sonora, trazendo sentidos não pensados até então por uma utilização desconexa de sons em relação à imagem.

DELEUZE, O CINEMA E SEUS RUÍDOS - ENTRE O CLÁSSICO E O MODERNO

No primeiro tomo de seus livros sobre cinema - *A Imagem-Movimento* (1985) - Deleuze retoma as teorias de **Bergson** sobre movimento para estabelecer uma relação com o cinema clássico norte-americano, que, de acordo com Deleuze, é um cinema que subordina o tempo ao movimento.

A imagem-movimento é o que podemos chamar de um cinema realista; ou melhor, naturalista. A sua principal característica é ter a pretensão de representar o mundo e suas relações como elas se dão naturalmente. Sua imagem é orgânica, pois opera numa representação ou cópia dos modos de uma dada natureza das. É o cinema do hábito, por assim dizer: encena situações e faz a narrativa e seus personagens reagirem a elas do modo como estamos habituados. Deleuze marca como característica da *imagem-movimento* a primazia do esquema sensório-motor: afecção-percepção-ação.

Esse esquema sensório-motor não é mais que uma representação dos modos como esta “realidade naturalizada” opera. Somos afetados pelas coisas, percebemos de que modo podemos agir e, enfim, agimos. É uma relação profunda de representação que pressupõe uma certa “exterioridade” dos elementos fílmicos à própria narrativa. *A imagem-movimento* trata seus personagens e suas situações como se existissem independentemente da filmagem. Isso quer dizer que é preciso um esforço da narrativa em tornar as situações o mais próximas ao nosso modo de vida, para que possamos assumir a existência dessa história como real, naturalizada. Por isso, o tipo de atuação

mais naturalista, o ocultamento dos modos de produção do filme, uma montagem “invisível”. O cinema do movimento não se preocupa em fazer mais do que imitar os nossos modos de vivência já naturalizados.

Esse objetivo claramente se insere no contexto de produção em que surgiu: dos grandes estúdios hollywoodianos, em que o cinema não é mais do que um produto voltado à reconção ideologicamente construída. O cinema do movimento se constrói no hábito, pois necessita de uma adesão geral, ele precisa que o público se reconheça nele para prosseguir. Não é mais que um cinema do reconhecimento: um reconhecimento da realidade como objetiva e externa, e um reconhecimento do público que se vê na tela em situações que escapam apenas cosmeticamente de seu cotidiano.

A utilização do som nesse cinema é notável, quase que como constituinte de sua principal característica de representação. Sua utilização segue os moldes da própria imagem movimento, do hábito. Cada som que escutamos é diretamente relacionado com algum aspecto da imagem ou da narrativa, da mesma forma como se dá nessa suposta realidade. Deleuze chama atenção para três tipos iniciais de som no cinema: falas, ruídos, músicas (1990, p. 277). Os sons de ruído são retratados de acordo com a sua participação no quadro (ou fora dele, de maneira lógica). As falas assumem também um papel central para o desenvolvimento da narrativa, através do som, deslocando o conteúdo fílmico para o âmbito verbal apenas. O cinema falado não mais tratava das imagens, e sim das palavras proferidas na banda sonora. Até mesmo a trilha musical se preocupa em reforçar as ações narrativas através de seu conteúdo culturalmente atribuído como linguagem das emoções: “Esta música, porém, estava submetida a uma certa necessidade de corresponder à imagem visual, ou de servir a fins descritivos, ilustrativos, narrativos, agindo como forma de interlúdio” (DELEUZE, 1990, p. 282). Não há conflito nenhum entre aquilo que estamos acostumados a vivenciar em ambientes que não o cinematográfico (vida real, por exemplo) e aquilo que estamos vendo em tela, apesar da falta de trilha sonora concreta em nossas vidas.

O som no cinema clássico também desenvolve a noção de extracampo, como aponta Deleuze: “Não é o sonoro que inventa o extracampo, mas é ele que o povoa e preenche o não-visto visual com uma presença específica.” (DELEUZE, 1990, p. 278). A voz-off e o alhures reafirmam a noção representativa tão cara ao cinema clássico que é a existência de uma realidade exterior ao filme. Ao se introduzir a noção de

extracampo, se cria uma totalidade filmica que não é limitada pelo campo visual, e a banda sonora funciona então como extensão desse campo, nos avisando da existência de algo que não é a própria imagem.

Contudo, Deleuze também reconhece a existência de um outro tipo de cinema, surgido na Itália do pós-guerra, que é chamado por ele de cinema moderno, ou cinema do tempo. *A Imagem-Tempo* (DELEUZE, 1990) surge quando esse esquema sensório-motor, característica central da *imagem-movimento*, começa a falhar. Quando as situações se colocam de tal forma que os personagens não têm mais condições de agir perante o que os afeta. Seja por restrições físicas, como no caso de *Janela Indiscreta* de Hitchcock, seja porque as situações se tornam por demais belas ou horríveis que a nossa percepção simplesmente falha diante delas. A banda sonora também pode ser considerada responsável por provocar esse rompimento com o esquema sensório-motor, pois quando se percebe uma gama de sons que não fazem parte do mundo habitado, a ação tende a ser descartada. A falha do esquema sensório-motor pressupõe uma impossibilidade de devolver um movimento à narrativa e ao que acontece: não temos aparatos suficientes para responder ou agir perante o que nos acomete, e assim saímos do movimento das coisas. Isso implica uma quebra com o paradigma narrativo do cinema: as imagens não contam mais histórias propriamente ditas, pois o encadeamento lógico da linearidade narrativa se dissipa quando o tempo se descola do movimento. Como diz Deleuze, o desmoronamento do esquema sensório-motor pressupõe “movimentos não orientados, desconexos, surgirão outras formas, devires mais que histórias” (1996, p. 78). Quando se rompe o esquema sensório-motor, deixamos de ser actantes para nos tornarmos videntes. Cria-se a necessidade da contemplação.

É justamente dessa necessidade de contemplação, ou do ato de contemplar, que se dá o nascimento do tempo. O tempo não é algo orgânico, próprio da natureza (DELEUZE, 1990). Ele existe apenas como a conjugação de diferentes instantes que, na natureza, ocorrem separadamente. É de nossa imaginação que surge o tempo: quando estabelecemos que um instante é passado, o seguinte é futuro, e sua conjugação é o presente. Portanto, o tempo não é algo que exista na natureza: é próprio do espírito. O tempo só existe em quem contempla, jamais como parte do mundo. Esse ato de contemplar não se dá, portanto, na lógica em que as coisas ocorrem *habitualmente*, mas sim como *criação* histórica do espírito.

É esse caráter próprio do tempo que caracteriza o que Deleuze chamou de *imagem-tempo*. Esse cinema é um cinema que é desligado do mundo naturalizado pelo senso comum, ou seja, do mundo habitado. Não representa uma dada realidade exterior naturalizada, pois ele é da ordem do espírito, e o espírito não representa, mas expressa. Essa contemplação, ou vidência para Deleuze, que faz surgir o tempo é voltada imanentemente para dentro. Ele é o cinema que vai criar novos modos de fazer cinema, já que não está mais subjugado à crença de um mundo como tal e às lógicas de representação.

A relação principal do cinema do tempo, assim como o do movimento, se dá justamente no hábito, mas de maneira contrária. Enquanto o movimento é uma afirmação do hábito, o tempo se constitui no momento de ruptura do hábito que configura a afirmação de novas crenças. Quando não se está mais nos domínios da história naturalizada, quando o esquema sensório-motor for rompido, não há mais necessidade de se submeter a um modelo de conduta já estabelecido. É este modelo que não existe mais no cinema do tempo. Não há mais uma ordem das coisas com a qual é preciso relacionar-se: é quando esta ordem se extingue que se começa o processo de criação. Romper o modelo é uma atitude ousada, porém a única possível em termos de criação. É preciso se inventar já que não temos mais um guia para seguir. E essa criação se dá, obviamente, em termos estéticos dentro do cinema, mas também em termos políticos: a negação dos valores do hábito pressupõe uma invenção de novos modos de viver.

A *imagem-tempo* é aquela que não copia, que se recusa a seguir um guia. Por isso mesmo ela parece perder o mundo. Quando na *imagem-movimento* existia um esforço por parte da imagem de se afirmar como existente extra-diegeticamente, no cinema do tempo essa imagem é aquela que só se cria quando aparece; e quando some já não existe mais. Elas se atualizam como novidades constantes, não como reflexos de uma exterioridade. É a fuga do tempo linearizado do movimento para entrar no tempo puro, que vai se criando a cada fotograma, livre para receber as ligações do acaso e da indiscernibilidade, e criar.

Deleuze também aponta que “o moderno implica um novo uso do falado, do sonoro e do musical. É como se, numa primeira aproximação, o ato de fala tendesse a se libertar da dependência perante a imagem visual, e ganhasse, por si mesmo, um valor e

autonomia” (DELEUZE, 1990, p. 299). Com o cinema moderno, o cinema do tempo, a banda sonora se liberta da imagem e se afirma como autônoma, diz Deleuze. Não mais uma subordinação dos sons à imagem ou à narrativa, mas sim toda uma nova camada de imagens sonoras com potencial de significação por si próprias.

Isso implica num rompimento claro com um sem número de preceitos do cinema clássico que aqui foram apontados. O primeiro, a questão do extracampo. Para Deleuze, não há extracampo no cinema moderno, pois para que haja um extracampo é preciso que exista uma primazia da imagem visual sobre a sonora. O que não vemos, é fora de campo. Porém, os sons não mais estão presentes como um suporte para a imagem sonora, e se os ouvimos, eles estão em campo. Portanto, o cinema perde essa idéia de um ambiente que ocorre a parte daquilo que está sendo filmado, uma realidade extra-filmica. Só existe o que temos na tela, som e imagem. Nas palavras de Deleuze, “a imagem sonora livrou-se de sua própria dependência, tornou-se autônoma, conquistou seu enquadramento. A exterioridade da imagem visual enquanto única enquadrada foi substituída pelo interstício entre dois enquadramentos, o visual e o sonoro, corte irracional entre duas imagens, a visual e a sonora.” (DELEUZE, 1990 p.298)

O papel do som no cinema, portanto, sofre uma transformação. As falas, os ruídos e as músicas, que antes atuavam como suporte para a imagem visual, agora recebem o mesmo protagonismo em termos de significação. E a sua utilização também é radicalmente modificada. Os ruídos não mais se referem ao ambiente no qual a cena se passa, mas são reminiscências não propriamente narrativas do que a cena pode vir a ser. A música por vezes serve para confundir nossos sentimentos perante a cena, em vez de reafirmá-los e deixá-los estáticos, forçando uma reflexão acerca do que efetivamente certa cena se refere. E as falas perdem um pouco seu conteúdo verbal, para se reafirmarem como som puro.

Porém, Deleuze deixa bem claro que apesar de autônomas, as imagens visual e sonoras só funcionam em conjunto. O filme finalmente se tornou um contínuo por ele próprio: “O visual e o sonoro vão dar lugar as duas imagens heautônomas, uma imagem auditiva e uma ótica, constantemente separadas, dissociadas ou desprendidas pelo corte irracional entre ambos. No entanto, a imagem que se tornou audiovisual não se estilhaça, ao contrário, ganha uma nova consistência que depende de uma vinculação

mais complexa entre a imagem visual e a imagem sonora.” (DELEUZE,1990, p.299). É no cinema moderno, portanto, que o filme finalmente se torna audiovisual.

GODARD E OS FILHOS DE MARX E DA COCA-COLA

No “Imagem-Tempo”, um dos cineastas mais citados por Deleuze é o francês Jean Luc Godard. Para o filósofo, Godard é o cineasta que mais experimentou com a linguagem cinematográfica, dando forma ao cinema moderno. Nesse artigo, pretendemos investigar de que modo Godard experimentou concretamente com o som do cinema e quais foram os resultados concretos dessa experimentação, à luz das características do cinema moderna^o como expostas por Gilles Deleuze.

O filme escolhido para a análise foi “A Chinesa”, (La Chinoise, 1967), filme que marca o rompimento absoluto de Godard com a narratividade clássica do cinema. Esse filme também inaugura sua fase mais política, que vai se desenvolver ao longo do fim dos anos 60 e por todos os 70. A trama de “A Chinesa” é difusa, mas trata em linhas gerais do cotidiano de cinco jovens burgueses engajados em idéias revolucionárias do marxismo-leninismo. A estudante, o cientista, o ator, o pintor e a camponesa se reúnem em um apartamento, organizando seminários e planejando a revolução, que, de forma irônica, iria ocorrer nos mesmos moldes como Godard a retratou apenas um ano após o lançamento do filme, no lendário “Maio de 68”. Numa cena do filme, o ator expõe uma tese de que os verdadeiros noticiários cinematográficos, ao contrário da opinião geral não eram os feitos por Lumière, que filmava as saídas de fábrica e estações de trem. O ator diz que os verdadeiros noticiários eram os filmetes de Méliès, que filmava histórias fantásticas, como a viagem a lua, mas que elas sim possibilitavam que tais sonhos se tornassem realidade. É a mesma visão que Deleuze tem do cinema moderno, que cria mundos estéticos que não imitam a realidade, mas sim possibilitam que a realidade se transforme a partir deles. O engraçado é que tal movimento aconteceu com “A Chinesa”, o que nos faz tratar esse filme como um dos maiores expoentes do cinema do tempo e justifica nossa escolha de análise.

Para falar da utilização de Godard na banda sonora, escolhemos momentos do filme onde o ruído, a música e as falas são colocadas de maneira não-convencional pelo diretor, exemplificando tanto a autonomia das imagens, quanto a sua indissociação audiovisual. Esse ambiente “novo” instaurado pela utilização específica do audiovisual no filme, causa uma sensação de desconforto à primeira vista, uma desorganização da

ordem filmica habitualmente construída através da história do cinema. É justamente essa sensação de desconforto que pretendemos explorar em nossa análise. Falaremos das falas, da música e dos ruídos, nessa ordem, do modo que se apresentam e dos efeitos gerados pela sua utilização.

Uma das estruturas mais marcantes do filme são as entrevistas falsas feitas com cada personagem, os “dialogue”. O personagem é colocado em primeiro plano e aparentemente responde a perguntas, de modo convencional. Porém, não existe intercessor. A voz em off, que nos indicaria a presença de um entrevistador fora de quadro nunca vem, é um diálogo sozinho. Os atores respondem a perguntas que não são audíveis, e até mesmo os personagens se sentem desconfortáveis por isso, pois parece que o questionamento surge de suas próprias cabeças, como no diálogo da camponesa, que fica coçando sua cabeça sem parar, como se as perguntas fossem intrusas inconvenientes em sua mente. Em certo ponto, Jean Pierre Leaud, o Ator, se irrita com a falta de interlocutor e aponta para a câmera, esperando uma resposta do filme. Finalmente o extracampo se revela, e nele não há cena, não há narrativa. Há apenas uma câmera, um técnico gravando suas palavras e o diretor segurando a claquete. Como Deleuze diz, não há mais extracampo, o extracampo é o próprio cinema.

Essa cena, logo nos primeiros minutos, já deixa claro o rompimento com a narrativa tradicional. Desde esse momento já temos a noção de que estamos vendo um filme autoconsciente de sua posição como cinema, e não como a ilusão representativa de uma dada realidade. Esse efeito vai se repetir ao longo de todo filme, mas o estopim para a sua inauguração é justamente a falta de extracampo da voz em off.

Outra característica do cinema moderno é o falso raccord, quando há um corte em meio da própria cena, não como transição. Godard, tido por muitos como o inventor dessa técnica, inova e cria em “A Chinesa” um falso raccord sonoro. Em certo momento estão o Ator e a Estudante conversando numa mesa. Conversam sobre o seu relacionamento, mas suas palavras são interrompidas por vozes que falam o que há em suas cabeças, através de gritos. O diálogo entre os dois é pacífico, mas cada vez mais é interrompido por essas vozes, que o tom começa a ficar mais tenso, mesmo que eles não reconheçam a presença dessas vozes narrativamente. O diálogo termina quando eles não mais falam, e apenas as vozes de fora comandam a ação. Pode-se tomar essas vozes como suas consciências, pode-se pensar que sejam eles em outro tempo ou espaço, mas

esse tempo ocorre no presente filmico, separado na narrativa mas indissociável no cinema. Uma imagem verdadeiramente audiovisual.

Há também um dos momentos mais emblemáticos do filme que explora a questão das falas mais radicalmente. Mais uma vez, estão o Ator e a Estudante conversando. O Ator comenta como as palavras são carregadas de significados prévios, que ficam no caminho de uma verdadeira significação. A Estudante responde então, como seria bom se as palavras fossem apenas som e matéria. A partir daí, os dois travam um diálogo com palavras desconexas, prestando apenas atenção na sonoridade das mesmas. São minutos de conversa sem sentido à primeira vista, mas olhando atentamente se revela como uma conversa de confidências entre dois amantes. As palavras aqui são tratadas pelo cineasta justamente como a Estudante a quer: como som. Não há significado prévio ou previsto para esse diálogo, é apenas um diálogo. As palavras não significam verbalmente, nos desviando a atenção para o seu conteúdo. O que importa aqui é a comunicação íntima que se instala entre os dois, sem as amarras da cultura os prendendo.

Em termos musicais, três momentos distintos se destacam. O primeiro é um que perpassa o filme todo: a utilização de um leitmotiv desconexo. A mesma frase de música clássica se repete ao longo de todo o filme, do mesmo modo como um leitmotiv, mas em vez de pontuar momentos chave ou cenas correspondentes, ele aparece de forma caótica e desordenada. Essa insistência da frase musical nos faz procurar um sentido para a sua utilização, tentando amarrar as cenas e o motivo de sua repetição, mas ela está ali justamente para isso: desorganizar a nossa percepção que ainda está atrelada aos modos clássicos de se fazer cinema.

Outro momento em que Godard se utiliza da música de forma experimental é em mais um diálogo entre o Ator e a Estudante (são muitos ao longo do filme). Ambos estão sentados na mesma mesa, conversando e ouvindo música. O Ator diz para a Estudante que não entende como ela consegue escrever e escutar música ao mesmo tempo, que para ele é impossível fazer duas coisas simultaneamente. A Estudante então desliga a vitrola e diz para o Ator que não o ama mais. Ele fica confuso, não a entende. Ela recoloca a música, dessa vez uma canção romântica e triste, e repete o que havia dito. O Ator fica abalado, mas entende o que ela quer dizer, que não o ama mais. A Estudante tira a música e diz para o Ator: “Viu? Música e linguagem”.

Essa cena, quase uma pedagogia do cinema moderno, explicita de forma didática o nosso vício em recorrer às formas clássicas do cinema para compreender um filme. É uma necessidade para que haja uma música romântica em cenas românticas, quase que uma tradução dos sentimentos dos personagens, para que a cena se complete. Godard se distancia disso, declarando explicitamente essa relação e modificando os modos como o espectador irá se portar diante dessas cenas outras vezes.

A última parte musical que escolhemos para a análise é uma referência TRANSMIDIÁTICA. Quando começa o segundo movimento do filme, somos recebidos por um rock francês frenético. Mas as imagens não acompanham o ritmo da música. Enquanto as guitarras estridentes são espancadas pela banda na trilha sonora, a Estudante calmamente lê seus livros em planos abertos e estáticos. A música é tocada inteira, por dois minutos. Nesses dois minutos há apenas três planos diferentes, todos estáticos. O estranhamento é explícito, pois sempre tendemos a relacionar o som com a imagem simbioticamente, porém com uma primazia da imagem. Nessa cena, existe uma dualidade clara em fundo e figura. A figura é o som, e a imagem o fundo. O contrário do que sempre ocorre. Até mesmo quando o som assume seu lugar como figura, a imagem se adequa a ele, se transformando ela também em figura. Aqui não: temos uma clara separação entre som e imagem. A questão transmidiática é que a música de fundo do trailer desse filme (disponível no *youtube*), que não foi feito por Godard, é justamente essa. Mas no trailer as imagens são cortadas freneticamente, no ritmo da música. Ou seja, nem mesmo o realizador do trailer conseguiu se libertar da concepção clássica de cinema.

CAOSFONIA

Até aqui analisamos a forma como apareceram os sons no filme “A Chinesa”, de Godard. Esses sons são signos, que como diz Deleuze, forçam o pensamento a buscar seu sentido: “é preciso sentir o efeito violento de um signo, e que o pensamento seja como que forçado a procurar o sentido do signo.” (DELEUZE, 1987,p. 22). Essa busca pelo sentido parte então de uma violência, de um atentado contra os sentidos para que esses se sintam perturbados pelo que acabou de ocorrer. Em Godard, essa violência é diretamente projetada contra a história do cinema e do modo como seus recursos foram utilizados até então, tornando a linguagem uma entidade estática, ordenada. O cineasta que desorganizar essa linguagem para que ela possa se expandir, que ela possa dizer

mais do que pensamos que ela pode. Criar novos signos e novas relações para expandir a memória do cinema (BERGSON, 2006).

Essa memória é formada por signos. Nesse caso, tentamos explorar os signos sonoros, porém, como Deleuze já apontava, não há uma dissociação entre a imagem sonora e a imagem ótica no cinema moderno, apenas o audiovisual. As relações se perpassam e delas decorre um efeito duplo e único ao mesmo tempo. Portanto, não há como se deter apenas sobre os signos sonoros da obra, mas sim sobre os efeitos causados pela utilização do audiovisual.

Esse efeito, que perturba a ordem e desorganiza a linguagem, assume sob a nossa perspectiva uma espécie de caos. Uma Caosfonia, já que foi disparada pelo som em primeiro lugar, mesmo que seu efeito seja audiovisual. O signo, portanto, é o signo caosfônico, responsável por colocar em questão as questões da linguagem que expomos anteriormente. O efeito audiovisual é a Caosfonia, pois não pode ser tratado como um signo sonoro ou imagético. É o efeito disparado pelo signo caosfônico que gera o ambiente da Caosfonia que só pode ser compreendido em relação aos seus próprios componentes e a história do cinema.

Deleuze diz: “a verdade nunca é produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento. As significações explícitas e convencionais nunca são profundas, somente é profundo o sentido, tal como aparece encoberto e implícito num signo exterior”. (DELEUZE, 1987, p.15). O sentido, nos termos que nos propomos nesse artigo, é a Caosfonia: um efeito causado pela violência do signo audiovisual que desorganiza as relações entre som e imagem como propostas pelo cinema clássico e recria a linguagem cinematográfica.

A grande questão é que o desenvolvimento do conceito de Caosfonia se torna impossível nesse artigo. Por isso apenas a sua sugestão na conclusão. O próprio filme escolhido para análise talvez não tenha fôlego o suficiente para desenvolvê-lo, como visto após o processo de análise. “A Chinesa” é um filme pedagógico no sentido de expor as claras de que forma o cinema se utilizava do som até então e propor um modo de fazê-lo diferente. Porém, as experimentações sonoras podem ser mais radicais do ponto de vista formal, como por exemplo nos filmes “Week-end” e no mais recente filme do diretor “Film Socialisme”. Nos detemos n’A Chinesa pelo seu potencial de explicitação didática, que nos coube para os propósitos de momento. Porém, a

Caosfonia segue como um conceito aberto e passível de radicais mudanças. As relações entre signo e pensamento, que aqui não foram devidamente exploradas, são a chave para o seu desenvolvimento, e talvez sejam objeto de pesquisa de um próximo estudo.

Referências:

BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHION, Michel. *La music au cinéma*. Paris: Librarie Arthème Fayard, 1995.

_____. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1987.

DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

PEREIRA, Demétrio. *Minimalismo em Koyaanisqatsi: contribuição para um entendimento semiótico da expressividade musical no cinema*. Porto Alegre, 2011.