

ASPECTOS PARA UMA ANÁLISE DE OBRAS ELETROACÚSTICAS NARRATIVAS A PARTIR DE *LA TENTATION DE SAINT ANTOINE*

*Alexandre Sperandéo Fenerich**

RESUMO: A partir da escuta minuciosa de uma obra eletroacústica narrativa emblemática do gênero (que abrange obras radiofônicas ou eletroacústicas), o artigo busca traçar algumas ferramentas necessárias para uma análise que leve em conta a narratividade e a escuta causal.

PALAVRAS-CHAVE: sonologia; análise musical; música narrativa.

ABSTRACT: The paper traces some necessary tools in order to analyse works that cares about narrative settings and listening of causalities from the listening of an emblematic narrative electroacoustic music that is representative of the genre.

1. Apresentação

O presente artigo visa extrair, de aspectos de uma análise de escuta de *La Tentation de Saint Antoine* (1984), de Michel Chion, elementos para uma teorização musical de obras eletroacústicas ou radiofônicas com forte cunho narrativo e que, frequentemente, carregam uma ou muitas vozes narrativas. Iremos prosseguir com uma introdução ao contexto desta música, para seguirmos com uma análise permeada pelas questões teóricas que nos interessa levantar.

Assim, a obra em questão pode ser classificada como música eletroacústica acusmática, e é baseada no texto homônimo de Gustave Flaubert (da versão definitiva de 1874). Ela recria sonoramente a realidade do texto – sendo que o trecho que irei trabalhar o faz a partir da percepção de mundo do personagem central, Santo Antonio. Emblemática da questão que colocamos, ela representa, portanto, uma situação bem particular da escuta acusmática – a qual um texto narrativo está presente e direciona o sentido das imagens de som, criando para estas como que um ponto de fuga, um campo comum de significações.

A obra apresenta uma cena teatral em que não aparecem “um narrador ou um leitor, mas um personagem que fala e vive no presente”¹. Traça, assim, um cenário em que tal personagem atua, um espaço imaginário determinado pelo texto e em certa medida ‘materializado’ pelo som. Recria o mundo através do sonoro (com as imagens que este campo pode trazer) e também através das imagens que o texto evoca – sendo esta relação texto-som absolutamente complementar. Trata-se assim, conforme seu autor, de um ‘melodrama acusmático’, em que a cena visual não existe mas que ressoa no imaginário do ouvinte. Cabe ressaltar que o romance de Flaubert tem a estrutura de uma peça teatral (é concebido como uma “peça de teatro imaginária”²). Não existe a figura de um narrador típico: ele se limita a situar o enredo no espaço e no tempo e a narrar alguns fatos que localizam a ação e o cenário – assim como as rubricas numa peça teatral – sendo a expressão dos personagens realizada pelas suas falas. A voz participa, assim, do quadro de representações daquela realidade, pois as mínimas inflexões são significantes neste universo dramático acusmático, trazem a expressão corporal e emocional dos personagens.

¹ * Bacharel em Música – composição pela Unicamp (2001) e Mestre em música pela UFRJ (2005): afenerich@yahoo.com.br

CHION, Michel. *La tentation de Saint-Antoine*. Libretto do CD, p. 6. trad. do autor.

² idem, ibidem

De *La Tentation* analisaremos apenas o primeiro movimento da obra, *Le désert*, em que o *Deserto* é representado a partir da percepção do personagem central, Santo Antonio, um eremita cristão que se isolou do mundo para purificar sua alma e que é tentado pelo diabo, o qual o faz sofrer alucinações. Assim, minha preocupação central nesta análise vai ser a de mostrar como a música constrói, no meu imaginário – e não em um hipotético imaginário impessoal, ao qual eu seria desonesto ao supor acesso - o *deserto* de seu título, lugar onde seu personagem atua; e para tal meu início vai ser o de que o espaço é representado a partir da percepção de mundo deste personagem. Esta não ocorre em uma única perspectiva: pode ser uma mera exposição mimética dos objetos percebidos por Santo Antonio ou ainda uma representação simbólica de um possível estado de sua consciência, representação esta implausível dentro do quadro de possíveis da “realidade real” e que se dirige, como informação, ao ouvinte. Imagem realista ou simbólica, são construídas a partir do mundo do personagem, ou de seus diversos “estados de consciência”. Esta realidade (a música nos mostra o mundo a partir do personagem central) me parece plausível, me parece ser uma estratégia de teorização coerente com minha compreensão primeira, e anterior a qualquer formulação posterior.

2. Análise da obra

Ao iniciar esta análise-escuta constato que minha primeira audição do movimento foi completamente direcionada pelo seu título: trata-se de uma representação do deserto, e isto é corroborado pela sonoridade dos primeiros minutos da obra: o nível geral de amplitude, excetuando a intervenção inicial e os pequenos ‘insetos’ que aparecem em seguida é extremamente baixo; um som contínuo, de massa complexa, granular, agudo e de pouca amplitude (em 40”) representa certamente uma fogueira – único indício de presença humana: é a de nosso personagem, no deserto e sob a luz do fogo, pois em seguida a entrada de sua voz o confirma. Além disso, há uma constante onda grave em forma de delta (14”) que talvez sugira uma respiração. De que se trata, do som do alento produzido por Santo Antonio (portanto exterior a ele) ou de uma respiração imaginária e implacável, sempre presente em sua consciência? Temos o som de alento em 3’06”, e este soa ao mesmo tempo em que a voz de Santo Antonio. Portanto, ou o som da voz ou o da respiração não são representações realistas.

Assim, e excetuando também as intervenções pontuais de ‘insetos’, até 3’56” temos a imagem de um homem na imensidão do espaço do deserto. A fogueira e o profundo silêncio, além de algumas rajadas de vento, dão-nos a imagem de uma cena noturna – pois sentimos frio no deserto noturno, fato que justificaria a presença de uma fogueira. Eis que minha primeira impressão é de um espaço quase realista: um personagem no deserto à espera da aurora (“E é a claridade da aurora, vinda como uma oferenda da lua” – primeira fala do personagem³). E quase-realista pois, dentro da paisagem realista, alguns elementos não condizem com esta representação. Um deles é o som inicial, imediatamente posterior à apresentação da primeira parte, o qual vai se repetir ao longo desse momento inicial (até 3’56”), seja inteiro, seja em fragmentos; tem a função de apresentar o deserto (assim o percebo, pois soa imediatamente após as palavras do “narrador” inicial, que introduz o movimento), e o simboliza. Assim, não é uma representação daquela paisagem nem da paisagem a partir do personagem, sendo, antes, uma epígrafe sonora ou, como sugere a forma como é apresentado, uma vinheta. Não possui vinculação clara com uma fonte sonora e tem uma estruturação musical muito nítida – fatos que, combinados, enfatizam a função deste objeto dentro da

³ “Et c’est la clarté de l’aube, vient, offre de la lune” (transcrição)

estrutura da obra: é como se, por destacar este som de outros claramente referenciais e delimitasse sua forma, com isso enfatizasse sua função e o tratasse como um “objeto musical” – de fato este som sofrerá variações, pois ressoa mais duas vezes ao longo do trecho inicial (em 1’07” e 1’41”), e mais tarde aparecerá muitas vezes.

O quase-silêncio do trecho inicial (ou seja, de textura estática, rarefeita e de pouca amplitude) é de sugestão do próprio Flaubert, na voz do narrador ao descrever a cena que abre o livro - e que não está presente no texto selecionado por Chion:

A noite é calma; numerosas estrelas palpitam; ouve-se apenas o ruído das tarântulas. (Flaubert, trad. Carlos Chaves, s.d., p.14)

Portanto, um silêncio em que se pode ouvir o andar áspero dos insetos, imperceptível aos ouvidos em um outro ambiente que não o deserto noturno, ou, mesmo, imperceptível de fato. Serão estes os ‘insetos’ a que me referi acima? Tal som só pode ser assim interpretado ao lermos o trecho acima, embora tenha me parecido conveniente situá-lo aqui desta forma: vai ser um objeto sonoro importante mais tarde, quando Santo Antonio for atormentado por insetos, aves e demônios imaginários. Neste contexto há algo de grotesco dado pela granulação, que me fez associá-los ao andar de tarântulas; principalmente também pela iconografia associada ao tema.

Antecipei a hipótese de uma forma para este movimento - a de três estágios de consciência do personagem, representados em momentos distintos (mas não em seqüência), e agora os exponho. Tais estados podem ocorrer mesmo simultaneamente. São eles um plano da realidade (presente), plano da memória, no qual devaneios se misturam a lembranças, e plano da alucinação, no qual, claramente para nós, disto se trata, não o sendo para o personagem. Tais passagens de um plano para outro são marcadas pela relação entre texto (ou falas) e som. O início (até 3’56”), por exemplo, está em um plano da realidade, pois além da paisagem claramente naturalista as falas do personagem ‘estão no presente’, ou seja, falam no presente ou nele se situam: “Me sinto cansado, como se tivesse todos os ossos quebrados” (2’10”) – em oposição, trata de sua infância, mas de uma maneira geral, e não de um fato em específico: “Quando eu era um garoto, me divertia com pedrinhas, a construir eremitérios”, etc (3’05”). Mas em uma outra passagem para um plano da memória, ao contrário de mostrar-nos o mundo sonoro percebido por Santo Antonio, tal qual em uma câmara subjetiva no cinema, nos mostra um ícone sonoro que dá a medida de seu estado de consciência, não necessariamente se referindo a uma realidade acústica mas simbolizando um objeto ou uma lembrança. É assim que, quando Santo Antonio passa a lembrar dos tempos em que não questionava sua condição de eremita miserável (em 6’16”), e o faz contando lembranças esparsas que vêm à sua memória), escuta-se uma canção com voz feminina evidentemente emitida a partir de um velho fonógrafo ou de uns toca-discos (pois a espessura do som é muito estreita – predominantemente de frequências médias – acompanhado de uma granulação aguda, característica da fricção destes sistemas de emissão). O sentido deste som pode ampliar-se conforme o ouvinte: provavelmente para o compositor a escolha daquela canção tenha um significado ao qual não tenho acesso; os ouvintes que a conhecem por sua vez possuem um outro campo de significação, diferente do meu. Mas para mim e de modo geral o som remete-nos algo antigo, pois conhecemos o som produzido por mídias mais recentes, como uma fita cassete ou de um CD, os quais possuem um outro tipo de traço sonoro. Evidentemente este som não poderia estar presente no cenário de Santo Antonio, mas escutamos, junto a ele, os sons que caracterizam este cenário: o vento e a fogueira, e, a partir da nostalgia do texto naquele momento (“Mais um dia que passou! Outrora, todavia, eu não era assim tão

miserável!”⁴, etc), e embora esta aparição ocasione uma estranheza (por ser totalmente alheia ao ambiente sonoro do personagem), entendemos o *pathos* da cena.

Apesar da alucinação permear todos os sons da percepção de Santo Antonio, há momentos em que é enfatizada, como em 10’13”, em que se escuta, após o lamento do solitário personagem (“Que solidão, que tédio!” – 10’10”), sons vocálicos de pequenos animais e de fricção, em *loop*⁵, que são, portanto, de forma absolutamente não-realista – por conta das repetições idênticas e mecânicas, de todo incompatíveis com aquelas formas sonoras vocálicas, pois, como salienta H. Bergson, o mecânico é a oposição ao que seria o natural de um corpo vivo, o qual está em permanente movimento: “Os gestos de um orador, que não provocam riso separadamente, fazem rir devido à sua repetição. É que a vida bem viva não deveria repetir-se. Quando há repetição, similitude completa, suspeitamos de um mecanismo a funcionar por trás do que está vivo.”(Bergson, 2001, p.25).

3. Uma teoria do som e sua ‘origem’

Mas antes de prosseguir a investigação por um sentido geral da obra é preciso notar que estes “som de fogueira”, “som de vento” e “som de inseto” mencionados acima são, evidentemente, esquemáticos, não são *realmente* gravações de uma fogueira e de uma ventania (e isso é perceptível para mim, pois, no caso da fogueira, por vezes é possível notar o gesto de fricção de pequenos objetos, provavelmente de folhas ou gravetos secos, e mais tarde (em 4’05”) este som vai se metamorfosear e remeter também, paradoxalmente, ao ruído de um disco de vinil), e evidentemente não são sons gravados pelo andar das tarântulas, posto que isso nem se escuta; mas adquiriram tais significações por conta do contexto em que se encontram, e também pela semelhança tipo-morfológica com os sons habituais desses objetos, os quais estão em minha memória e são ‘resgatados’ no momento da audição desses sons-esquema. Mas um som de uma gravação antiga tem outro registro em minha percepção, pois sei sua proveniência, reconheço imediatamente sua fonte material. A partir daqui é importante demarcarmos então uma mudança de registro na linguagem destas descrições, de forma a destacar um tipo do outro - conforme aponta Michel Chion:

Daí essa nossa proposta (...) de distinguir bem, mediante uma formulação claramente diferente, o caso em que um som provenha *realmente*, na medida em que podemos sabê-lo, de uma certa causa, e que traduziremos por um genitivo (diremos então som *de* piano, som *de* cachorro, ruído *de* máquina), do caso, que não é forçosamente o mesmo, em que o som encarna o tipo de sua causa e corresponde à imagem sonora típica daquela: os expressaremos então mediante um hífen e diremos som-cachorro, som-piano, ruído-máquina, etc.” (Chion, 1999, p. 157).

Esta teoria, mais tarde bem desenvolvida em outras obras, é esboçada por M. Chion no livro sobre Pierre Henry, ao descrever a composição de imagens de

⁴ transcrição.

⁵**Loop**: palavra da língua inglesa que no contexto musical refere-se a um som cujo fim se une imediatamente ao seu início, ou seja, um som repetido continuamente. Em sistemas de reprodução em fita produz-se um *loop* quando se cola o início de uma fita ao seu fim.

Apocalypse de Jean. Neste caso, Chion constata o uso de metáforas sonoras.⁶ Assim discorre sobre o gesto composicional de Henry:

(...) se há uma imagética no *Apocalypse* (cavalos, pássaros, mar de fogo, vento, cataclismos), ela é tratada de forma plana, de maneira estilizada, sem perspectiva. Para significar um símbolo sonoro é freqüente o uso de um só caractere [sonoro]: por exemplo um ritmo de cavalgada para evocar os *Cavaleiros do Apocalipse*. Todos estes sons-símbolo de trombetas e de animais foram feitos em estúdio, a partir de sons eletrônicos os mais diversos. Não há um só som (com apenas uma exceção: os *loops* da seqüência 6, que justamente significam outra coisa) que tenha sido gravado da natureza. (...) A obra de Pierre Henry não é mais imitativa, assim, que a *Tetralogia* de Wagner ou os *Prelúdios* de Debussy. (Chion, 1980, p. 137-138).

Mas seria então ‘sons-símbolo’ o de fogueira, de vento ou das tarântulas? O som da voz emitida por um antigo aparelho poderia ser assim descrito, mas os sons que se referem diretamente a objetos do mundo talvez sejam por demais *plásticos*, por demais modelados *para um realismo* para aderirem a este sentido de metáfora, de substituição, que os sons apontados por Chion em *Apocalypse* adquiriram. Os sons de objetos do mundo, neste cenário acusmático, não são apenas imagens de uma fonte, mas também sua presença concreta na imaginação do ouvinte, pois representam um aspecto físico real de uma percepção deste objeto, como o é por exemplo o som-fogo. Esta distinção é válida ao menos para deixar à mostra esta separação: há objetos sonoros que, mesmo se expostos a contextos diversos, vão remeter sempre a um conjunto específico de sensações, e vão possuir uma relação inequívoca com sua fonte para um número muito grande de ouvintes. O *análogo do real* que a gravação proporciona funciona para alguns sons, como os de água, de fogo, de passos, de voz, etc. No caso da obra de Henry, no entanto, há sons que remetem a objetos do mundo sem se relacionarem diretamente com sua fonte. Trata-se de uma composição de sons que busca, pela escuta reduzida dos sons naturais, capturar a forma que caracteriza algumas de suas imagens referenciais e reproduzi-las em outros sons: assim o é o som que imita, pela rítmica, uma cavalgada, sem no entanto se aproximar de uma associação com o que seria a gravação de uma. Seu sentido específico é dado, no entanto, pelo texto que o acompanha.

4. Estrutura da narrativa

Um outro aspecto desta análise vai seguir um outro viés, o de uma estrutura narrativa. Para efetuar a leitura de uma obra baseada em um romance que se apresenta como uma peça teatral, recorro ao pensamento de Anatol Rosenfeld que, em *O Teatro Épico* (2002), retoma a teoria de Platão e Aristóteles dos três gêneros literários (Lírico, Épico e Dramático) para enriquecer uma análise do texto teatral. Rosenfeld amplia o

⁶ Se é que podemos nos utilizar deste termo, que se refere antes à relação entre palavras e objetos, e não entre sons e objetos: assim descreve *metáfora* o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa:

metáfora: designação de um objeto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objeto ou qualidade que tem com o primeiro uma relação de semelhança (p.ex., ele tem uma *vontade de ferro*, para designar uma *vontade forte*, como o ferro). (Houaiss, 2001)

conceito brechtiniano de *Teatro Épico*: para ele, os três gêneros possuem tanto um significado substantivo quanto adjetivo. Substantivo por designar um conjunto de obras cujas características predominantes se adaptam a este ou aquele gênero. Mas os três termos podem também designar uma qualidade especial da obra, seja ela lírica, épica ou dramática. É, assim, um traço estilístico que se acentua: neste sentido pode-se falar em um teatro *épico* (ou seja, uma obra dramática com fortes características épicas), ou em um romance *lírico*. A partir daqui cabe-nos entender melhor cada um dos três gêneros, sempre considerando que, para Rosenfeld, são modelos, coordenadas opostas, tipos teóricos. Não há uma obra ‘pura’ em cada um dos gêneros, não é uma total sintonia com os modelos do gênero que vai garantir a qualidade de uma obra, talvez, muito pelo contrário.

O gênero Lírico, então, caracteriza-se por ser a expressão subjetiva de um “Eu”, organização poética de suas vivências imediatas. Mesmo quando recorda, o ‘eu-lírico’ congela as emoções de sua lembrança em um fluxo inalterável, atemporal: “A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como a Épica e a Dramática)”.(Rosenfeld, 2002, p. 22). O gênero lírico também tende a uma pura conotação quando se refere a objetos do mundo. Estes adquirem uma significação própria para o ‘eu-lírico’ que os evocou, pois a lírica pura tende a uma total fusão entre sujeito e objeto, a natureza inteira sendo incorporada na subjetividade deste ‘eu-lírico’ ideal.

O gênero Épico, por sua vez, aproxima-se da narrativa e está em outro tempo com relação ao lírico. No épico os fatos possuem uma temporalidade; em geral, já aconteceram, e agora são contados por um narrador. Enquanto que, na lírica, a função primordial é expressiva (a subjetividade do ‘eu-lírico’ que se expressa pelo poema) aqui a função é comunicativa: o narrador quer contar uma estória que já aconteceu; há um *distanciamento* entre ele e aquilo que conta. O narrador, de fato, conhece tanto o destino dos personagens quanto seu íntimo, como se fosse “um pequeno deus onisciente”.⁷ Há também uma separação entre sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado) de forma que a subjetividade do narrador permanece intacta, sem se misturar com o objeto narrado.

Por ser mais *comunicativa* que *expressiva*, a linguagem épica se desenvolve de maneira lógica, descritiva, ao contrário da lírica, a qual é sintética e metafórica. Por estar distante do mundo que apresenta o narrador pode comentá-lo, analisá-lo ou ‘montá-lo’ conforme suas necessidades narrativas. Há, entre o mundo que mostra e os seus ouvintes, a sua individualidade.

O gênero Dramático opõe-se aos demais na medida em que não há vínculo algum com um sujeito, seja narrativo, seja lírico. Aquilo que nos é mostrado é como se fosse um substrato do real. A peça teatral deve ter, assim, uma estrutura orgânica, na qual os fatos se sucedem como causa e efeito. Sua temporalidade é a da vivência do presente; a sucessão temporal é linear e sucessiva “como o tempo empírico da realidade”⁸. Não há o intermédio de um narrador: “o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando. Já na obra épica o narrador, dono do assunto, tem o direito de intervir, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto conhecer o futuro (dos eventos passados) e o fim da estória.”⁹

A diferença entre épico e dramático é central para entendermos as nuances de

⁷ Id., *ibid.*, p. 25.

⁸ Id., *ibid.*, p. 29.

⁹ Id., *ibid.*, p. 28.

significação de *La Tentation*. Pois, apesar de se estruturar como uma peça teatral de cunho eminentemente dramático (aquilo que ouvimos é a representação de um homem no deserto e temos a impressão de presenciar o seu mundo) é plena também de comentários épicos, em que um narrador, seja imaginário, seja na figura de um personagem (aqui, na voz de uma mulher), se coloca. Estes comentários se dão, por vezes, não como expressão verbal, mas como objetos alheios a qualquer representação da realidade de Santo Antonio, seja esta de seu mundo físico, seja de seu imaginário.

Voltamos então para uma descrição da obra. Aqui se nota que a passagem da situação inicial, de apresentação de um ermitão na aurora do deserto – da qual as imagens seguintes vão divergir - para adiante, é marcada por uma intervenção narrativa forte: a entrada de um tema melódico tocado por um instrumento cujo timbre é de um conteúdo harmônico muito homogêneo (provavelmente um sintetizador em FM). Tal tema, que dura de 3’57” a 6’15”, tem a função de um comentário lírico-épico: é como se um narrador se mostrasse através do som, e nos apontasse, após a exposição do cenário do melodrama e do mundo de seu personagem, o início do jogo dramático. Este tema, de caráter lírico, é de todo estranho aos demais objetos que pontuam a realidade da cena. Aparece após termos entendido a contradição do espírito de Santo Antonio, que se expressa em duas falas: a de 2’33”, “Eu acreditava poder chegar a Deus.”¹⁰, em comparação à última antes da entrada do tema, em 3’48”: “Oh, encanto das orações, felicidade do êxtase, presença dos céus, que de Vós virá.”¹¹ – uma referindo-se a uma crença do passado, talvez já perdida, e outra que justamente reitera esta crença - ou seja, contradição que encontra a causa e o corpo da “tentação”.

Assim como o som inicial da peça, este tema tampouco apresenta qualquer referencialidade além da mais evidente: a de que se trata de um som ‘musical’, proveniente de um instrumento. Deste modo podemos associar que os sons sem uma referencialidade ligada à realidade da cena possuem, nesta música, uma função épica, são pontos de apoio para a narrativa, ou seja, como aponta Anatol Rosenfeld, são como o coro no teatro grego. Já a referida canção emitida por um aparelho antigo (em 6’16”) não tem esta mesma função, pois é um signo da consciência do personagem naquele momento; mas a voz da narradora, a qual não pode ser descrita como um som *sem referencialidade real*, constitui também um universo particular – ao qual irei me reportar em breve. Tanto o som da narradora quanto o tema e a vinheta possuem portanto uma função épica, ou seja, narrativa, e não dramática, ou seja, representativa.

Mas no trecho em que se desenvolve o tema há uma sobreposição de uma outra realidade sonora. Trata-se de uma voz ao fundo que se aproxima pouco a pouco e parece chamar pelo personagem. Entre uma chamada e outra se escuta uma risada aguda e estridente (em 5’02”), e logo depois o som de respirações ofegantes e o gemido de uma criança. Estas vozes estão ao longe, em um espaço indistinto e distante, como se fossem provenientes de uma cena ao fundo do campo visual. De onde provêm e quem as produz? Isto não fica claro, e é a partir deste momento que passamos a perceber as alucinações de Santo Antonio: serão aparições reais ou produto de sua fantasia? Pois ele está no meio de um deserto, e seria improvável qualquer outra presença humana. Por outro lado, por serem vozes humanas e se ligarem, pelo grotesco, a outros sons que povoam a imaginação de Santo Antonio, como veremos adiante, se dirigem a ele, são possíveis em sua realidade, estão num plano dramático. E por soarem ao fundo do tema

¹⁰ “Et, j’avais cru, pouvoir venir à Dieu.” (transcrição).

¹¹ “Oh, charmé des oraisons, félicité de l’extase, présence du ciel, qu’est de Vous devenu.” *Idem*

melódico acentuam ainda mais o caráter épico deste, e por conseguinte o contraste entre ambos os gêneros.

Mais à frente (em 8'14") inicia-se uma construção a partir da narradora, voz feminina que cumpre a função (épica) das rubricas – ou seja, ela nos informa das ações do personagem as quais não podem ser trazidas apenas pelo som, bem como descreve acontecimentos seja do ambiente, sejam relativos às visões de Santo Antonio. Uma primeira intervenção épica tão explícita propicia ao compositor a criação de um momento mais livre com relação à representação do real. Assim é que em 8'14" inicia-se, ao fundo da narração, que fala sobre uma ação de Santo Antonio e sobre o ambiente que o cerca naquele momento, uma valsa em tom menor tocada por um piano desafinado, que tem ao fundo alguns sons vocálicos animais que se encaixam com a base rítmica da valsa. Estes sons vocálicos são importantes na representação dos animais fantásticos que permeiam as alucinações de Santo Antonio, os quais aparecerão mais explicitamente adiante. Alguns deles fazem alusão explícita a um animal, como um som (em 8'08.176"), que se assemelha ao de um morcego; outros remetem a formas vocálicas, sem no entanto serem explícitos. Criam a imagem dos animais pequenos animais com braços de homem, bico de pássaro ou cara de peixe, metidos em carapaças metálicas e com uma expressão cômica, presentes na iconografia do tema (em Bosch, por exemplo), e que parecem ser a tradução acústica nestes pequenos sons desta valsa. A qual, por sua vez, silencia assim que Santo Antonio retoma sua fala – sem calar, no entanto, o som dos animais, fato que sugere uma aparição em sua imaginação. Estes são, neste sentido, como os 'sons-símbolo' de Henry pois, se tenho a idéia de uma fonte vocálica, é por identificar similitudes ou derivações tipomorfológicas de sons vocálicos naturais –ao mesmo tempo em que tenho diante de mim a distorção que me faz imaginar os sons destes animais. Mais adiante, em 11'05", a narradora parece falar com o ouvinte numa atitude de cumplicidade, como quem assiste de longe, junto a nós, a confusão do personagem – em distanciamento épico. Pois ela cochicha em nosso ouvido, (ela de fato sussurra, mas a captação de sua voz é feita muito próxima ao microfone: não há reverberação alguma e há muita *presença*, sugerindo uma proximidade ao ouvido). Este cochicho narra as ações e as alucinações de Santo Antonio ao mesmo tempo em que acontecem, neste longo momento (de 10'10" a 12'20") em que, finalmente, ele parece estar tomado por visões que o atormentam. Aqui se estabelecem os animais em *loop* aos quais já me referi em blocos entremeados por silêncios – numa estrutura que parece ser não a de uma presença real, mas a de uma aparição intermitente na consciência de Santo Antonio – pois as falas do personagem também sugerem esta aparição incômoda: Em 10'54", "Eu não posso mais, basta, basta!"¹² – numa expressão de quem espanta de si um inseto que o ronda, e mais tarde, em 12'03", "Para trás, para trás, vocês são todos mentira!"¹³.

O trecho precisa de um olhar pormenorizado. Ele sintetiza o tipo de estrutura que, ao ligar-se fortemente a uma representação da realidade, cria, neste elo, como que um ponto de fuga para a construção musical, mais livre e abstrata, e o duplo espaço (musical/sonoro) leva a situações de paradoxo. Tome-se este trecho de 10'09" a 11'06" como exemplo: nele se estabelecem os *loops* dos sons animais, procedimento que em si possui um paradoxo cômico, como já apontamos. A partir do momento em que os sons em *loop* se instauram, serão interrompidos por três silêncios, e esta interrupção é também realizada de maneira mecânica: o gesto composicional é como se desligasse uma "máquina-loop" e a religasse do ponto em que havia sido desligada; como se

¹² "Je n'en peux plus! Assez! Assez!" – transcrição.

¹³ "Arrière! Arrière! Vous êtes tous des mensonges!" – transcrição.

houvesse uma fita em que o *loop* estivesse gravado, o compositor ligasse este toca-fitas, o desligasse, e gravasse este gesto. E entre uma interrupção e outra, após a retomada do ponto em que se parou, muda-se de *loop*, mantendo-se porém o mesmo andamento.

Por cima desta textura estão a voz do personagem e ecos do som inicial da peça: em 10'21,180", 10'34,236" e 10'56,683". Estes fragmentos, presentes em muitos momentos da obra, são como que personagens autônomos, alheios à cena, e podem ser interpretados como comentários irônicos, eminentemente épicos.

Neste trecho ao mesmo tempo soa, ao fundo dos *loops* de animais, os sons-respiração (em 10'42,821") e o som de tarântulas, (em 10'50"), sendo que aparecem durante um dos silêncios. Estes sons, ligados que estão à representação da "realidade real" do início da obra, evocam o espaço real em que se situa o personagem, em contraposição aos *loops*, que na minha interpretação representam suas alucinações. Segundos depois (11'05") entra a voz da narradora, que complementa as falas de Santo Antonio, justamente sussurrando para nós suas ações: em 11'05", "Volta-se em direção da trilha, entre as rochas"¹⁴, ao que segue a fala de Santo Antonio: "Sim! Lá embaixo, bem no fundo, uma massa se movimenta, como pessoas que procuram o caminho. Está lá! Eles se enganaram!"¹⁵; e segue a narração das visões e das ações do personagem. A partir daí o material dos *loops* passa a ser mais diverso: é feito de pequenos ataques instrumentais, de fragmentos de vozes, de som de pássaros ao longe, além dos sons-animais; além dos *loops*, passa-se a pontuar ataques de instrumentos e vozes.

No trecho sobrepõem-se três camadas de significação: a da narradora, exterior à cena, a dos silêncios, sinal da "realidade real", e a dos *loops* e demais sons, das alucinações. Esta sobreposição dura até 12'28", com a fala de Santo Antonio: "Ah! Era uma ilusão! Nada mais!"¹⁶ – em que fica claro para o personagem que aquilo que viu e ouviu foram alucinações: a partir deste ponto retomamos o ambiente sonoro inicial, calmo e realista, e a voz da narradora desaparece. Aqui o personagem até este ponto sabe distinguir suas visões imaginárias de sua percepção do mundo. O ouvinte, que a tudo assiste, parece crer que de fato estávamos no terreno da alucinação, de que para o personagem as aparições não eram reais.

Mas em seguida esta convicção é abalada pela própria presença do diabo, por uma ação do diabo. A fala de Santo Antonio acentua esta presença: "Entretanto... tinha acreditado sentir a aproximação... Mas por que viria ele? Aliás, não conhecerei seus artificios? (...)"¹⁷ – e aqui não sabemos mais se as alucinações que seguem são, para ele, visões ou elementos reais. Um objeto terrível, símbolo e causa do terror (em 13'11"), pontua a narração: trata-se de um som de cordas graves arranhadas de um piano com pedal acionado, mas aqui não se elucida sua causa, por conta do contexto dramático. Este som, se associado à fala de Santo Antonio, a qual descreve uma a uma de suas "visões de tentação" ("Eu repeli o monstruoso anacoreta que me oferecia, rindo, pãozinhos quentes, o centauro que tentava carregar-me na sua garupa, - e esta criança negra aparecida no meio das areias, tão bela, e que me disse chamar-se o espírito da

¹⁴ "Il se tourne vers le petit chemin entre les roches" (transcrição)

¹⁵ "Oui! La bas, tout au fond, une masse remue, comme de gens que cherchent les chemins. Elle est là! Ils se trompent!" (transcrição)

¹⁶ "Ah! C'était une illusion! Pas autre chose!" (transcrição)

¹⁷ "Cependant... j'avais cru sentir l'approche... Mais pourquoi viendrait-Il? D'ailleurs, est-ce que je ne connais pas ses artifices?" (transcrição)

fornicação”¹⁸), cria sentido a partir de um estereótipo de trilha sonora cinematográfica.

Em seguida reinicia-se (em 13’36”), como numa explosão, os sons de animais, a atormentar Santo Antonio. Um tema ao fundo, tocado por um instrumento não identificável, de ataque pronunciado e timbre provavelmente sintetizado parece condensar o momento: de pulso marcado e indefinição tonal, cria movimento e “tensiona o ambiente”. Porém, segue uma montagem com muitos elementos e como que uma re-exposição de todos os pequenos sons ligados à alucinação (ou à tentação, não sabemos mais ao certo), além de fragmentos da valsa, do som inicial, do som-tarântula, e de um curto tema tocado por uma flauta, sinuoso, com pequenos portamentos, de expressão lânguida. Em seguida o movimento se extingue com mais uma fala ambígua, a respeito de uma personagem já mencionada, mas que não sabemos ao certo que valor tem para o protagonista: Ammonaria, que, ao que parece, e por conta da proximidade com o tema lânguido, é a causa destas recentes tentações/alucinações. A música se encerra então como num lamento.

5. Conclusão

De uma conclusão da análise e também do tema apresentado, cabe determinar, enfim, que na obra apresentada não é possível delimitar aquilo que é de fato percebido por Santo Antonio daquilo que é sua imaginação ou delírio. Por conta de um tratamento entre realista e fantasioso do sentido dos sons, *La Tentation* transita entre o simbólico e o representativo, entre o épico e o dramático. Se a compararmos com uma obra que lhe é muito próxima, o *Apocalypse de Jean*, percebemos a diferença: a obra de Henry é quase sempre icônica, trabalha com símbolos de objetos que quer representar; é sintética e constrói sua narrativa através de caracteres sonoros, construídos pela e na escuta reduzida seja do som imaginado (como uma cavalgada) seja no som gerado, no efeito que produz. A obra de Chion, por outro lado, lida também com sons imediatamente alegóricos, mas usa, para uma construção realista, sons relacionamos diretamente a uma fonte. Quase sempre, porém, estes sons “puros” com relação à sua fonte são embaralhados, mascarados, fato que contribui para uma ambigüidade. E sobre este pêndulo de sentidos que, espelhado na confusão entre o percebido e o imaginado na consciência do personagem central, M. Chion constrói sua música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS:

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. trad. Léa Novais.

BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martis Fontes, 2001.

¹⁸ “J’ai repoussé le monstrueux anachorète qui m’offrait, en riant, des petits pains chauds, le centaure qui tâchait de me prendre sa croupe, - et cet enfant noir apparu au milieu des sables, qui était très beau, et qui m’a dit s’appeler l’esprit de fornication”. (transcrição)

CHION, Michel. *Pierre Henry*. Paris, Fayard, 1980.

----- . *El sonido*. Barcelona: Paidós, 1999. trad. Enrique Folch González.

----- . *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999. trad. Claudia Gorbeman.

FLAUBERT, Gustav. *La Tentation de Saint Antoine*. Paris: Louis Conard, 1924

----- . *As Tentações de Santo Antão*. São Paulo: Iluminuras, 2004. trad. Luís de Lima.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1971. trad. Reginaldo di Piero.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectivas, 2002.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

DISCOS:

CHION, Michel. *La Tentation de Saint Antoine d'après Flaubert/La Ronde*. (INA C 2002/3, INA. GRM, França, 1991).