

**Cinzelamento:**

*da teoria letrista à prática cinematográfica de Maurice Lemaître, o caso O filme já começou? (1951)*

Fabio Raddi Uchoa<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professor adjunto da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), tendo também lecionado na Unespar (FAP) e na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). É doutor em Cinema pela Universidade de São Paulo e pós-doutor em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos. Ao longo dos anos 2000, foi pesquisador da Cinemateca Brasileira. Desde então, dedica-se ao estudo do Cinema Marginal, bem como às relações entre cinema e outras artes, no contexto particular das cinematografias modernas. É coordenador do grupo de pesquisas Cine&Arte (CNPQ).

**E-mail: raddiuchoa@gmail.com**

## Resumo

O objeto deste artigo é o movimento letrista e, dentro dele, a obra teórica e cinematográfica de Maurice Lemaître. Inicia-se pelo debate das particularidades teóricas e narrativas da noção de cinzelamento, tratando-a primeiramente a partir dos escritos letristas, com ênfase aos casos da poesia e das artes plásticas. Num segundo momento, aborda-se o cinema letrista, com ênfase particular a *O filme já começou?* (*Le film est déjà comencé?*, 1951) de Lemaître. Trata-se de um filme marcado pelo assincronia, que traz o “contraponto audiovisual” (EISENSTEIN, 2002; CHION, 1993) enquanto proposta teórica, mas cujos resultados audiovisuais apontam para cadeias paralelas livremente entrelaçadas, com diferentes possibilidades de paralelismos e ambiguidades entre sons e imagens. Para examinar o cinzelamento no contexto do cinema, a análise leva em conta o material audiovisual e o roteiro cinematográfico- teatral, a construção de um fora de campo vocalmente referido, bem como as sintonias ante a um “cinema sem imagens” tal como definido por Dominique Noguez (2010).

Palavras-chave: Letrismo; Maurice Lemaître; assincronia audiovisual; cinema de vanguarda.

## Abstract

The object of this article is the lettrist movement, and within it the theoretical and cinematographic work of Maurice Lemaître. It begins with the discussion of theoretical and narrative particularities of chiseling notion, taking it first from the lyric writings, with emphasis on the cases of poetry and plastic arts. In a second moment, the lettrist cinema is approached, with particular emphasis on *Has the movie already started?* (*Le film est déjà comencé?*, 1951) by Lemaître. It's a film marked by asynchrony, which incorporates the “audiovisual counterpoint” (EISENSTEIN, 2002; CHION, 1993) as theoretical proposal, but whose audiovisual results point to parallel chains, freely intertwined, with different possibilities of parallelisms and ambiguities between sounds and images. To examine chiseling in the context of cinema, the analysis takes into account the audiovisual material and the theatrical-cinematographic screenplay, the construction of a vocally referred off the screen, as well as the approaches to a “cinema without images”, as defined by Dominique Noguez (2010).

Keywords: Lettrism; Maurice Lemaître; audiovisual asynchrony; avant-garde cinema.

### Introdução

Poeta e cineasta, Maurice Lemaître tem uma obra que sintetiza parte dos principais traços da vanguarda letrista francesa, fundada nos anos 1940. Entre tais elementos, a noção de cinzelamento, espécie de dínamo da ação do grupo, que se redefine entre as diferentes frentes artísticas do Letrismo, abrangendo especialmente poesia, artes plásticas e cinema. A preocupação inicial deste artigo é a definição da referida vanguarda, conduzindo-se pela noção de cinzelamento, tomado enquanto criação de intervalos com ricas variações e complexidades. Na poesia, consiste na criação de intervalos rítmicos e sonoros; na pintura, adere aos contrastes entre superfície e fundo; por fim, no cinema, apresenta-se pela assincronia entre sons e imagens. As próximas páginas articulam um conjunto de reflexões sobre o cinzelamento, divididas em dois movimentos principais. No primeiro, debate-se o cinzelamento, entre teorias e práticas artísticas letristas, em particular na obra de Lemaître, tomando-o como figura-síntese das obras e de um projeto bastante coerente, que transcende artes e suportes. Num segundo momento, tendo por horizonte principal o cinema, aborda-se a peça cinematográfico-teatral *O filme já começou?* (*Le film est déjà comencé?*, 1951) de Lemaître, a partir de suas riquezas assincrônicas, numa obra cuja proposta teórica é contrapontística, e cujas formas audiovisuais envolvem rimas, paralelismos e ambiguidades nas relações entre imagens e sons.

### Definindo o Letrismo

A vanguarda letrista é conhecida pela ação inicial de Isidore Isou, um romeno que migra para Paris em 1946, junto com uma proposta de arte baseada na poesia fonética e na dissolução de campos de conhecimento. Entre os anos 1940-50, o grupo acompanhará duas fases: primeiramente, tomando-se a teoria formalista de Isou como foco principal, e a presença de artistas como Gil Wolman, Maurice Lemaître, François Dufrêne, Gabriel

Pomerand e Guy Debord, dedicados a recitais letristas e à publicação em revistas como *La Dictature Lettriste* (1946) e *Ur* (1950-1953); num segundo momento, a partir de 1952, haverá a fundação da *Internacional Lettrista*, por Debord e Wolman, que passarão a uma atuação paralela, colocando-se como uma ala de esquerda do grupo. Desde o início, percebe-se uma ação abrangendo diversas frentes artísticas e a criação de nomenclaturas para práticas interdisciplinares: as *lettries* (poesia/ música), a *hypergrafia*<sup>1</sup> (pintura/literatura/fotografia) e o cinema discrepante (cinema/teatro).

Buscando-se definir o letrismo e seus principais preceitos, que serão posteriormente ampliados ao cinema, recorre-se aqui a um mapeamento inicial das propostas do grupo, com base em autores especializados e nos escritos dos próprios letristas.<sup>2</sup> Assim, no *Dicionário teórico e crítico*, de Aumont e Marie, o letrismo é descrito como uma radicalização do futurismo e do dadaísmo, apresentando um exercício de ruptura da palavra, em prol da beleza sonora dos fonemas. Caberia a Lemaître a transposição da doutrina poética ao cinema: “Ele propõe assim alterar velhas películas raspando-as (‘destruição cinzeladora’) e rompendo o sincronismo do som e da imagem (‘montagem discrepante’).” (AUMONT; MARIE, 2003: 176)

Em seu estudo sobre a vanguarda no cinema, Albera (2009) contextualizará a experiência letrista entre as tensões do pós-guerra francês. O grupo recolocará a noção de vanguarda em debate, exigindo para si um local no campo artístico. Apesar da carga destrutiva ante ao cinema, o letrismo “orienta-se antes de tudo a renová-lo, fundi-lo, a abrir uma nova era no campo da estética [...]”, com a criação de uma nova arte, “pós-cinematográfica” (ALBERA, 2009: 168-169), caracterizada por um “negativismo criador”, unido dissolução e abertura a novas possibilidades. Em termos de ação, seriam vistos como uma “gangue à maneira dos grupos fascistas” (ALBERA, 2009: 169), em atrito com diversos de seus

<sup>1</sup> As traduções de termos inventados pelos letristas, ao longo do artigo, foram feitas pelo próprio autor. Em alguns casos, manteve-se o original em itálico.

<sup>2</sup> Parte da bibliografia utilizada decorre de pesquisas realizadas junto a bibliotecas e arquivos franceses.

contemporâneos. Entre o grupo inicial, a arrogância e o não-reconhecimento de experiências anteriores, geraria confronto, por exemplo com o dadaísmo. Assim, para Cecile BARGUES, o grupo será uma “falsificação”, que se coloca nos “passos de Dadá, com o único objetivo de lhe fornecer uma negação mais eficaz”, (BARGUES, 2004/2005: 183). De fato, o letrismo retomará diversas das práticas dadaístas: especialmente a tentativa de dissolução da arte, as intervenções provocativas, o desmonte do discurso verbal pela junção aleatória de letras, bem como a importância à ação em substituição ao objeto artístico. Por outro lado, haverá entre os letristas um grande edifício teórico, mapeando novas formas e práticas que sucederiam à dissolução.

Nos escritos dos próprios intelectuais do grupo, o percurso letrista será destacado por sua abrangência teórico-artística, bem como pelas particularidades de suas práticas de criação. Em *Qu'est-ce que le lettrisme?* (1954), Lemaître sugere a reivindicação uma nova arte, “cuja mecânica estética é a criação de partículas sonoras distintas” (LEMAÎTRE, 1954: 15), ou seja, a criação de novos intervalos musicais e fonéticos, a partir de *lettries* – poesias registradas através de notação inspirada nas partituras musicais. Unindo ações teóricas e artísticas, o letrismo fundamenta-se numa noção particular de evolução das artes, que se divide em duas fases. Primeiramente um momento *amplique*<sup>3</sup>, que corresponderia a uma situação na qual a forma estética, bem como as técnicas próprias a cada arte, atingiria a plenitude, em termos de seus limites de desenvolvimento. Completando o esquema de evolução das artes letristas, haveria a fase *ciselant*<sup>4</sup> ou de cinzelamento, na qual cada arte se dirige à ruptura, a partir

---

<sup>3</sup> “*Amplique*: período estético durante o qual as artes, que acabam de se constituir, tentam refletir o mundo extrínseco; durante esse período, as formas são dominadas pelos gêneros da anedota.” (LEMAÎTRE, 1954: 151). “[...] é o momento pleno de uma arte, [...] Todas as obras são grandes, épicas e amplas. (ISOU, 1947: 89)

<sup>4</sup> *Ciselant*: “período estético durante o qual as artes, tendo esgotado a descrição de anedotas exteriores, preocupam-se mais particularmente com o aprofundamento de suas formas e levam, assim, à destruição da própria arte.” (LEMAÎTRE, 1954: 151) “As massas foram substituídas por pequenas

de novas formas de combinação, em termos técnicos e estéticos. “Nessa fase, os criadores se rendem à exploração dos meios próprios da arte. Eles fazem um balanço das vantagens do fragmento e avançam, sem esperança, em direção a uma liquidação total de todas as organizações possíveis da matéria.” (LEMAÎTRE, 1954: 49). As artes possuiriam, portanto, um movimento quase que teleológico, incluindo uma fase inicial de consolidação, e uma segunda, de ruptura. Em *Lettrisme – l’ultime avant-garde* (2010), Bernard Girard inclui entre os principais conceitos aquele de criação: “O criador não é um gênio que cria abalos, mas sim um autor, que destrói as regras anteriores para revelar novas formas.” (GIRARD, 2010: 56). Já Roland Sabatier, em *Le Lettrisme – les creations et les createurs* (1979), destacará a noção de ruptura e o desejo de transcender diferentes campos do conhecimento, incluindo a filosofia, a poesia, a música e a arquitetura. Trata-se de uma retomada do livro-manifesto *Introdução a uma nova poesia e a uma nova msica* (1947), no qual Isou define a importância da ação dissolutiva: *modus operandi* da nova poesia letrista, baseada na dissolução das palavras em letras, desdobrando-se em novas formas de ordenação, em diálogo com o universo dos ruídos e das imagens por eles evocadas. Assim, no *Manifesto da poesia letrista*, a criação de novos intervalos se associará às ações de “criar uma arquitetura de ritmos letrais”, um quadro de “letras flutuantes” e “falas com significação escondida”. (ISOU, 1947: 16-18).

Em comum a tais mapeamentos e definições: a centralidade de Isidore Isou (Ioan-Isidor Goldstein) que, até 1952, se colocará como referência teórica. Sua construção conceitual será imensa, incluindo *Introdução a uma nova poesia e a uma nova msica* (1947), *Le soulèvement de la jeunesse* (1949), *Esthétique du cinema* (1952), entre outras obras que seriam diretrizes conceituais para a prática dos letristas em seu período inicial. Já Maurice Lemaître (Maurice Bismuth), acompanhando o grupo desde 1950,

---

partes, sobre as quais o detalhe artístico será exercido minuciosamente. [...] O valor não está na imensidão, mas sim na especialidade das formas, [...] nos denteados nuançados.” (ISOU, 1947: 90)

será um dos grandes discípulos de Isou, buscando certa fidelidade às suas propostas. Após escrever para os jornais *Le Liberaire* e *Combat*, e fundar as revistas *Ur* e *Le soulèvement de la jeunesse*, o artista produzirá frenética e constantemente, durante mais de 50 anos de sua vida.

Seu trabalho se dividirá entre diferentes frentes, tais como a edição de revistas, o cinema, a pintura, a literatura e a poesia. Será um discípulo exemplar, colaborando para a edição da obra de Isou, organizando exposições coletivas do grupo, bem como cooptando colaboradores em períodos de crise.

#### **Cinzelamento: poesia, artes plásticas e cinema.**

O cinzelamento apresenta-se como uma forma de pensamento composicional, ressignificado entre as formulações teóricas e as diferentes frentes artísticas. Estará enquanto ato na poesia, nas artes plásticas e no cinema letrista, aproximando-se daquilo que Eisenstein denomina de um “método da montagem em geral” (EISENSTEIN, 2002b: 31) – presente na lógica de colagem dos fragmentos de um filme, mas extensível às lógicas de criação dos diferentes profissionais envolvidos e à recepção pelo espectador. Se, no dicionário, o ato de cinzelar associa-se ao uso do cinzel, instrumento cortante, no caso letrista ganhará elaboração teórica e fundamentará a ação artística em suas diversas frentes de trabalho, suportes e participantes. A obra de Lemaître, por sua variedade e consistência, é boa para examinar as reconfigurações teórico-práticas da noção de cinzelamento. Explicitando o seu caráter intermediário, suas variações serão acompanhadas em três fronteiras: na poesia sob o viés de novos intervalos fonéticos, sonoros e rítmicos; na pintura, especialmente pelos contrastes entre fundo e superfície das telas; e por fim, no cinema, sob o viés da construção assíncrona e das relações estabelecidas entre imagens e sons.

No campo da poesia, Lemaître se dedicará à poesia fonética, na qual a ruptura se associa à dissolução de áreas (poesia e música), bem como à criação de novos intervalos. Trata-se de uma prática sonora, baseada na

“letra alfabética, completada pelos barulhos produzidos pelo homem inteiro, considerado como instrumento.” (SABATIER, 2000: 23) A poesia de Lemaître se aproxima bastante da tendência do primeiro grupo letrista, inaugurado por Isou a partir de 1946. Entre os trabalhos registrados e publicados no período, há a *lettrie* “Cão e gato” (1950), composta por grupos de ritmos onomatopeicos, que se sucedem em diferentes velocidades e intensidades. O início lento, seguido pelo gradual aumento da tensão, finalizando-se por novo ralentar, nos remete a um movimento inspirado no universo musical. Reafirmando um dos traços típicos da poesia letrista, em “Cão e gato” verificam-se “sentidos em suspensão” (GIRARD, 2010: 82), ou seja, ideias sonoras e rítmicas sugeridas aos espectadores que extrapolam a composição morfológica das novas palavras criadas. É o caso das sonoridades com “rr” e “ss”, que pairam sobre a peça, sugerindo ronronares e agilidade de movimentos corpóreos. Ou então, a presença de um coro de vozes graves, interposto durante o auge de tensão, que evoca um exército em marcha, atribuindo ares militares ao suposto encontro entre cão e gato. Apesar da inexistência de palavras conhecidas, “Cão e gato” (1950) possui grande capacidade de construção imagética. A preocupação com os ritmos e intensidades é reafirmada pelo registro escrito da poesia, que indica, ao lado de cada conjunto de letras, a respectiva intensidade de execução, bem como a quantidade de repetições.

“Leïtaïmimme (bis) (vivace)  
 Mïicôôpââ (lento)  
 Raïtécinne (bis) (vivace)  
 Mïcopa (haché)  
 GRAAMM..... GRAMXOBRE (choeur)  
 Ninnôôpââtemninaïno (vivacíssimo)  
 GRAMXOBRE (ter) (choeur)  
 Chitixssjvââff (ter)  
 Xïïss..... Sïwss..... Jvââff (lento)”

Figura 1: Poema “Chein Et Chat” (1950) (Lemaître, 1954, P.16)

A experiência de notação já presente na grafia de “Cão e gato” será posteriormente extrapolada, com a criação de um sistema híbrido, dedicado especialmente à representação dos novos intervalos, com o uso de pautas musicais e caracteres especiais. Para um registro e montagem a posteriori das *lettries*, Lemaître sugeria o recuso da mixagem, com a possibilidade de gravar diferentes faixas sonoras num mesmo suporte ótico, de modo paralelo, com a ajuda de potenciômetros, que definiam a intensidade de cada uma das faixas. (LEMAÎTRE, 1995: 43). A pintura será outro dos campos artísticos visitados pelos letristas. Neste caso particular, a possível prática de intervalos se consolidará nos contrastes, formados entre as figuras representadas ao fundo e as superfícies das telas, usadas também como espaço de inscrição de letras e outros códigos. Tal formação será identificada em pinturas do início dos anos 1950. Trata-se de uma herança de Isou, que trabalhará com a noção de *hypergrafia* – ou seja, uma união entre pintura, escrita e fotografia, com o uso de letras, signos ou grafias inventadas, sobre as demais figuras presentes nas telas. Em alguns casos, como em *Portrait* (1952) de Isou (Figura 2), tal prática colaboraria para a criação de um efeito pictórico particular, onde um conjunto de caracteres sem significado determinado se dispõe, como uma grade, sobre as figuras representadas ao fundo.

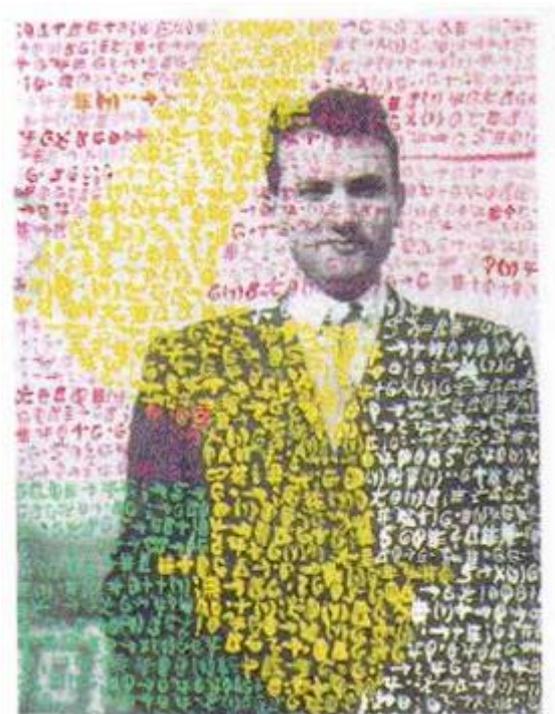


Figura 2: Portrait (1952), Isidore Isou

Na pintura de Lemaître, nota-se experiências próximas àquelas de Isou, buscando o uso da notação escrita, de modo a ampliar as possibilidades de expressão dos quadros. Suas primeiras pinturas, assim, incluirão pictogramas, sistemas de notação inventados e, posteriormente, escritas visitando o egípcio ou o grego antigo. A partir de 1954-55, porém, Lemaître avançaria para pesquisas em novas direções: a representação de letras escritas (geralmente, aquelas de seu próprio nome), bem como a decomposição da imagem em quebra-cabeças de letras, afirmando-se essa última técnica como uma das grandes marcas de seu estilo. De tal maneira, na pintura do artista francês, a criação de intervalos tomará duas formas em particular: intervalo entre figuras sobrepostas por signos gráficos, ou então, entre os próprios caracteres que internamente se apresentam como fragmentos de um quebra-cabeças. Em um dos autorretratos da série *Au-*

*delà du délic* (1965-69) (Figura 3), vislumbra-se, por exemplo, uma colagem de retratos do artista, tomadas em diferentes situações cotidianas. Dispõem-se legendas em diferentes planos da composição: aos pés dos recortes, sobre a superfície da imagem, ou ainda numa nuvem de diálogos, traduzindo os pensamentos de Lemaître a partir de desenhos e caracteres inventados.



Figura 3: Série Au-Delà Du Delic (1965-69), Maurice Lemaître

O ápice do cinema letrista, ocorrido entre 1951-52, terá por estopim a polêmica exibição de *Tratado de baba e de eternidade* (*Traité de bave et*

*d'éternité*, 1951), de Isou, no Festival de Cannes de 1951. Compondo a programação paralela, a projeção do filme seria anunciada por letristas nas próprias sessões oficiais, a partir de intervenções provocativas. Durante a exibição do filme, os presentes descobririam que se tratava de uma obra inacabada, contendo apenas extratos de poesias letristas sobre um conjunto de imagens de montagem ainda não-finalizada. A intervenção inspiraria outros membros do grupo, como Lemaître,

Wolman, Dufrene e Debord, a um ataque ao cinema enquanto objeto artístico e aos padrões narrativos consolidados pela decupagem clássica. Neste cinema, o cinzelamento se traduziria pelas assincronias entre imagens e sons, pelas intervenções diretas sobre o material fílmico, bem como pelo ataque à tela enquanto espaço primordial da experiência cinematográfica. *Tratado de baba...*, de Isou, coloca-se como proposta inicial de autonomia entre as experiências visuais e sonoras, assumindo a forma de uma emissão vocal rodeada por imagens fragmentares. *O filme já começou?* de Lemaître, por sua vez, retomará as relações com o teatro, trazendo as discrepâncias entre sons e imagens acompanhadas por intervenções teatrais. Em filmes posteriores, o ataque às imagens e ao cinema ganha maior contundência. Em *O anticonceito* (*L'anticoncept*, 1952) de Gil Wolman, a experiência visual se reduzirá à projeção de um círculo branco sobre um balão meteorológico, acompanhada por poesias letristas e frases, que por vezes jogam com a desintegração da fala; em *Uivos para Sade* (*Hurlements en faveur de Sade*, 1952) de Guy Debord, as inserções vocais letristas, intercaladas por momentos de total silêncio, são acompanhadas de telas brancas ou negras; no filme de François Dufrene, *Tambores do primeiro julgamento* (*Tambours du jugement premier*, 1952), por fim, as performances serão iluminadas por lanternas de bolso, sem mais tela ou imagens em movimento. Os experimentos de diferentes composições entre sons e imagens são acompanhados, assim, por um gradual ataque às imagens em movimento, culminando com a abolição da tela e a retomada do cinema enquanto parte constituinte de um espetáculo teatral.

Em relação ao cinema, o papel dos artistas seria leva-lo da consolidação (*amplique*) à cisão. Isso se desdobrará na proposta de um “cinema

discrepante” (LEMAÎTRE, 1954: 102). Entre as principais ambições: a) a “montagem discrepante”, na qual a autonomia entre sons e imagens estimula um desenvolvimento narrativo independente; o som deve ser liberado da tirania da visão, ganhando primazia; b) a tendência autorreflexiva; c) a ação direta sobre a película; d) uso de viragens, também de maneira a propiciar rupturas; e) destruição do roteiro em sua forma clássica; f) o questionamento dos usos da tela, em alguns casos, ambicionando-se atravessá-la ou destruí-la; g) inclusão do projetor, dos lanterninhas e dos espectadores, junto ao espetáculo cinematográfico; h) a mescla entre cinema e teatro, a partir da inclusão da sala e de figurantes, enquanto partes do espetáculo. Tais propostas terão diferentes aplicações às obras dos artistas letristas. No cinema de Lemaître, por exemplo, Bouhours associará a discrepância a quatro elementos em particular: “1) a apropriação de filmes célebres utilizados como citação [...] ou como zombaria [...]; 2) o contraponto semântico, geralmente, com uso humorístico [...]; 3) a contradição semântica entre imagem e som com o intuito de desorientar, desestabilizar o espectador; 4) introdução dos comentários dos espectadores do filme, que podem, assim, estender à imagem a inevitável reflexão que eles fazem sobre si mesmos: o filme dentro do filme.” (BOUHOURS, 1995: 10)

E o espectador? Este também não sairia ileso. No livro *Le film est déjà commencé?*, a função dos atendentes e espectadores, presentes na sala de projeção, será destacada como primordial para a construção do cinzelamento. Assim, o extrato *Base de uma educação cinematográfica do público pela crítica permanente* (LEMAÎTRE, 1999: 44-49), define a existência de um novo tipo de público e de profissional do cinema, que estaria submetido a um exercício de crítica permanente. O produtor de um filme discrepante deveria contratar empregados, para agir presencialmente nas salas de projeção. Eles seriam pagos para assistir a três projeções por dia, fazendo as devidas interrupções e encenações planejadas. Tais empregados, por sua vez, seriam acompanhados por supervisores, que poderiam substituí-los em caso de “falência ou insuficiência crítica”

(LEMAÎTRE, 1954: 45). Haveria também uma dupla de espectadores profissionais, que colaborariam com as interrupções, alternando diálogos e comentários esporádicos. Em suas intervenções, utilizariam uma entonação particular, variando entre uma linguagem florida e o vulgar. Lemaître chega a sugerir, inclusive, o próprio conteúdo das intervenções, de acordo com o gênero do filme em projeção. Nos policiais, a proposta é acusar sistematicamente o personagem criminoso, durante suas aparições. Nos filmes históricos, trata-se de explicitar paralelos, entre os personagens e o contexto contemporâneo. Já nos melodramas, a tarefa seria romper com o sentimentalismo, ou a identificação entre espectadores e vedetes cinematográficas. O que incluiria diversas acusações – da denúncia de momentos nos quais o sexo é escondido, à ridicularização dos atores e atrizes, por seus traços físicos, tiques vocais ou imperfeições morais. (LEMAÎTRE, 1954: 47-48).

**Cinema discrepante: o contraponto como teorização e forma de realização, desdobrando-se em novas interações imagens-sons.**

Em parte dos filmes letristas, nota-se uma cisão fundamental entre elementos sonoros e visuais, como se os mesmos tivessem sido realizados em momentos diferentes. Tratam-se, sobretudo, de obras cuja construção sonora recebe uma atenção especial, à qual são adicionados extratos de imagens, objetos de ataques que variam entre construções fragmentares e a abolição da própria tela enquanto espaço de projeção. Em diferentes medidas tal tendência acompanhará a evolução do cinema letrista, entre 1951-52, explicitada pela tétade *Tratado de baba...*, *O filme já começou?*, *O anticonceito* e *Uivos para Sade*. Em tais filmes, nota-se um pensamento que toma imagens e sons como experiências autônomas e conflitantes. Teoria e realização letristas, neste caso, parecem aproximar-se do debate da assincronia e, em particular, contraponto como independência e conflito. Por outro lado, quando os filmes letristas são examinados em sua forma audiovisual final, nota-se a criação de novas interações, incluindo rimas,

paralelismos, padrões audiovisuais recorrentes, bem como certas ambiguidades entre imagens e sons, que merecem definição. A abordagem sugere, portanto, um movimento duplo, de definição da noção de contraponto, e depois, do mapeamento das novas possibilidades de interações entre imagens e sons, presentes nas formas audiovisuais.

A proposta teórica de autonomia entre imagens e sons, no contexto letrista, nos permite aproximá-la do debate da assincronia, também referida a partir da noção de contraponto audiovisual. Eximindo-nos de um mapeamento exaustivo do contraponto no cinema, sugere-se aqui apenas duas tendências, que merecem destaque, para pensar no caso letrista. Por um lado, via S. Eisenstein, acepção do conflito entre experiências sonora e visual, que será também questionado no contexto de uma montagem vertical. Por outro, a tematização da leitura binária e possibilidade de relações interdependentes e dialéticas, sugeridas por M. Chion, levando-se a um novo leque de possibilidades.

A aplicação do contraponto à sétima arte remonta ao início do cinema sonoro, contexto no qual se defenderia a possibilidade de imagens e sons formarem cadeias paralelas livremente entrelaçadas. O contraponto seria a possibilidade de identificação de discordâncias, entre um dado som e aquilo que sucede paralelamente nas imagens. Em suas *Notas para uma história do cinema*, Eisenstein toma o contraponto como um momento necessário na existência do cinema, marcado pela assincronia. “É interessante que na prática consciente do cinema a assincronia do som (da música) e da imagem se apresente antes da sincronia.” (EISENSTEIN, 2014: 122). O fenômeno seria identificável já no período silencioso: com as explicações feitas por comentaristas paralelamente ao filme, ou ainda, em obras integralmente acompanhadas pela execução de músicas. Em *A forma do filme*, o russo retoma o termo, defendendo que o conflito entre “experiência ótica e acústica” pode se realizar enquanto “contraponto audiovisual”. (EISENSTEIN, 2002: 60). Neste caso, o mesmo associa-se à defesa de uma montagem polifônica, na qual o som é usado em suas

assincronias com as imagens, avançando-se para um “contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras” (EISENSTEIN, 2002: 226). Numa vertente mais recente, para Michel Chion, a aplicação do contraponto ao cinema seria muito mais uma especulação intelectual, do que um conceito. O fenômeno possuiria, sobretudo, o pressuposto de uma leitura dual, que não deixa de ser ideológica. Entre suas definições, sugere a noção de “harmonia dissonante”, momentos nos quais se nota uma “discordância momentânea entre uma imagem e um som, em termos de sua natureza figurativa.” (CHION, 1993: 36). Questionando os limites de uma leitura binária, Chion destacará as relações imagens-sons levando-se em conta sua interdependência e sua dialética (1993: 36). Atentará, assim, ao contraponto livre, no qual os descompassos associam-se à criação e tradução de novos sentidos, ou então a figuras mais complexas e ambíguas, que extrapolam a simples afirmação/negação das relações imagens-sons.

A aproximação aqui sugerida permite não só contextualizar a teoria do cinzelamento, como também traz inspirações, em termos de abordagem, para o novo leque de relações imagens-sons presentes no material audiovisual letrista. Entre as possibilidades, apreendidas de Eisenstein e Chion, pode-se destacar, especialmente: a identificação de paralelismos momentâneos, pensados verticalmente, a partir de ritmos compartilhados entre experiências visuais e sonoras, o que reverbera a procura por igualdades rítmicas elaborada por Eisenstein (*O sentido do filme*); a atenção às formações audiovisuais recorrentes, que unem as cadeias de imagens e sons, podendo ser tomadas como estruturas autônomas erigidas verticalmente; bem como as diferentes ambiguidades, estabelecidas entre imagens e sons cujas fontes não são visíveis, em diálogo com a acústica (CHION, 1993).

Especialmente nas duas primeiras obras do movimento, *Tratado de baba...* de Isou e *O filme já começou?* de Lemaître, tem-se a impressão de uma emissão vocal, composta por conversas e manifestos letristas, que são rodeados por imagens fragmentadas com coerências passageiras. Um

exame mais detido revela, porém, conformações estilísticas que se repetem. Reincidentes serão os conflitos, tendendo ao uso do fragmento como prática do desvio, em diálogo com a proposta do situacionismo: “o fragmento arrancado de seu contexto, do seu movimento, e, finalmente, de sua época, [...]” (DEBORD, 2003: 208), adquirindo novos sentidos, opostos àqueles dos contextos de origem. Se a escrita letrista é megalomaníaca e de sínteses flutuantes, o mesmo se aplica às propostas audiovisuais.

Recorrente, também, será a figura de um todo costurado por sínteses momentâneas. *Tratado de baba...* de Isou e *O anticonceito* de G. Wolman concentram algumas das principais imagens de montagem, comuns ao cinema em questão. No filme de Isou, há duas formulações que merecem destaque: a) imagens cotidianas realizadas e figuradas pelos próprios letristas, arroladas sob manifestos vocais; e b) planos sob forte intervenção manual, com tachismos que se sucedem, especialmente, sob poemas letristas integralmente escutados. Trata-se de duas tendências audiovisuais que terão desdobramentos em outros filmes do grupo, com variações. Tais materiais também serão marcados pela potencialidade rítmica. Pode-se considerar *O anticonceito*, de G. Wolman, como auge de tal tendência. Nele, estabelecem-se aproximações rítmicas, entre as vozes *off* e as oscilações de uma circunferência branca sob fundo negro. Não há uma precisão matemática dos movimentos, mas coincidências de tensões, em termos de saturação e relaxamento. A aproximação é sinestésica, unindo paralelamente figuras visuais e sonoras.

Outra das figuras constantes, especialmente nos filmes de Lemaître, é a onipresença das vozes, que pairam através de um todo em cacos, assumindo certo caráter preponderante, como se sua presença se desdobrasse sobre os outros elementos composicionais. As mesmas poderiam ser pensadas na qualidade de comentários, ou sonoridades de fosso, situadas num universo exterior àquele das imagens. Sua centralidade na construção do mundo de cada filme, porém, faz com que tenham um poder outro. Parte do cinema de Lemaître pode ser pensada no contexto da acusmática, uma figura particular fundada na assincronia, que

foi teorizada no campo do cinema por Michel Chion. Trata-se de sons que são escutados sem a identificação de sua causa. Em tais momentos, seria possível “atrair nossa atenção para caracteres sonoros que a visão simultânea das causas mascara” (CHION, 1993: 32), levando a uma escuta atenta às texturas e velocidades sonoras, algo bastante presente nos filmes de Lemaître. Suas obras são povoadas por sonoridades que parecem deslizar sobre as imagens. Para o caso das vozes, porém, Chion propõe a noção de acúsmato, ou seja, um personagem que se faz presente por meio da voz, estabelecendo relações ambíguas com as imagens. Não está corporalmente presente, mas, por outro lado, não está totalmente fora. O termo merece considerações à luz do cinema de Lemaître. Por sua natureza de intervenções cinematográfico- teatrais, em tais filmes as vozes simulam as intervenções de poetas e figurantes que estariam nas próprias sessões. Em *O filme já começou?*, que será aqui debatido, as relações entre vozes e suas fontes objetivas variam, sendo estabelecidas predominantemente, de modo imaginário. Isso se dá na medida em que os próprios letristas são apresentados como autores das vozes, especialmente nos créditos do filme, ou aparecendo de corpo presente em fotografias ou planos documentais cotidianos do grupo. De outro modo, a presença física dos narradores é também construída pelos espectadores, imaginariamente, ao aceitarem as imagens propostas pelas vozes, com a reconstrução de quiproquós durante a projeção, envolvendo espectadores, figurantes e os próprios poetas-agitadores. As vozes têm o poder de evocar e reconstruir, imageticamente, as situações e suas fontes físicas.

***O filme já começou?* de Maurice Lemaître.**

O primeiro longa de Lemaître, financiado pelo próprio artista, é composto por uma grande diversidade de materiais imagéticos e sonoros. A primeira cópia foi pintada a mão, diretamente sobre a película. Por sua agressividade, *O filme já começou?* terá exhibições pontuais e restritas a espaços também experimentais. Entre as encenações de que se tem notícia: Cineclube do Museu do Homem (12 nov. 1951); Cinema Le Cluni no Boulevard

Saint German (dez. 1951); Cineclube do Quartier Latin (dez. 1951); Cinemateca de Bruxelas (1954). Em grande parte dos casos, os dirigentes das salas pediriam que Lemaître maneirasse no peso das intervenções teatrais, amenizando-se possíveis agressões e escândalos. Uma abordagem preocupada com a forma de *O filme já começou?* esbarra, ainda, em duas questões: a grande sucessão de versões para cada filme; e também, o fato das sessões incluírem performances teatrais – a cinematografia de Lemaître é acompanhada por folhetos ou roteiros, que indicam as ações desdobradas na sala de cinema. Levando-se em conta isso, será possível indicar tendências estéticas gerais, a partir da versão mais recente da obra,<sup>5</sup> seguindo-se por comentários sobre o roteiro do filme, publicado em 1952.

Pela descrição dos elementos visuais e sonoros, teríamos os seguintes materiais, cujas tendências organizativas serão debatidas posteriormente. *Imagens*: sequências filmadas pelo próprio Lemaître; extratos em positivo ou negativo, de obras variadas, selecionadas por representarem gêneros cinematográficos particulares; rebarbas de película transparentes ou indicando contagem numérica regressiva; microfilmes; fragmentos de noticiários; extratos de grandes clássicos do cinema, especialmente *Intolerância* (1916) de Griffith; frases filmadas sobre fundo negro; sequências com viragens de cores diversas; cartelas extraídas de filmes de propaganda. Tais extratos são montados a partir de diferentes conflitos, das imagens entre si, ou então, dentro de cada fotograma propriamente dito. A sucessão destes diferentes elementos, com a negação de uma diegese no modo do cinema clássico, leva a um constante cinzelar dos temas e conteúdos. As intervenções diretas sobre o suporte dialogam com a noção de hypergrafia, desenvolvida pelos letristas no campo das artes plásticas. Trata-se do ataque à coerência das imagens a partir do uso palavras, letras e outros traços, atentando para a superfície da imagem cinematográfica

---

<sup>5</sup> A versão aqui abordada é aquela difundida nos anos 1990, junto com uma edição de sua filmografia em VHS – trata-se de uma cópia restaurada do filme, feita nos anos 1970.

como espaço de intervenções manuais. Em *O filme já começou?*, tais intervenções incluem: viragens, que se colocam como modificações súbitas de cor, desorientando o espectador; inscrições de comentários com metacríticas ao cinema; criação de emaranhados gráficos que se sobrepõem às imagens, impedindo sua visualização; a inserção de números, letras avulsas, entre outras ilustrações visuais, cujas aparições sugerem ritmos e explosões. *Sons*: vozes variadas correspondendo à presença de apresentadores do espetáculo, lanterninha, projetorista e a plateia; coros de vozes apresentando extratos ou poesias letristas na íntegra; balbuciar, risadas, berros, entre outras sonoridades corporais; registros vocais reproduzidos de maneira invertida. Tais elementos apresentam-se em tensão contínua, constituindo uma espécie de âncora narrativa do filme.

O filme narra a sua própria encenação-projeção, hipoteticamente ocorrida no Cineclube do *Quartier Latin*. O emaranhado de imagens é costurado por um conjunto de vozes *off*, onipresentes e com poder ordenador, que tendem a atribuir unidade ao conjunto visual anárquico da banda imagética. Desde o início do filme, a partir dos letreiros, sabe-se que o conjunto de vozes foi registrado por poetas letristas, como Isou, Wolman e Lemaître. Articuladas com um todo que tende a uma emissão radiofônica, tais vozes se sucedem, criando rupturas entre si. Entre elas, há o predomínio de um mestre cerimonial, que coordena uma intervenção-escândalo letrista, atribuindo-lhe a dimensão de um espetáculo. O mesmo fará uma descrição geral dos eventos em curso, colocando-se como uma consciência letrista, bastante próxima dos próprios poetas, cujas figuras aparecerão em algumas passagens do filme. Tal voz compete com aquelas de outros poetas, que elogiam as descobertas de Lemaître ou relatam situações prosaicas em tom poético. Este conjunto de vozes, por sua vez, será rompido diversas vezes: por coros letristas, por bafafás ocorridos entre os espectadores, pelo balbuciar cíclico de brincadeiras vocais, ou pelo próprio silêncio. A primeira das tendências de *O filme já começou?* corresponde, assim, a momentos de centralidade desse conjunto de vozes,

com poder profético sobre, em torno das quais gravita uma colcha de imagens fragmentares. O fenômeno aproxima-se daquilo que Chion define como “vozes de fofoca”, ou “vozes fora de campo” próprias à televisão, em particular noticiários televisivos, nos quais vozes conversam entre si, sem um vínculo necessário com o visual, ou então, sugerindo curtos-circuitos ante ao visual (CHION, 1993: 123).

No caso de *O filme já começou?*, em termos gerais, as experiências sonoras e visuais organizam-se pelo acúmulo de figuras fragmentares. Em passagens pontuais, porém, estabelecem-se reações verticais. Circundando a experiência sonora, algumas das imagens tendem a ilustrar os conteúdos evocados pelas vozes – casos de retratos dos poetas por vezes citados, ou ainda, alguns jogos de palavras sobre fundo negro, decompondo as elucubrações vocais da plateia. Por outro lado, extrapolando a simples ilustração, algumas das aproximações são construídas pelo fluxo de figuras discrepantes, em termos de sons ou imagens. Se a experiência sonora se coloca como centro do filme, o fluxo das imagens por vezes acompanha seus aumentos ou diminuições de tensão; isso, a partir de exercícios de montagem, colagem ou intervenções sobre a película. Neste caso, as aproximações entre experiências sonoras e visuais, no contexto de uma montagem vertical, aproxima-se daquilo que Eisenstein denomina de “igualdade rítmica” entre tais elementos, permitindo “unir ambas as faixas verticalmente ou simultaneamente” (EISENSTEIN, 2002b: 105-106). Em outros momentos do filme de Lemaître, pode-se falar em transições orquestradas da tensão. Por exemplo, ao descrever as intervenções de figurantes, jogando baldes de água sobre a fila de espectadores, a voz do apresentador será sucedida por um coro de vaias. Tal ruptura será acompanhada pela apresentação de números em primeiro plano, com viragens coloridas, que dançam freneticamente sobre imagens tachadas. Um pouco depois, quando finalmente a massa de espectadores consegue entrar na sala de projeção, seus gritos – “Isso é finalmente cinema!”, “É isso que queríamos ver!” – serão

acompanhados pelo súbito cintilar de frames amarelos e roxos. Vale lembrar que, para além destas duas tendências (a ilustração e as transições orquestradas da tensão), imagens e sons acompanham um crescendo fragmentar: na construção sonora, culmina-se com a inserção de sons e falas tocados ao inverso; em termos visuais, a quantidade de rabiscos, tachismos, viragens e algarismos gravados diretamente sobre a película aumentam exponencialmente. Se em *O filme já começou?* há uma imagem de montagem geral, a mesma relaciona-se a uma emissão radiofônica circundada por imagens, com pontos de paralelismo, mas cuja tendência geral é o aumento do ataque aos sons e imagens. Contexto geral: uma meta-sessão de cinema.

Uma segunda tendência, serão as microapresentações de poesias letristas, cujas gravações são incorporadas à trilha sonora do filme, mimetizando os recitais públicos promovidos pelo grupo e, aqui, assumindo nova plasticidade. Em tais passagens, a criação de intervalos sonoros é acompanhada pela fragmentação visual e por alguns paralelismos temáticos. Entre os exemplos, haverá a poesia “45o5” de Wolman, que, paralelamente, será acompanhada pelos negativos de um cavalo puxando uma carroça, apresentado como tema principal mesclado por outros tipos de imagem. Isou também terá uma longa citação, num discurso sobre as obras-primas como momentos de passagem, que será visualmente acompanhado por um jogo de figuras geométricas negras sobre fundo branco. Nestes dois casos, as poesias poderiam ser destacadas, como espécies de clipes, com visualidade fragmentar, porém, gravitando em torno de algum tema que não dialoga diretamente com a poesia. Os paralelismos são rítmicos. Lemaître, por sua vez, terá experiências poéticas, entre elas extratos de “Cão e gato”, que serão repetidas ao longo de *O filme já começou?*, criando uma espécie de ambiência rítmica.

A terceira tendência, que se constituirá como uma das marcas do cinema de Lemaître, será a criação de um fora de campo com potencial imagético, sonoramente construído, e que passa a ser o espaço central das ações. Isso estará presente nas formulações internas ao filme, bem como

nas experiências de projeção, com a criação de um fora de campo que inclui a presença dos figurantes, atores e espectadores. No início de *O filme já começou?*, parte dos intertítulos colocam o modo de uso da obra. Indica-se que tal seção seria constituída por: uma tela especial; uma banda de imagens; uma banda sonora; intervenções espetaculares na sala de cinema e no hall de entrada; bem como intervenções teatrais, cujo conteúdo é evocado pela experiência sonora de *O filme já começou?* Ao longo do filme, outras informações serão somadas: a projeção iniciaria atrasada; imagens de *Intolerância*, de Griffith, seriam projetadas em espaços adjacentes à tela; o projetorista, num andaime superior, jogaria baldes de água sobre a fila de espectadores, anunciando o tipo de ataques que se sucederiam ao longo da sessão; um grupo de atores faria diversas intervenções, questionando o espetáculo cinematográfico enquanto projeção; por fim, o projetorista daria a sessão por encerrada, alegando que o último rolo de *O filme já começou?* teria sido perdido.

Este fora de campo, portanto, se constitui como espaço hipotético da plateia, dentro do qual as próprias vozes do apresentador e dos figurantes, acabam por incluir-se. Tais vozes, que inicialmente pairam sobre as imagens como sons de fosso, ganham densidade e importância, ao narrar um espetáculo do qual elas próprias são o agente central. O espaço por elas ocupado deixa de ser o fosso, passando a ser o palco da obra teatral-audiovisual. O fosso vira centro e, dentro de tal palco, as vozes dos comentaristas se tornariam vozes pertencentes à diegese. O tempo verbal predominante de tais colocações incluirá o futuro, sugerindo uma brecha utópica, própria a um cinema condicional. Neste sentido, a partir da cópia de *O filme já começou?* aqui abordada, encontramos um meta-cinema que inclui o espaço da plateia como hipótese, espaço este construído pela narração vocal, que interfere ativamente na construção geral do filme.

### **O roteiro de *O filme já começou?***

A inclusão do fora de campo como palco, no cinema de Lemaitre, origina-se da transformação da sala de projeção num *locus* de intervenção teatral-

cinematográfica, que teria nas imagens em movimento apenas um de seus elementos cênicos. Devido a este motivo, muitos de seus filmes serão acompanhados por indicações escritas, incluindo as principais ações de figurantes e projecionistas ao longo das sessões.

O roteiro de *O filme já começou?*, publicado paralelamente ao filme, será uma espécie de guia de execução do espetáculo. Se constituirá por três colunas de acontecimentos simultâneos: a primeira com o som, ou o conteúdo narrado pelas vozes, extrato principal do cinema letrista; a segunda com as imagens, indicando cronologicamente os principais regimes e padrões, assumidos pelas imagens em movimento; a terceira coluna, por sua vez, incluindo ações de atores e figurantes ao longo da sessão.

Uma leitura da peça escrita, com atenção à sua forma e aos modos de cinzelamento sugeridos, permite um aprofundamento comparativo com a obra audiovisual homônima. O documento nos remete à uma integração entre cinema e teatro, retrocedendo a um momento no qual o cinema conviveria com outras artes. A sessão de cinema, somada a técnicas teatrais, retoma uma forma de *mise en scène* anterior, na qual o próprio diretor, presente *in loco*, coordena a organização do espetáculo, e que neste caso ambiciona a ruptura da tela e colocação da própria plateia como espaço da ação. Em seu roteiro escrito, tal espetáculo organiza-se como uma partitura musical, desdobrando-se do alto para o pé de cada página. A leitura das três colunas, de som, imagem e espaço da plateia, pressupõe um olhar atento aos paralelismos entre os diversos eventos. Cada coluna independente, funciona em articulação com as demais, demarcando uma construção orquestrada, como se cada um se colocasse como a linha melódica de um instrumento, no contexto geral de um concerto. Tal tipo de leitura permite identificar recorrências horizontais, presentes na concepção original do filme-peça. Duas de tais tendências gerais destacam-se e revezam-se ao longo da peça. No primeiro destes padrões (A), as imagens e sons/vozes organizam-se em torno da *mise en scène* teatral, funcionando como acessórios e respeitando as principais ações previstas. Tal tendência

prevalecerá no início e voltará fragmentariamente, com inserções no meio e no final do espetáculo: na abertura (A1), com ações realizadas fora da sala de projeção e acompanhando a entrada do público; ao longo do filme (A2), com os figurantes que se levantam para apontar luzes e incomodar a plateia; no final (A3), com a volta dos mesmos, fantasiados de policiais e entrando na sala para acabar com a algazarra. Já o segundo padrão, com a ênfase às articulações e atritos entre imagens e sons, predominará durante grande parte da projeção (B1 e B2).

A sucessão dos dois padrões, aqui identificados, ocorre como uma montagem de atrações, na qual a *mise en scène* presencial rompe com os períodos de predominância cinematográfica.

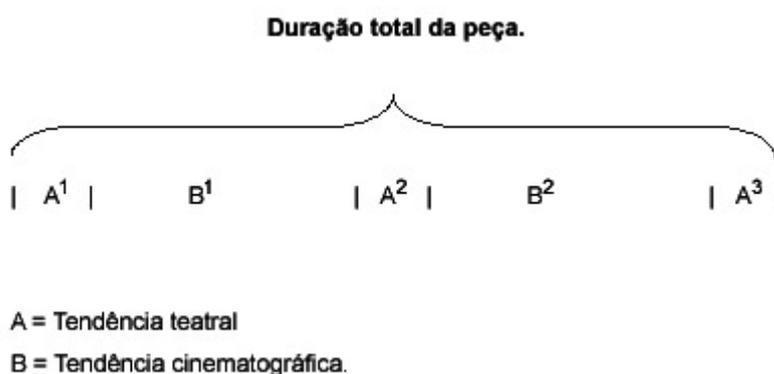


Figura 4: Disposição horizontal do roteiro de *Le Film Est Deja Comencé?*

Outra possibilidade de abordagem do roteiro, diferente da articulação horizontal acima referida, é voltar-se aos possíveis paralelismos entre as três linhas – sons, imagens e ações na sala. Na coluna dos sons, são descritas a sucessão de vozes e outros tipos de interferências vocais. As falas, que no filme colaboram para a construção de um fora de campo com potencial imagético, ganham no roteiro predominância em termos de gerenciamento do espetáculo, acumulando-se entre 26 vozes diferentes.

Elas estão presentes de cabo a rabo, na peça escrita, com apenas algumas interrupções. Na faixa de imagens, também no roteiro, identificamos os diversos regimes de organização das imagens, que muitas vezes se sucedem de maneira paralela à modificação das vozes. Neste sentido, o roteiro prevê blocos de regimes de imagens que se sucedem paralelamente às construções sonoras, a partir de relações orquestradas. Apesar de nenhum dos sons corresponder diretamente aos conteúdos apresentados pelas imagens, o roteiro prevê coordenações. É o caso, por exemplo, da poesia “45o5” de Wolman, para a qual o roteiro prevê a apresentação de um longo plano, entrecortado por trechos de negativo tingidos com o uso de aerógrafo, e cuja pulsação visual deveria coincidir com a pulsação sonora da poesia. (LEMAÎTRE, 1999: 119) A certa altura, imagens e sons coordenam-se numa mudança de idioma: a entrada de vozes em inglês é acompanhada, na coluna de imagens, pela cartela “Macbeth - Acte V” (LEMAÎTRE, 1999: 155). Na metade da peça, logo após a intervenção de figurantes jogando luzes sobre a plateia, as vozes se enervarão, representando os espectadores que reclamam do ambiente da sala e do cheiro de ratos. A situação se prolongará por um tempo considerável, compreendido entre as páginas 142 e 155 do roteiro.<sup>6</sup> Tal ação sonora será acompanhada, na coluna referente às imagens, por um assim denominado “verdadeiro início do cinzelamento das imagens” (LEMAÎTRE, 1999: 142). Os tipos de intervenção sobre a película serão explicados minuciosamente, incluindo o ato de cobrir a película com retoques negros, com motivos abstratos, ou ainda a inserção de símbolos que ironizam as paisagens e objetos originalmente filmados. Ou seja, o aumento da tensão das vozes é acompanhado pelo incremento de intervenções manuais sobre a película. Assim, além da identificação de construções coordenadas, entre sons e imagens previstos no roteiro, pode-se afirmar que há entre os mesmos uma preocupação rítmica.

---

<sup>6</sup> Versão reeditada em *Le film est déjà comencé?* (LEMAÎTRE, 1999).

### **Considerações finais: do Cinzelamento ao germe de um cinema sem imagens.**

A partir da análise realizada, notam-se diferenças entre a teoria letrista e suas práticas audiovisuais. Nos manifestos e textos teóricos predomina uma visão contrapontística, associada à simples independência entre imagens e sons, aproximando-se de uma visão dual. Já em *O filme já começou?*, tomado enquanto peça audiovisual e roteiro, ganham corpo diversas complexidades, incluindo padrões audiovisuais reincidentes, a sucessão horizontal de tais padrões em termos de atrações, certas rimas verticais de ordem rítmica, bem como figuras características, permitidas pelas assincronias entre imagens e sons.

O trajeto, até aqui realizado, nos permitiu questionar o filme de Lemaître a partir de uma figura particular. Uma emissão vocal rodeada por imagens, com as quais estabelece aproximações verticais momentâneas, consolidadas por intenções rítmicas. Faz parte de tal cinema um projeto de negação das imagens em movimento, aderindo a um predomínio dos sons na composição da obra. A construção de um fora de campo com potencial imagético, vocalmente referido, vinculado a uma reaproximação cinema-teatro, é outra das tônicas do projeto de Lemaître, com desdobramentos sobre a natureza das vozes, híbridas entre comentários *off* e sonoridades fora de campo, pertencentes à diegese. Com o debate posto, pode-se identificar a complexidade da noção de cinzelamento, transposta entre diferentes frentes artísticas. Enquanto formulação conceitual, dialoga com outras noções de ruptura. É o caso do dadaísmo, quando pensado como o reflexo de “um gesto dialético de destruir-reconstruir”, no qual o nada é um “campo aberto de possibilidades” (BAITELLO JR., 1993: 119); ou o caso do desvio situacionista, tomado como prática de retirar o fragmento de seu contexto, reinserindo-o num novo, em oposição a uma cultura espetacular de origem. O cinzelamento letrista possui em germe algo desses outros gestos. Vislumbra, especialmente, a dissolução da pureza do cinema, incluindo a retomada das relações cinema-teatro vanguardistas.

Tomando-se a explosão dos ritmos como falência do olhar, o filme de Lemaître antecipa a negação total das imagens em movimento, que seria colocada em prática por outros filmes letristas. O próprio Lemaître, vale lembrar, realizaria *The song of rio jim* (1978), um *western* composto apenas por sons, no qual a sucessão de situações se dá pela modificação dos tipos de músicas e ruídos. Dentro do grupo letrista, tal experiência, que limita as imagens em movimento, lançando luz ao espaço cênico da sala de projeção, bem como ao potencial imagético dos elementos sonoros, teria inicialmente variações em filmes de Wolman, Dufrené e Debord. É o caso de *Tambores do primeiro julgamento*, *O anticonceito* e *Uivos para Sade*, que se utilizam da sala de projeção como espaço de ação/ acontecimento, tendo o elemento sonoro como proeminente. São obras que decorrem “de um verdadeiro trabalho do negativo, de uma vontade fundamental de eliminação. Sem imagens: ataca-se a imagem, destrói-se, ao ponto de fazê-la desaparecer totalmente – mas geralmente a favor, confessando-se ou não, do som.” (NOGUEZ, 2010: 87). Em *O filme já começou?* veríamos, assim, o germe de um “cinema sem imagens” letrista, no qual a destruição, das imagens em movimento, é acompanhada por uma construção de um cinema potencial. Propõe-se ao espectador imaginar elementos inexistentes, ou possíveis, retomando de alguma maneira a construção de “sentidos em suspensão”, praticada na poesia letrista. Como sugerido por Noguez, trata-se de um “cinema cego que faz ver” (NOGUEZ, 2010: 195), pleno de imagens, construídas a partir de outros elementos do espetáculo, em particular os sons.

### Referências

- ALBERA, François. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2007.
- BANDINI, Mirella. *Pour une histoire du lettrisme*. Paris: Jean-Paul Rocher, 2003.

BARGUES, Cécile. "Les lendemains de Dadá". Lunapark, n.2, inverno 2004/2005, p. 173-253.

BAITELLO JR., Norval. *Dadá-Berlim: des/montagem*. São Paulo: Annablume, 1993.

BOUHOURS, Jean-Michel. "Maurice Lemaître: Phalène du paradis de la lettre." In. BOUHOURS, J.-M. (Org.) *Maurice Lemaître*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995. 07-16.

CHION, Michel. *Un art sonore, le cinema*. Paris: Cahiers du cinema, 2003.

\_\_\_\_\_. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós, 1993.

DEVAUX, Frederique. *Le cinema lettriste (1951-1991)*. Paris: Ed. Paris Experimental, 1992.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Notas para uma história geral do cinema*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

GIRARD, Bernard. *Lettrisme – L'ultime avant-garde*. Paris: Les presses du réel, 2010.

ISOU, Isidore. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1947.

\_\_\_\_\_. *La voix au cinema*. Paris: Editions de l'étoile /Cahiers du cinema, 1982.

DEBORD, Guy. *Potlatch (1954-1957)*. Paris: Gallimard, 1996.

\_\_\_\_\_. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: C. Periferia, 2003.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. "Mode d'emploi du détournement." *Les Levres Nues*, n. 8, maio 1956.

LEMAÎTRE, Maurice. "Système de notation pour les lettres." In. BOUHOURS, J.-M. (Org.) *Maurice Lemaître*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995. p. 39-43.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres de cinema*. (1951-2007). Paris: Paris Experimental, 2007.

\_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que le Lettrisme?* Paris: Ed. Fischbacher, 1954.

\_\_\_\_\_. *Le film est déjà commencé?* Paris: Cahiers de l'extériorité, 1999.  
[1952]

NOGUEZ, Dominique. "Cinema &... Rien" In. *Cinema &*. Paris, Ed. Paris Experimental, 2010. p. 185-195.

SABATIER, Roland. *Le lettrisme – Les créations et les créateurs*. Nice: Zéditions, 2000.