



UNISUL

UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA - UNISUL

LÍGIA TERESINHA MOUSQUER ZUCULOTO

CONTRAPONTO SONOROS SOBRE A *TRILOGIA DA SOLIDÃO*

Palhoça

2007

LÍGIA TERESINHA MOUSQUER ZUCULOTO

CONTRAPONOTOS SONOROS SOBRE A *TRILOGIA DA SOLIDÃO*

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Ciências da Linguagem da
Universidade do Sul de Santa Catarina,
como requisito para obtenção do título de
Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Santos

Palhoça

2007

LÍGIA TERESINHA MOUSQUER ZUCULOTO

CONTRAPONOTOS SONOROS SOBRE A *TRILOGIA DA SOLIDÃO*

Esta Qualificação de Dissertação será julgada adequada à obtenção de Dissertação no Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem e aprovada para sua Defesa em sua forma final de Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 16 de abril de 2007.

Prof. e orientador Antonio Carlos Santos, Dr.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Eduardo Barreto Vianna Meditsch, Dr.
Universidade de Federal de Santa Catarina

Prof. Fernando Simão Vugman, Dr.
Universidade do Sul de Santa Catarina

DEDICATÓRIA

À minha mãe Alcy Mousquer da Costa, amiga e sempre professora, que com garra e carinho sempre me apontou a trilha do Norte.

Ao meu pai Dorival Zuculoto que rezou pelo meu trilhar.

Aos meus irmãos: a Valci, pela trilha do rádio e ao João, pela trilha de aventura. Companheiros e incentivadores.

Aos meus sobrinhos Vini e Gui, pelas trilhas dos porquês.

(Porque trilhar é preciso!)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antonio Carlos Santos, o Caco, pelo trilhar do Glenn e da música.

Aos meus amigos Sylvia e Pedro pelo trilhar em dividir e escutar o Glenn.

À minha grande amiga Beth Goidanich pelo trilhar internacional.

Ao Rodrigo Manzano, que não conheço pessoalmente, mas já é especial.

Aos meus amigos que compreenderam esta minha trilha da solidão.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Sul de Santa Catarina, em especial ao Dr. Felipe Soares, por trilhar só na prática, nunca mais.

Aos colegas de docência do IELUSC (Joinville) em especial ao Samuca e Pedro Ramirez.

Aos colegas de docência da UNISUL (Pedra Branca).

Aos alunos, técnicos, em especial ao Adriano Knopf (técnico de som), que percorreram a trilha comigo.

Às trilhas da Ilha que levam ao mar.

À trilha protetora da Santa Terezinha.

RESUMO

Esta pesquisa aborda a relação entre comunicação e arte na linguagem do documentário radiofônico, tendo como objeto os documentários radiofônicos realizados por Glenn Gould intitulados *Trilogia da Solidão* - *The Idea of North* (1967), *The Latecomers* (1969) e *The Quiet in the Land* (1977). Diferentes entre si, os três mantêm o mesmo tema solidão e isolamento, examinando experiências das pessoas que vivem ou viveram no norte do Canadá. Uma *Trilogia da Solidão* produzida e editada a partir da técnica do contraponto musical.

O documentário, que sempre foi visto como oposto à ficção, nesta pesquisa é pensado também como uma espécie de ficção, como música e como textura sonora. E ainda, como contraponto do limite entre comunicação e arte numa linguagem criativa e inovadora do meio rádio.

Palavras-chave: Documentário. Contraponto. Linguagem radiofônica. Linguagem musical. Glenn Gould. *Trilogia da Solidão*.

ABSTRACT

The present study approaches the relation between communication and art in the radio documentaries *Solitude Trilogy* --*The Idea of North* (1967), *The Latecomers* (1969) e *The Quiet in the Land* (1977), by Glenn Gould. Contrasting among themselves, the three follow the theme of solitude and isolation, while examining the personal experiences of those who live in the north of Canada. The *Solitude Trilogy* was produced and edited based on the technique of the counterpoint.

Always seen as the opposite of fiction, here documentary is also thought of as a kind of fiction, of music and as a sound texture. It is here analyzed how counterpoint functions in the frontier between art and communication in a creative and innovative radio language.

Key words: Documentary; counterpoint; radio language; musical language; Glenn Gould; *Solitude Trilogy*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
1.1 DOCUMENTÁRIO: Ficção e não Ficção	4
1.1.1 Conceito de Documentário	5
1.1.2 Diversidades do documentário: linguagem e narrativa	8
1.1.3 Diversidades e características no documentário radiofônico.....	14
2 O CONTRAPONTO DOS SONS: EXPRESSÃO DO MEIO E DO HOMEM	17
2.1 CONCEITOS	18
2.2 Rádio e sua linguagem.....	22
2.2.1 Música e sua linguagem	26
3 GLENN GOULD.....	28
3.1 A trajetória de um gênio	28
4 A TRILOGIA DA SOLIDÃO	30
4.1 <i>The Idea of North</i> : conteúdo, contexto e escuta.....	30
4.1 <i>The Latecomers</i> : conteúdo, contexto e escuta.....	36
4.3 <i>The Quiet in the Land</i> : conteúdo, contexto e escuta	38
5 COMUNICAÇÃO E ARTE – O LIMITE	42
5.1 o silêncio do norte	45
6 CONCLUSÃO	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	59
ANEXO(S).....	65

INTRODUÇÃO

Na trajetória de Glenn Gould, a *Trilogia da Solidão* representa, conforme ele mesmo disse, “tecnicamente um documentário, mas também poderia ser considerada uma obra”. Um momento possível de ruptura do documentário radiofônico convencional, considerando o som como contraponto na montagem repleta de musicalidade e subjetividade dos documentários. Também a “trincheira criativa” de Gould, onde ele trabalhou com a fórmula Rádio = Música, instalando-se na “invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência” (FRIEDRICH, 2000:23). Esta subjetividade é entendida como o espaço de encontro do indivíduo com a música, resultando tanto na percepção da realidade pelo homem como na sua reprodução com a música e contrapontos construindo uma linguagem.

Através da reflexão sobre as linguagens radiofônica e musical, tentamos delinear as condições determinantes na conceituação de documentário, na leitura e escuta dos três documentários, detendo-nos mais no último, intitulado *The Quiet in the Land* (Tranqüilidade na Terra). Isto para que, deles, possamos extrair um esboço de uma teoria sobre o documentário radiofônico.

Pela trajetória do produtor/autor, espera-se que a *Trilogia da Solidão* ofereça uma leitura sobre a linguagem e a forma sonora de construção do documentário radiofônico. Mas, num primeiro pensamento, podemos tomá-la como uma composição musical ou, até mesmo, como um documentário inovador.

Esta pesquisa apresenta, na primeira parte, indagações e conceitos sobre o que é um documentário, ficção e não ficção e as diversidades do documentário (linguagem e narrativa). Na segunda parte, expõe o contraponto dos sons e as linguagens radiofônica e musical. A terceira parte mostra a trajetória do artista Glenn Gould. Na parte quatro, conteúdo, contexto e escuta da *Trilogia da Solidão*; a quinta e última buscou refletir sobre o limite entre comunicação e arte através do silêncio do norte como contraponto da arte musical de Gould, analisando o último documentário radiofônico da trilogia. Construímos uma analogia com o vazio do pampa como contraponto da arte de Rugendas na narrativa *Um acontecimento na vida de um pintor viajante*, de César Aira.

Com esta análise do silêncio do norte, conseguimos pensar o limite entre arte e comunicação, assim como no contraponto de uma linguagem inovadora e criativa.

Foi enriquecedor confrontar as idéias que Gould apresenta na *Trilogia da Solidão* com as teorias de Saussure, Bakhtin, Rancière, Marx e Engels, Walter Benjamin, principalmente em “O Narrador”, e de Deleuze em *Conversações* e o “Ato de Criação”. Também foi muito útil buscar compreender a linguagem do rádio com as teorias de Bertolt Brecht, Marshall McLuhan, Armand Balsebre, Rudolf Arnheim, Sperber, Eduardo Meditsch, Gaston Bachelard, Werner Klippert, Felix Guattari, Paul Zumthor, Nikola Tesla, Walter Alves e Ricardo Haye. E ainda confrontar os conceitos de documentário com os teóricos Aumont e Marie, Francisco Teixeira, Bill Nichols, Amir Labaki, Silvio Da-Rin e Arthur Omar. Vale lembrar que este último representa um momento de ruptura.

Foi prazeroso refletir com Gould e sua *Trilogia da Solidão* sobre a linguagem radiofônica, musical e dos sons.

Enfim, ao contraponto. Pois, com ele podemos pensar uma teoria para o documentário radiofônico.

1.1 DOCUMENTÁRIO: FICÇÃO E NÃO FICÇÃO

Para compreendermos o que é um documentário¹, bem como seus processos de criação e produção, temos que primeiramente buscar seu conceito, assim como as noções do que é ficção e não ficção. E então, comparar, elaborar conexões e estabelecer relações.

Sobre a estética do “Documentário Clássico”, Da-Rim (2004:86) diz que John Grierson² sintetiza sua distinção entre a aparência fenomenal registrada e a compreensão da realidade que a interpretação criativa pode proporcionar da seguinte forma: “no documentário nós lidamos com o atual, e neste sentido, com o

¹ O termo *documentário* foi usado pela primeira vez num artigo escrito pelo produtor John Grierson, que foi um defensor do uso pedagógico do cinema, ao se referir ao filme de Robert Flaherty, intitulado *Moana*, de 1926 para o jornal New York Sun em fevereiro de 1926.

² John Grierson (1898-1972). Produtor e cineasta inglês. Fundou e animou vários grupos de produção, dentre os quais o GPO Unit (1933-1937) que inventou o documentário moderno. A reflexão sobre a forma fílmica em Grierson e suas equipes foi pouco desenvolvida, ainda que seus filmes sejam frequentemente muito inventivos. Ele salienta a importância da montagem, sem fazer dela um conceito geral. Em compensação, retomou com frequência, a noção de realismo. (AUMONT E MARIE, 2003:148)

real. Mas a *real realidade*, por assim dizer, é algo mais profundo. A única realidade que conta, enfim, é a interpretação que consegue ser profunda”.

A partir de meados da década de 1930, diversos fatores contribuíram para uma mudança de rumos no movimento do documentário inglês, por exemplo (DA-RIM, 2004:87). A ampliação das fronteiras técnicas, a assimilação de novos colaboradores, como o brasileiro Alberto Cavalcanti³, a chegada do som e o aprofundamento da depressão econômica, favoreceram uma revisão do tratamento formalista que o movimento vinha imprimindo à imagem do trabalhador. O amadurecimento da equipe de documentaristas levou à diversificação de tendências e à abertura de novos horizontes estéticos, representados principalmente pelas pesquisas no campo sonoro e pela introdução de métodos ficcionais.

Conceito de Documentário

Segundo Deleuze (2006:45), a filosofia, se ocupa de conceitos:

Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema é aberto quando os conceitos são relacionados a circunstâncias, e não mais a essências. Mas, por um lado, os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criarmos conceitos, nisso há tanta criação e invenção quanto na arte ou na ciência.

Aristóteles foi um dos precursores da valorização do “conceito”, posicionando-se contrário aos sofistas, por eles se utilizarem das imagens.

Formular, através da palavra, as idéias, o pensamento, as definições de “documentário” é o que chamamos de conceituar.

Da-Rin (2004:15) entende que, para alguns, o conceito de documentário “é o que aborda a realidade, o que lida com a verdade, e é gravado em locais autênticos (...) é o que não tem roteiro e nem é encenado”.

Ele comenta que, em 1948, uma associação de realizadores, a *World Union of Documentary*, definiu o documentário como:

³ Alberto Cavalcanti (1897- 1982) foi um diretor, roteirista e produtor cinematográfico brasileiro.

Todo método de registro (...) de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja pela razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas. (DA-RIN, 2004:16).

Também Nichols (2005:28-30) entende que o documentário é a verdade, a realidade e aquilo que conta uma história, ou seja, “uma história verdadeira” e que cabe a nós pensarmos como interpretá-la. A interpretação é a questão de compreender como “a forma, a organização ou a construção do documentário transmite significados e valores”. Segundo ele, “podemos acreditar nas verdades da ficção ou da não-ficção”, alternativa que nos remete ao pensamento de Bakhtin de que “a verdade é polifônica”, isto é, feita de várias verdades. Para Nietzsche, por exemplo, a idéia de verdade é destituída de substância :

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (NIETZSCHE, 1996:57)

Já a definição mais citada, conforme Da-Rin (2004:16), é atribuída ao inglês John Grierson: “documentário é o ‘tratamento criativo da realidade’”.

Esse “tratamento criativo da realidade”, para Nichols (2005:47), não acontece, pois, conforme coloca, “os documentaristas compartilham o encargo, auto-imposto, de representar o mundo histórico em vez de inventar criativamente mundos alternativos”. Além de dizer que o documentário “representa uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares”. Como podemos observar, as definições de documentário permanecem problemáticas tanto quando tentam se apoiar em um “real”, quanto quando apelam para o “tratamento criativo da realidade”.

Encontramos já em Alberto Cavalcanti (DA-RIM, 2004:89), talvez, uma ruptura com a idéia do documentário clássico, pois, em seu primeiro trabalho no grupo, *Pett and Pott* (1934), comédia sobre a utilidade do telefone e a importância das comunicações, o que se via era um filme inteiramente encenado, muito diferente de tudo o que o movimento do documentário inglês havia feito e assim, provocando reações controversas. John Taylor, um dos primeiros colaboradores de Grierson, se referiu a este filme de Cavalcanti como “o começo da divisão”, nos mostrando o questionamento de Cavalcanti às bases estéticas em que Grierson havia assentado a escola inglesa e exercendo grande influência no seu redirecionamento.

A adoção do termo documentário, segundo Da-Rim (2004:90), está vinculada à necessidade de legitimação. Como já foi dito antes, em uma crítica de 1926, Grierson havia empregado a palavra *documentary*, mas dez anos depois ele fez uma autocrítica: “Se eu me lembro bem, documentário foi usado pela primeira vez para descrever a arte de *Moana*, de Flaherty”.

Grierson, conforme Da-Rim (2004:90), formou um grupo de produção de filmes educativos recuperando a palavra – documentário – e atribuindo, assim, um sentido diferente adaptado às necessidades retóricas do campo das relações públicas e ao novo contexto histórico.

A raiz etimológica da palavra, ligada à autenticidade do documento, lhe conferia uma sobriedade para cancelar o trabalho de propaganda. Por um lado, o termo – documentário – estava associado a um tratamento pedagógico literário e descritivo, nada bom e conveniente à afirmação de “uma nova e vital forma de arte” (DA-RIM, 2004:90).

Conforme Da-Rim (2004:91), foi Grierson quem fixou seus princípios gerais: “Documentário é uma denominação desajeitada, mas deixamos assim”. Escrevendo para a primeira edição de *Documentary Film*, de Rotha: “Documentário, como muitos lamentam, é uma palavra pouco elegante, sugestiva de pedagogia e até, em alguns casos, de medicina”.

Cavalcanti, segundo Da-Rim (2004:91), em diversas oportunidades se manifestou contra o uso do termo, pois a palavra documentário “tem um sabor de poeira e tédio”.

Aumont e Marie (2003:148) dizem que Grierson tem uma concepção sobre realismo próxima, em seus princípios, a de Dziga Vertov⁴: “o cinema é um superolho, que vê melhor que o nosso, e dá, assim o verdadeiro sentido ao mundo”. Aponta-nos, portanto, que a tarefa do documentarista (realista) é “extrair da realidade os enunciados implícitos que ela contém e escolher entre esses enunciados em função de critérios, em última instância, políticos”.

Segundo Aumont e Marie (2003:252), a “ideologia realista em arte definiu-se, a princípio, pela substituição dos modelos, idéias imitados da Antigüidade pelos modelos reais”. Designam “por ‘real’, em conformidade com o primeiro sentido da palavra em francês(...) ‘o que existe por si mesmo’ e o ‘que é relativo às coisas’”. Já a realidade corresponde “à experiência vivida que o sujeito desse real tem: ela está inteiramente no campo do imaginário”. Sendo possível falar, do cinema ou do rádio, como “impressão de realidade” e não como impressão de real.

Rancière (2005:57) diz que a revolução estética transforma radicalmente as coisas: “o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido”. Explicando que, de um lado, o “empírico” traz “marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios”, remetendo diretamente a um regime de verdade, isto é, “o que sucedeu”. Do outro, “o que poderia suceder” não tendo mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações.

Diversidades do documentário: linguagem e narrativa

Com esses conceitos, iniciamos a reflexão sobre a linguagem e a narrativa do documentário que, com esse nome, segundo Da-Rin (2004:15), “recobre uma enorme diversidade de métodos, estilos e técnicas”.

Para podermos pensar e até esboçar uma teoria do documentário radiofônico, é preciso buscar uma definição de linguagem. Para Saussure (1973:26), ao conceder “à ciência da língua seu verdadeiro lugar no conjunto do estudo da linguagem, situamos ao mesmo tempo toda a Linguística”. Partindo deste entendimento, Saussure (1973:26) argumenta que para a ciência da língua, “basta sempre comprovar as transformações dos sons e calcular-lhes os efeitos”, e que

⁴ Dziga Vertov (1896-1954) Cineasta soviético, que recusa todo conluio do cinema com a ficção, em prol de uma crença em um poder de veracidade de que ele seria dotado. (AUMONT E MARIE, 2003:297)

poderíamos comparar a língua a “uma sinfonia, cuja realidade independe da maneira por que é executada”.

Segundo Saussure(1973:27), o estudo da linguagem comporta duas partes:

Uma, essencial, tem por objeto a língua, que é social em sua essência e independente do indivíduo; esse estudo é unicamente psíquico; outra, secundária, tem por objeto a parte individual da linguagem, vale dizer, a fala, inclusive a fonação e é psico-física.

É a fala que faz evoluir a língua, como observa Saussure (1973:27), dizendo que “são as impressões recebidas ao ouvir os outros que modificam nossos hábitos lingüísticos”.

Conforme Saussure (1973:16), “a linguagem tem um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro”. A linguagem implica um “sistema estabelecido e uma evolução”. Saussure (1973:13) afirma, ainda, que a matéria da lingüística é constituída por todas as “manifestações da linguagem humana”, quer seja de “povos selvagens” ou de civilizações, de épocas antigas ou clássicas, e considerando em cada período “não só a linguagem correta e a ‘bela linguagem’, mas todas as formas de expressão”.

A linguagem, para Saussure (1973:23), é “heterogênea” e a língua é de “natureza homogênea”.

Marx e Engels (1987:36), em *A ideologia alemã*, também dizem que não se pode fazer da linguagem uma realidade autônoma, como fizeram os filósofos idealistas com o pensamento. Os dois autores mostram que nem o pensamento e nem a linguagem constituem essa autonomia, pois tanto o pensamento como a linguagem são expressões da vida real. Num momento inicial, estas duas afirmações parecem contraditórias, pois a primeira “mostra que a linguagem é determinada pelas condições sociais” e a segunda, que a linguagem “goza de autonomia em relação às formações sociais”. Mas, não é uma contradição se não considerarmos a linguagem como “algo totalmente desvinculado da vida social nem perder de vista sua especificidade, reduzindo-a ao nível ideológico”. (FIORIN, 2001:09)

Segundo Fiorin (2001:10), é preciso fazer distinção entre o sistema virtual, isto é, a língua e sua concreta realização. Este sistema é a “rede de relações que se estabelece entre um conjunto de elementos lingüísticos”. Para ele, o sistema

“é social no sentido de que ele é comum a todos os falantes de uma dada comunidade lingüística” (FIORIN, 2001:10). Comenta que o sistema não deve ser pensado como uma lista de palavras, dando o exemplo de Saussure que compara-o a um jogo de xadrez. “Para o jogador não importam (...) o formato das peças ou o material de que elas são feitas”. O importante é que as peças, de algum modo, se distingam, pois esse modo diferente lhes dará a diferenciação de valores e que elas “se movam no tabuleiro segundo determinadas regras”. (FIORIN, 2001:10)

Esse sistema virtual, em que todos os falantes de uma dada língua conhecem, concretiza-se no ato da fala. Fiorin (2001:11) alerta que é preciso distinguir o “discurso”, que são as combinações de elementos lingüísticos, isto é, frases ou conjuntos de muitas frases, da “fala” que é a “exteriorização psico-físico-fisiológica do discurso”.

Pensando na individualidade da linguagem, Fiorin comenta que a nossa sociedade “cultua a originalidade de expressão” chegando a copiar algo que alguém pintou ou escreveu, fazendo uma distinção de que o signo lingüístico é formado por um “conceito e um suporte do conceito, que serve para expressá-lo, manifestá-lo, veiculá-lo”. Chamando de significado ou conteúdo o “conceito” e ao “suporte” denominando-se significante ou expressão. (FIORIN, 2001:37)

Uma das funções da linguagem não é ser representação do pensamento ou instrumento de comunicação, mas “expressão da vida real”. Também podemos dizer que não existe representações de ideologias ou de efeitos gerados de uma vivência ou experiência senão materializados na linguagem. Por isso, feitas as formações discursivas, a linguagem será seu suporte, isto é, instrumento que permitirá que as representações ganhem materialidade. (FIORIN, 2001:73)

Narrativa, segundo o Dicionário Houaiss, é “a ação, processo ou efeito de narrar; narração. Exposição de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos encadeados, reais ou imaginários, por meio de palavras ou imagens”. É o modo de narrar uma história. Conforme um trabalho fundador, freqüentemente retomado, Gerard Genette diferencia três sentidos possíveis da palavra “narrativa”:

O enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos; a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que são objetos desse discurso, e suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.; enfim,

não mais [o acontecimento] que se conta, e sim aquele que consiste no fato de alguém contar alguma coisa. (AUMONT E MARIE, 2003:209)

Aumont e Marie (2003:209) dizem que Genette concorda em restringir o emprego da palavra “narrativa” ao primeiro sentido colocado anteriormente, e que o segundo corresponderia à história e o terceiro, à narração que “é um ato, fictício ou real, que produz a narrativa”.(AUMONT e MARIE, 2003:208)

A “história” poética, segundo Rancière (2005:57), “articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas”. Sublinha ainda:

Essa articulação passou da literatura para a nova arte da narrativa: o cinema. Este eleva a sua maior potência o duplo expediente da impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significância e os valores de verdade. E o cinema documentário, o cinema que se dedica ao “real” é, neste sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de “ficção”, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos. (RANCIÈRE, 2005:57)

Da-Rim (2004:92) diz que Flaherty e Grierson nunca tiveram a ilusão de uma abordagem inteiramente objetiva do real. O primeiro “construiu seus dramas sem preocupações extremas de fidelidade, assumindo que às vezes era preciso mentir para comunicar o verdadeiro sentido das coisas”. E o segundo afirmara que “não existe uma verdade até que você a formalize. Verdade é uma interpretação, uma percepção”.

Para Nietzsche (1996:55), somente por esquecimento pode o homem, alguma vez, chegar a supor que possui uma “verdade”.

Como poderíamos nós, se somente a verdade fosse decisiva na gênese da linguagem, se somente o ponto de vista da certeza fosse decisivo nas designações, como poderíamos, no entanto, dizer: a pedra é dura: como se para nós esse “dura” fosse conhecido ainda de outro modo, e não somente como uma estimulação inteiramente subjetiva.

Deleuze (2006:33) coloca “a linguagem como sistema de fluxos contínuos de conteúdo e de expressão, recortados por agenciamentos maquínicos de figuras discretas e descontínuas”.

Somos puramente funcionalistas: o que nos interessa é como alguma coisa anda, funciona, qual é a máquina. Ora, o significante ainda pertence ao domínio da questão “o que isso quer dizer?” (...) Mas para nós o inconsciente não quer dizer nada, a linguagem tampouco. O que explica o fracasso do funcionalismo é que tentaram instaurá-lo em domínios que não são os seus – grandes conjuntos estruturados: estes não podem formar-se, não podem ser formados da mesma maneira que funcionam. Em compensação, o funcionalismo impera no mundo das micromultiplicidades, das micromáquinas, das máquinas desejantes, das formações moleculares. Neste nível, as máquinas não são qualificadas como isto ou aquilo, como uma máquina lingüística, por exemplo; há elementos lingüísticos em qualquer máquina, junto com outros elementos. O inconsciente é um micro-inconsciente, ele é molecular, a esquizoanálise é uma microanálise. A única questão é como isso funciona, com intensidades, fluxos, processos, objetos parciais, todas as coisas que não querem dizer nada. (DELEUZE, 2006:34).

Uma diversidade de estilos de linguagem e de narrativa pode ser pensada quando Nichols (2005:26) diz que existem dois tipos de documentários: o de “satisfação de desejos”, que são chamados de ficção, pois tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação, expressam nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e temores; e os chamados de não-ficção, aqueles de “representação social” que expressam, de forma tangível, “aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos que torna visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social”.

Nichols (2005:28) entende que os documentários penetram no mundo, pela representação, de três formas:

Primeiro, pelo retrato ou uma representação reconhecível do mundo, em que, por exemplo, uma fita de áudio registra situações e acontecimentos com notável fidelidade; em segundo significando ou representando os interesses de outros; e em terceiro afirmando a natureza de um assunto para conquistar um consentimento ou influenciar uma opinião.

Esta matéria de que é feita a realidade social, segundo Nichols (2005:27), “nos dá a capacidade de ver questões que necessitam de atenção. Vemos e ouvimos o mundo”. Para Nichols (2005:27), “o vínculo entre o documentário e o

mundo histórico é forte e profundo". Também complexo, na medida em que é uma construção de linguagem. E como tal, portanto, distante do "real". Esse vínculo nos leva a refletir sobre o que Gagnebin (1992:02) abordou pelo viés de uma questão que preocupou intensamente Benjamin e que continua a preocupar a literatura e a história contemporâneas, além da filosofia:

O que é contar uma história? O que é contar a história? (O que isso significa? Serve isso para alguma coisa e, se for o caso, para quê? Por que essa necessidade, mas também, tantas vezes, essa capacidade de contar? E qual é esse prazer, que Platão denunciava o perigo, de escutar histórias, uma história, a história?) (...) Como da questão da importância da narração para a constituição do sujeito. Se não determino aqui de que gênero de narração nem de que gênero se trata, quer seja, por exemplo, a longa narrativa das *historiai* de Heródoto lidas ao povo ateniense reunido, ou, então o relato solitário e balbuciente da psicanálise, do qual não se sabe sempre nem quem o enuncia nem a quem se dirige, é porque quero pensar este núcleo narrativo comum à história como processo real.

Retomando a diversidade, agora, de técnicas e narrativas do documentário, Da-Rin (2004:09) diz que "o realizador que escolhe esta ou aquela maneira de contar sua história entende que a escolha produzirá um documentário não só melhor, como mais próximo do seu ideal (...) não-ficcional".

Esta colocação nos remete ao pensamento de que não é a escolha do realizador que vai definir uma narrativa boa e ideal, mas conforme Deleuze⁵

Se uma pessoa qualquer pode falar com outra qualquer, se um cineasta pode falar com um homem de ciência, se um homem de ciência pode ter algo a dizer a um filósofo e vice-versa, é na medida e em função das atividades criativas de cada um. Não que haja espaço para falar da criação _a criação é antes algo bastante solitário, mas é em nome de minha criação que tenho algo a dizer para alguém. Se eu alinhasse todas essas disciplinas que se definem pela sua atividade criadora, diria que há um limite que lhes é comum. O limite que é comum a todas essas séries de invenções, invenções de funções, invenções de blocos de duração/movimento, invenção de conceitos, é o espaço-tempo. Se todas as disciplinas se comunicam entre si, isso se dá no plano daquilo que nunca se destaca por si

⁵ O autor de "O Anti-Édipo" define a arte como ato de resistência à sociedade de controle em palestra a estudantes de cinema em 1987, até agora inédita no Brasil. GILLES DELEUZE, especial para a "Trafic", tradução de José Marcos Macedo. O Ato de Criação: 27/06/1999.

mesmo, mas que está como que entranhado em toda a disciplina criadora, a saber, a constituição dos espaços-tempos.

Já Gagnebin (1992:09) expõe o pensamento de Benjamin sobre o drama barroco, quando a origem se opõe à gênese, como a história natural à história enquanto processo globalizante de desenvolvimento. Remetendo-nos à noção clássica da história natural que retoma o “termo grego de ‘historia’, pesquisa, informação, relatório, um termo que designa uma atividade de exploração e de descrição do real sem a pretensão de explicá-lo”. A ‘historia’, para Gagnebin (1992:09), repousa numa “prática de coleta de informação, de separação e de exposição dos elementos”.

Da-Rin (2004:10) também diz que “não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real”, criticando, assim, a posição redutora da relação entre o documentário e o “real”:

Os documentaristas que acreditam na necessidade de preservar a naturalidade do mundo tendem a evitar intervenções (entrevistas, comentários, encenações) e artifícios “(...) na edição (alterações de velocidade, movimentos planejados, montagens aceleradas).”(DA-RIN, 2004:09)

Isto nos remete ao pensamento de Benjamin (1994:198): “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais pelos inúmeros narradores anônimos”. Ou seja, Benjamin vincula experiência e narrativa e articula o declínio de uma ao declínio da outra.

1.1.3 Diversidades e características no documentário radiofônico

Refletindo sobre a realidade no documentário radiofônico, como diversidade de método, Balsebre (2000:17) comenta que a “realidade referencial” objetiva é representada no rádio, através dos efeitos sonoros. Antigamente considerados apenas como “som ambiente”. Na atualidade, esta visão meramente descritiva já está superada, “pois o efeito sonoro é algo mais que um som inarticulado”.

Com suas diversas narrativas e técnicas, para Alves (2005:312-313), o documentário radiofônico:

Consiste no tratamento de um tema ou um assunto determinado, analisando-o por distintos ângulos. Para dar dinamismo, pode-se recorrer a outros formatos, como notícia, comentário, charla (crônica), entrevista ou reportagem, mesa-redonda ou drama.

Também comenta sobre o problema do documentário clássico que, “dentro da programação de 90% das emissoras urbanas e muitas de âmbito rural, é o terrorismo da escassez de tempo”. Ele diz que “poucos diretores de emissoras permitirão a um produtor gastar 40 ou 50 minutos num só programa sobre um único tema, como é o documentário”.

Então Alves (2005:312) sugere que não seja produzido um documentário “vertical”, mas sim “horizontal”. “Em lugar de escrever para 50 minutos corridos, escrever cinco mini-documentários de 10 minutos, para serem transmitidos durante a semana”, por exemplo. Assim, os módulos tratariam de aspectos diferentes do tema escolhido. Mas ele comenta que “é trabalho de equilibrista” manter, nos diferentes blocos de um documentário, a coerência interna. E por mais que o documentário “‘Informativo’ seja ágil e interessante, o ‘Clássico’ pode transformar-se numa obra de arte quando bem dirigido”.

Alves (2005:313) também faz a comparação de um documentário com uma revista radiofônica, geralmente semanal, apresentando um resumo dos principais acontecimentos, seguido de entrevistas, comentários e outros pequenos formatos, demandando menos efeitos sonoros que outros gêneros. A revista radiofônica possui um apresentador mais “ágil e humorado”, enquanto o documentário utiliza “um narrador, com estilo sóbrio e falas pausadas”, porque, neste último, a proposta é “apresentar análises profundas sobre os diversos enfoques do tema”.

Estas comparações feitas por Alves (2005:313) demonstram que o tempo no documentário “clássico” tende a ser maior, usando a metáfora de que “os segmentos ou módulos são pintados em claro-escuros”. Já no “‘Informativo Documentado’, as tintas costumam ser mais coloridas”. Os dois tipos podem recorrer

à dramatização. Ele comenta, ainda, que com o tempo reduzido na criação e produção de um documentário, o desenvolvimento de uma personagem não acontece “a menos que o roteirista seja um gênio”. E que ambos os gêneros exigem “muito trabalho de pesquisa, busca incessante do equilíbrio e seriedade na aplicação dos ingredientes da sigla INCRA (Integibilidade, correção, relevância e atratividade). Tudo isso com um elenco de primeira qualidade”.

Segundo Balsebre (2000:131), existe um tipo especial de documentário radiofônico difícil de realizar, mas muito singular. Definido como “‘retrato sonoro’, que descreve um lugar ou conta uma história, sem necessidade de narrador, aplicando-se ao meio radiofônico a linguagem cinematográfica. A idéia é que os sons executem o papel das câmeras na grande tela”.

Ele também salienta que o processo técnico de reprodução sonora do rádio

impõe à imagem sonora peculiares ‘de/formações’. A montagem radiofônica ‘deforma’ (por exemplo, ao colocar eco, ao cortar, colar e alterar as seqüências de uma mesma sonora, etc.), justamente para reproduzir melhor a realidade radiofônica. A recriação da realidade conserva seus contornos sonoros, mas constrói ao mesmo tempo uma realidade distinta da materialmente real, alterando as dimensões espaciais e temporais. (BALSEBRE, 2000:143).

Conforme Teixeira (2004:122), a primeira ruptura na maneira de fazer documentários foi comentada por Arthur Omar⁶ na sua publicação “O anti-documentário, provisoriamente”, de 1972. Essa intervenção segundo ele:

Passava de convencional (registro das tradições populares, da arquitetura, das artes-plásticas, da música, etc.) para um documentário “inquieta” tanto para os problemas sociais como os da linguagem. Dizendo que o documentário carece de “história própria”, de “linguagem autônoma” e de “independência estética”.

McLuhan, Balsebre e Alves, teóricos do meio rádio, comentam sobre a linearidade na criação e montagem dos documentários radiofônicos em geral ou os convencionais, observados por Omar como a carência de uma “história própria”.

⁶ O texto de Artur Omar “O anti-documentário, provisoriamente” citado por Teixeira, Francisco Elinaldo.(org) *Documentário no Brasil*. São Paulo: Summus, 2004.Publicado na Revista de Cultura Vozes, n.6, ago. 1978.

A narrativa convencional com depoimentos costuma utilizar uma linguagem não autônoma, na maioria dos documentários, que faz com que pareçam, termo utilizado por McLuhan, lineares. Mas, a “independência estética” vai depender essencialmente do autor, de quem dirige a produção, e da cumplicidade com o engenheiro de som, isto é, aquele que domina as teclas, os botões, o teclado do computador para uma montagem talvez inovadora e não-linear.

Como Baumworcel (2005:340) comenta a respeito da expressividade do meio rádio citando Balsebre, que na montagem “tudo depende da maneira, da arte de escolher e combinar a posição dos diversos elementos da linguagem radiofônica”. Depende também da “integração da forma com o conteúdo”, entre o estético e o semântico, buscando a eficácia da comunicação; o rádio traduzia toda a sua “potencialidade expressiva a partir de seus próprios recursos narrativos”.

Segundo Balsebre (2000:19), “o semântico é tudo que diz respeito ao sentido direto e manifesto dos signos de uma linguagem, transmite o primeiro nível de significação sobre o que se constitui o processo comunicativo”. Que o estético “é o aspecto da linguagem que trata mais da forma da composição da mensagem e se fundamenta na relação variável e afetiva que o sujeito da percepção mantém com os objetos de percepção”. Ele também diz que:

É exatamente a familiaridade com o código e a associação de idéias produzidas pelos ouvintes que acarretam num efeito de empatia e identificação com a linguagem radiofônica. E apesar da linguagem no rádio ser uma representação artificial da realidade, ela provoca uma emocionante e intensa “vivência real”. (BALSEBRE, 2000:31)

Nesta reflexão sobre a linguagem do documentário radiofônico, percebemos o quão difícil é definir um gênero como “documentário”. Da-Rin (2004:15), por exemplo, afirma que “se o documentário coubesse dentro de fronteiras fáceis de estabelecer, certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações”.

2 O CONTRAPONTO DOS SONS: EXPRESSÃO DO MEIO E DO HOMEM

Gostaria de evidenciar, neste capítulo, o contraponto dos sons como expressão do meio e do homem através das linguagens radiofônica e musical sendo,

na primeira, os elementos que a compõem como o som, ruído, silêncio, palavra (voz) e a música, e na última, em específico o contraponto musical.

Para o entendimento do termo “expressão”, buscamos uma teoria tradicional, segundo Arnheim (2000:438), que defende:

É necessário distinguir a maneira particular em que uso o termo “expressão” para finalidades perceptivas e estéticas, a partir tanto dos significados mais restritos ou dos mais amplos a ele atribuídos no emprego comum. No sentido mais restrito, diz-se que a expressão só existe onde há um espírito a ser expresso. (...) Mas supõe-se que rochas, cachoeiras, nuvens tempestuosas carregam expressões somente em sentido figurado, por mera analogia com o comportamento humano. (...) Perguntava-se: são os sentimentos expressos pelas vistas e sons os dos artistas que os criaram ou do receptor? Deve-se estar em estado melancólico para produzir, executar ou apreender uma composição melancólica? As “emoções” podem ser expressas numa fuga de Bach ou num quadro de Mondrian? Estas e outras questões semelhantes tornam-se incompreensíveis, uma vez que se compreendeu que a expressão reside nas qualidades perceptivas do padrão de estímulo.

2.1 CONCEITOS

A base reflexiva na *Trilogia da Solidão* - os sons como contraponto - faz com que busquemos o entendimento de “som” e de “contraponto” para articularmos a investigação da linguagem do documentário radiofônico.

O som, conforme Albano (1999:61), “é uma percepção auditiva, mas as ondas sonoras, que são produzidas por uma fonte vibratória sonora e que são transmitidas pelo ar, podem nos alcançar por outros meios”. Isto é, além do ouvido, as ondas sonoras, podem ser sentidas pela pele e pelos ossos do corpo humano.

Arnheim (1980:24) diz: “em uma obra sonora, a maior força reside no som, o qual atua nas pessoas de forma mais direta que os significados que podem ter as palavras”.

Na palavra, o som é como a terra mãe, da qual a arte falada não pode prescindir (...). Entre as obras sonoras a palavra há de brilhar com todas as cores do som, pois o caminho para entender o sentido das palavras passa pelo ouvido. (ARNHEIM, 1980:25)

Conceitual, o som radiofônico segundo Haye (2005:353-354):

oferece a iconicidade acústica do mundo, desperta a invocação e leva ao reconhecimento da realidade. Nesse sentido, os sons sugerem duas dimensões: tempo e espaço. Para a primeira, basta citar o tique-taque do relógio, poderíamos também mencionar outros recursos como o som locomotivo que marca o passar do tempo enquanto um personagem vai de um lugar para o outro. A dimensão espacial é marcada por formas que adquirem sonoridade ou ressonância: o som de uma gota de água reverberando pode ser suficiente para remeter a uma caverna; respirações agitadas e sons em primeiro plano, o vociferar de uma multidão ao fundo podem sugerir um cenário em que ocorre uma luta de boxe; o canto dos grilos dá um caráter noturno a um ambiente de conversação entre namorados.

Como na conceituação de “documentário” podemos relacionar os sons como *Real* e *Irreal*, aplicando uma caracterização que faça a distinção entre efeitos de som objetivos e efeitos de som subjetivos, de acordo com Haye (2005:353), da seguinte maneira:

Efeito de som objetivo: *Real*: é o que soa como é refletindo com exatidão sua procedência. Em geral, está sincronizado com a ação. Exemplos são os sons ambientes gerais (vento, chuva, etc.). Efeito de som subjetivo: *Irreal*: é o que podemos inventar para produzir sons irrealis, fantásticos. (Animais desconhecidos, bater de asas de anjos, marcianos, máquinas inexistentes, etc.). É o que se produz para criar uma situação fantástica, de animação sem que o objeto reproduzido tome parte da ação (estampido de pratos para acompanhar uma revelação surpreendente).

Podemos exemplificar a utilização de sons como representação de algum lugar através das palavras de Alves:

Recorrer aos sons mais comuns que representem um lugar específico. Por exemplo, se apresentarmos um tumulto de vozes mescladas com o som de um avião, e o anúncio de chegada ou partida de vôos, mostramos ao ouvinte que estamos num aeroporto, sem que o narrador faça qualquer afirmação. (ALVES, 2005:314)

Contraponto sendo a arte de compor música para duas ou mais vozes ou instrumentos e retomando a sua definição, após refletirmos sobre o som, buscamos entendimento no *Dicionário Grove de Música* que conceitua como:

A arte de combinar duas linhas musicais simultâneas. O termo às vezes é reservado para a teoria ou o estudo de como uma parte deveria ser acrescentada a outra, mas na maioria das utilizações modernas não se distingue de “polifonia”, significando literalmente “sons múltiplos”; existe, no entanto uma tendência a aplicar “polifonia” à prática do séc.XVI (o período de Palestrina) e “contraponto” à do início do séc.XVIII (a época de Bach).

Entenda-se por polifonia uma composição de várias vozes, na qual estas, ao contrário da homofonia - ‘vozes compatíveis’, para a música cuja melodia é acompanhada no mesmo ritmo por outras vozes ou partes -, se desenvolvem melodicamente de forma independente. A didática da composição polifônica chama-se contraponto. Polifonia, conforme o *Dicionário Grove de Música*, é um termo “derivado do grego, significando ‘vozes múltiplas’, usadas para a música em que duas ou mais linhas melódicas soam simultaneamente”.

Temos vários tipos de contrapontos definidos pelo *Dicionário Grove de Música*:

Contrapunctus (Lat., “contra a nota”) termo usado, p.ex., na *A arte da fuga*, de Bach, para uma fuga, e para o contraponto em geral. **Contraponto em espécies:** uma abordagem do contraponto estrito, o acréscimo de vozes contrapontísticas a uma linha melódica dada (*cantus firmus*⁷), que prossegue metodicamente a partir de combinações de vozes simples para outras mais complexas. **Contraponto estrito:** a aplicação rigorosa dos princípios de consonância e dissonância e da condução das vozes na adequação de uma voz ou vozes polifônicas a uma linha melódica (*cantus firmus*). **Contraponto invertível:** o desenho contrapontístico de duas ou mais vozes em uma textura polifônica, de forma que qualquer uma delas possa servir como voz superior ou como o baixo. O contraponto invertível envolvendo duas (três, quatro) vozes é chamado de contraponto duplo (triplo, quádruplo). **Contraponto livre:** a livre aplicação do princípio de consonância e dissonância e da condução das vozes na realização de idéias contrapontísticas, em oposição a CONTRAPONTO ESTRITO.

A definição de “contrapontístico”, no *Dicionário Grove de Música*, é “quem usa o contraponto; o termo descreve a música que consiste de duas ou mais linhas melódicas interpretadas simultaneamente”.

⁷ Cantus firmus (lat., “canto fixo”) Expressão usada no contexto da polifonia dos séculos XIV-XVI. Nos manuais de contraponto também costuma significar “parte dada”. (*Dicionário Grove de Música*, 1994:167)

Podemos dizer que o contraponto foi extensivamente elaborado na Renascença, mas os compositores do barroco o levaram a seu ápice. Um exemplo é Johann Sebastian Bach (1685-1750), compositor alemão, que se tornou célebre pela especial capacidade de improvisar em estilo polifônico, ou seja, o contraponto. Desde que foi criada, a escrita de música organizada contrapontualmente tem estado sujeita a regras, algumas vezes bastante restritivas. Por definição, acordes ocorrem quando duas ou mais notas soam simultaneamente.

Entretanto, os aspectos *verticais*, harmônicos, de acordes, são considerados secundários e quase incidentais quando o contraponto é o principal elemento criador de “textura”. O foco do contraponto é a interação melódica e não os efeitos harmônicos gerados quando linhas melódicas soam concomitantemente. John Rahn, professor de música da Universidade de Washington, sugere como escrever uma bela canção:

É difícil escrever uma bela canção. Mais difícil ainda, é escrever diversas belas canções que, entoadas simultaneamente, soem como um todo polifônico ainda mais belo. As estruturas internas criadas para cada uma das vozes precisam contribuir, separadamente, para a estrutura polifônica emergente, a qual, por sua vez, precisa reforçar e comentar as estruturas das vozes individuais. A maneira de se alcançar esse objetivo, em detalhes, chama-se “contraponto”. (RAHN, 2001:177)

Com esses conceitos podemos começar a articular sobre os sons utilizados como contrapontos nesta pesquisa, através da compreensão das linguagens radiofônica e musical, levando em consideração as palavras de Manzano (2006:83):

De que maneira uma técnica de composição que se desenvolve ao longo de séculos – e de maneira cada vez mais complexa, como explica Boulez – encontra em um gênero radiofônico, o documentário, território em que o contraponto torna possível produzir novos sentidos a um formato já conhecido dos ouvintes.

Para entender esse processo de o contraponto possibilitar a produção de novos sentidos ao documentário de formato ‘clássico’, termo utilizado por Alves, é necessário conhecer o meio rádio e a sua linguagem, bem como a musical.

2.2 RÁDIO E SUA LINGUAGEM

O rádio, segundo Bachelard (2005:129), é “um problema cósmico: todo o planeta está ocupado em falar”. O rádio é, verdadeiramente, a realização integral, a realização cotidiana da psique humana. O rádio é:

uma função de originalidade. Não pode se repetir. Deve criar a cada dia. Não é simplesmente uma função que transmite verdades, informações. Deve ter vida autônoma nessa logosfera, nesse universo da palavra, nessa palavra cósmica que é uma nova realidade do homem. É preciso que vá buscar no fundo humano, princípios de originalidade. (BACHELARD, 2005: 130).

A linguagem do rádio, conforme Meditsch (2001:148), vai além da oralidade e da escrita. E que um dos aspectos a ser considerado na definição da especificidade da linguagem do rádio é “o seu caráter auditivo”.

Meditsch (2001:140) diz, ainda, que se a oralidade foi a “tecnologia intelectual hegemônica no que se refere ao desenvolvimento e reprodução de certas técnicas de trabalho dentro do rádio, não se pode atribuir a ela o surgimento nem o nível de aperfeiçoamento atual deste meio de comunicação”.

E Balsebre (2005:335) entende que a percepção é o “conhecimento sensorial completo de um objeto”.

Mas como o ouvinte poderá perceber as possibilidades multi-sensoriais da realidade referencial através do rádio, se os estímulos que excitam sua percepção são de uma só natureza? Como perceberá o objeto audiovisual quando as impressões que recebe são auditivas? Para responder a estas indagações, é preciso esclarecer que junto ao ato de perceber, no rádio, se impõe também o ato de imaginar. (BALSEBRE, 2005:336).

“Princípios de originalidade” dependem também da percepção do ouvinte que, para Arnheim:

Deve-se ter claro que a necessidade do ouvinte de imaginar com o olho interior não deve ser valorizada, mas ao contrário, é um grande obstáculo para uma apreciação da natureza real da expressão

radiofônica e para as vantagens particulares que só ela pode oferecer. (ARNHEIM, 2005:63)

Para Balsebre (2005:329), a linguagem radiofônica:

É o conjunto de formas sonoras e não sonoras representadas pelos sistemas expressivos da palavra, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, cuja significação vem determinada pelo conjunto dos recursos técnicos/expressivos da reprodução sonora e o conjunto de fatores que caracterizam o processo de percepção sonora e imaginativo-visual dos ouvintes.

Este sistema expressivo se apresenta através da diversidade dos elementos que compõem a linguagem radiofônica. Assim, é possível pensar juntamente com as considerações de Alves (2005:303), que o som pode ser visual:

Pense nas muitas imagens que evocam o barulho do vento, do mar, o ruído de uma porta. Pense na linguagem da música, mais abstrato que o som – ela desenha imagens na alma. Pense na qualidade visual da palavra, quando manipulada por mestres.

A consolidação da linguagem radiofônica, “a construção de uma forma expressiva singular, característica de um meio essencialmente sonoro”, se deu a partir da “exploração de seus próprios recursos expressivos”, segundo Bertold Brecht (ALBANO, 2005:193).

Balsebre (2005:330) também diz que todos esses recursos expressivos da linguagem radiofônica, no sentido simbólico, estético e conotativo, devem ser conjugados, pelos profissionais de rádio, de forma criativa e equilibrada. Mas tomemos o pensamento de Arnheim (2005:62) para estabelecer o diferencial do meio rádio:

A arte radiofônica parece sensorialmente deficiente e incompleta diante de outras artes – porque ela não conta com o nosso sentido mais importante, que é a visão. (...) E, no entanto, nada lhe falta!, Pois a essência do rádio consiste justamente em oferecer a totalidade somente por meio sonoro. Não no sentido exterior, de incompletude, segundo a visão naturalista, mas fornecendo a essência de um evento, uma idéia, uma representação. Todo o essencial está lá – e neste sentido um bom programa de rádio é completo. Pode-se discutir se o mundo sonoro é rico o suficiente para nos fornecer representações autênticas da vida (...).

Arnheim (2005:62) ainda acrescenta que o artista de rádio:

Deve desenvolver a maestria de limitar-se ao audível. O que mede o seu talento é a capacidade de produzir o efeito desejado apenas com os elementos sonoros, e não a possibilidade de inspirar os ouvintes a complementarem a falta de imagem adicionando vida ou realismo.

Um dos comentários de Haye (2005:347) é que, “o rádio constrói ‘imagens acústicas’ a partir de signos orais, verbais, musicais, sonoros e silêncios. Esses elementos possibilitam que as imagens adquiram uma forma determinada para transmitir conteúdos de variada espécie”.

Neste sentido precisamos conhecer os elementos da linguagem radiofônica usados na construção de documentários. Começando com depoimentos ou entrevistas, aqui representados pelo elemento “palavra” que, para Balsebre (2000:33), é “indispensável”, acentuando ainda que:

Não há dúvida de que a linguagem radiofônica é uma linguagem artificial, e que a palavra radiofônica, mesmo quando transmite a linguagem natural da comunicação interpessoal, é palavra imaginada, fonte evocadora de uma experiência sensorial mais complexa. (BALSEBRE, 2005:330).

Considera, assim, outro elemento do contexto artificial e específico da palavra radiofônica como “a integração entre o texto escrito e a improvisação verbal”. Esta improvisação verbal pode ser pensada com Zumthor, quando se refere ao paradoxo da voz:

Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso, ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é traída “por sua voz”. (...) A enunciação da palavra ganha em si mesmo valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo; o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, 1997:14)

Outro elemento da linguagem do rádio é a “música”, muito utilizado em documentários, e a percepção destas formas sonoras musicais, segundo Balsebre

(2005:332), “produz uma multiplicidade de sensações e contribui para a criação de imagens auditivas”. Ele considera que a informação estética da música “descreve a relação afetiva de nível conotativo do sistema semiótico da linguagem radiofônica” e que o uso da música, juntamente com a palavra traz “uma harmonia peculiar”.

Continuando a busca de entendimento sobre a diversidade dos elementos da linguagem radiofônica, e que fazem parte na construção de documentários, encontramos os “efeitos sonoros” também chamados de “ruídos”.

Segundo Balsebre (2005:333), o sentido conotativo de efeito sonoro será dado “pela justaposição ou superposição deste com a palavra ou a música”. Ambas executadas por Gould, como contraponto, nos documentários. “É nesse conjunto dos distintos sistemas expressivos da linguagem radiofônica que se constrói a especificidade significativa do meio”.

Ele resume o efeito sonoro para diferenciar sua diversidade em quatro funções: ambiental (ruídos, por exemplo, de fábrica, de sinos, etc.), a expressiva (ruídos sugerindo, por exemplo, tristeza, alegria, raiva, mistério, etc.), narrativa (por exemplo, o canto dos pássaros para representar o dia). Balsebre (2005:334) explica que assim se “produz uma mudança de tempo narrativo sem necessidade de palavras” - e a função ornamental que é “mais estética, dá harmonia ao conjunto e fortalece o envolvimento afetivo do ouvinte e sua produção de imagens auditivas”, isto é, uma função expressiva.

O “silêncio” é mais um elemento da linguagem radiofônica que, juntamente com o som, define de maneira interdependente a linguagem verbal (BALSEBRE, 2005:334). Para Balsebre, o silêncio também delimita os:

Núcleos narrativos e constrói um movimento afetivo: o silêncio é a língua de todas as fortes paixões, com o amor, o medo, a surpresa, a raiva. Quanto mais intenso for o sentimento menos palavras poderão defini-lo. O silêncio é ainda um elemento distanciado que proporciona a reflexão e contribui para o ouvinte adotar uma atitude ativa em sua interpretação da mensagem. (BALSEBRE, 2005:334)

Balsebre (2005:334) prossegue sugerindo que se a atenção cessa depois de 6 a 10 segundos de duração constante de uma mesma “forma sonora”, acontece o mesmo quando se trata de uma “forma não sonora”. Ou seja, a partir de uma determinada duração, o silêncio atua “negativamente no processo comunicativo”.

2.2.1 Música e sua linguagem

Conceituar a música faz com que pensemos no que o compositor russo Stravinsky disse, certa vez:

A música é o único domínio no qual o homem realiza o presente. Pela imperfeição de sua natureza, o homem está destinado a sofrer o escoamento do tempo – de suas categorias de passado e de futuro – sem jamais poder tornar real, portanto estável, a do presente. O fenômeno da música nos é dado com o único fim de instituir uma ordem nas coisas, compreendendo aí e, sobretudo uma ordem entre o *homem* e o *tempo*. Para ser alcançada, exige então necessariamente e unicamente uma construção. Feita a construção, atingida a ordem, tudo está dito. (MORAES, 1986:83).

Para Moraes (1986:67), a música é algo “feito por seres humanos e para seres humanos”. Considerada uma linguagem porque se organiza a partir de pressupostos como a escolha de sons, maneiras de articulá-los, etc. “A rigor, para ser uma linguagem, ela não precisa ‘expressar’ alguma coisa que esteja fora dela”. Pois a música pertence ao universo não-verbal.

Como linguagem, a música tem a sua história. E a maneira de construir um sistema musical vai variar:

(...) de comunidade para comunidade, de época para época e, às vezes, de indivíduo para indivíduo. Cada povo, cada momento da história tem seu próprio sistema de organização musical. E este sempre se atualiza de maneira bastante formal (“em música, a forma é tudo”, diria Stravinsky). Entretanto, porque todos os sistemas apóiam-se sobre os mesmos elementos de base – sons encadeados em recortes melódicos, movimento e, sobretudo, ritmo – a música tende, por mais intelectualizada que seja, a tocar o indivíduo seja como sentimento bruto, seja como emoção mais ou menos elaborada. Talvez por isso o filósofo Alain tenha dito que a música não produz emoções no ouvinte, mas que ela cria emoções. (MORAES, 1986:69).

Conforme Manzano (2006:81), a música tonal atinge seu ápice após a música bachiana, com Mozart e Beethoven que, junto com Bach, foram os compositores mais executados em transmissões de rádio por Gould. Mas é na polifonia contrapontística que ela ganha seus primeiros contornos, conforme o pensamento de Wisnik (1989:107):

A grande história da tonalidade⁸ é, assim, a história da modernidade em suas duas acentuações: a constituição de uma linguagem capaz de representar o mundo através da profundidade e do movimento, da perspectiva e da trama dialética, assim como a consciência crítica que questiona os fundamentos dessa mesma linguagem e que põe em xeque a representação que ela constrói e seus expedientes. Esse movimento pode ser acompanhado ao longo de sua brilhante história, que é sem dúvida um dos pontos mais altos do que chamamos Ocidente.

A linguagem musical utiliza-se dos seguintes elementos:

O *ritmo* que designa “aquilo que flui, aquilo que se move”. O *ritmo musical* no mundo e na história como exemplos: o ritmo na música oriental, na Renascença, na última fase do Barroco, no século XX, etc. A *música e a língua* que, “como fenômeno sonoro, possui ritmo. Este ritmo individualiza as diferentes línguas” desempenhando um importante papel expressivo (KIEFER, 1969:23); a *melodia*, palavra que vem do grego *mel-odia*, derivado de *melos* relativo “à sucessão melódica dos sons” e *odé* significando “canto” (KIEFER, 1969:31); a *harmonia* é usada com a significação que a caracteriza, em música, “entre sons de uma escala”, entre “os sons sucessivos de uma melodia” e “entre sons simultâneos”. Trata-se da possibilidade de conjugar sons simultâneos segundo relações entre esses sons e sua posição na escala (KIEFER, 1969:39).

Tradicionalmente, nas estruturas musicais distinguem-se: o *ritmo*, a *melodia* e a *harmonia*. O significado e a função de cada um destes elementos são facilmente perceptíveis para a maioria dos ouvintes, mesmo os menos dotados (KIEFER, 1969:49).

A polifonia, conforme Kiefer (1969:65), significa a “superposição de duas ou mais linhas melódicas” com três características bem definidas: a primeira diz que “as linhas devem ser rítmica e melodicamente independentes”. A segunda coloca que “cada linha melódica deve ter sentido expressivo próprio”. E a terceira característica define que “os encontros verticais, ou seja, a harmonia, deve apresentar uma estrutura”.

⁸ Tonalidade: termo que designa a série de relações entre notas, em que uma em particular, a “tônica”, é central. A palavra às vezes é usada para abranger os modos e para descrever grupos de notas ligados por consonâncias em uma hierarquia. (SADIE, 1994:953)

3 GLENN GOULD

3.1 A TRAJETÓRIA DE UM GÊNIO

Gould foi músico, nascido em Toronto, no Canadá, de família judaica (que se chamava originariamente Gold). Glenn Herbert Gould (1932-1982) é considerado um dos maiores gênios musicais do século XX. Quando criança foi agraciado com um talento extraordinário para tocar piano. Dotado de ouvido absoluto, tocava praticamente debruçado sobre o piano. Filho de pais compreensivos e aluno de um professor sensível, tornou-se, nos primeiros vinte anos, um dos maiores pianistas do mundo e um dos maiores intérpretes de Bach e de mestres como Schoenberg⁹.

Quando ainda era um estudante solitário, já tinha um envolvimento com o rádio. Conforme Friedrich (2000:181), este meio “o atraía e encantava” por ouvir uma voz “sem corpo tentando se comunicar”. O rádio trazia-lhe o mundo exterior. E assim Gould entendia o rádio e sua linguagem, também de acordo com Friedrich:

Que quando a primeira pessoa ouvia a voz da segunda pessoa por meio de um dispositivo de cristal, ou o que quer que fosse elas tinham apenas a mais extraordinária experiência em música - em música no sentido da voz como som, obviamente - mas também a verdadeira linguagem do rádio. (FRIEDRICH, 2000:181)

Em 1955, foi aclamado internacionalmente, aos 23 anos, com sua primeira gravação das *Variações Goldberg*, de Johann Sebastian Bach, um ciclo de 30 pequenas peças para piano. (FRIEDRICH, 2000:17)

O reconhecimento da genialidade de Gould vai muito além de aplaudi-lo como pianista extraordinário. Seu domínio da tecnologia fonográfica, seus experimentos criativos no rádio e televisão, além de artigos para todos os meios de comunicação, relacionam-se para fazer de Gould um grande pensador e um importante teórico da era pós-industrial. Em 1964, aos 32 anos e no auge da

⁹ Schoenberg - compositor austríaco nacionalizado norte-americano (1874-1951). Basicamente autodidata, a partir de 1903 deu aulas de Teoria Musical em Viena. Em 1925 foi nomeado membro da Academia Prussiana das Artes de Berlim e em 1933 emigrou para os EUA. A partir de 1924 desenvolveu a «técnica de composição com 12 sons» que acabou por converter-se, a partir de 1945, em estilo musical de vanguarda. Principais obras escritas com esta nova técnica: *Serenata* 1923, *Suite para Piano* 1925 e *Variações para Orquestra* 1928.

carreira, abandonou completamente os concertos e trancou-se em estúdios de gravação, registrando outra vez as *Variações Goldberg*. (FRIEDRICH, 2000:16)

Foi por intermédio de John Roberts, da rádio CBC de Toronto, que Glenn Gould descobriu o conceito de documentário radiofônico.

Jonh comenta que Glenn ficou fascinado em saber que “produzi em 1961 um programa chamado *Música por compositores reais* que era exatamente isso, todo o tipo de gente interessante, das mais diversas nobrezas da Grã-Bretanha, e era uma exploração do assunto. Perguntou-me como era feito, expliquei detalhadamente e ele ficou completamente fascinado. Disse: ‘Sabe, gostaria de fazer isso.’ E aí, não muito tempo depois, ele me disse: Olha, gostaria de tentar montar um documentário sobre Schoenberg. Você estaria interessado?’ E eu disse: ‘Terrivelmente interessado.’ E assim seu primeiro documentário sobre Schoenberg resultou disso. E é claro que, passando por isso tudo, ele foi absolutamente fígado e quis continuar e, então, outros departamentos ficaram interessados nele e no que ele estava fazendo, e seu campo de ação se abriu...” (FRIEDRICH, 2000:181).

Em 1967, Glenn Gould foi um dos nomes sugeridos, por um produtor da rádio CBC, para participar dos projetos especiais que comemorariam o centenário do Canadá. Gould, considerado como uma autêntica personalidade do patrimônio nacional, foi convidado pelo programa *Ideas* da CBC para fazer um documentário, da natureza que ele quisesse, sobre o Canadá. Janet Somerville foi selecionada como produtora deste documentário e desde sua primeira conversa com Gould, ficou claro que ele já possuía um documentário inovador em mente.

Mas, a idéia de querer olhar o Ártico, uma região isolada, acabou gerando a produção, não apenas de um documentário, mas de três documentários radiofônicos: uma *Trilogia da Solidão* produzida para o rádio. A idéia de Gould era examinar os efeitos da solidão e do isolamento sobre os que vivem ou viveram no norte do Canadá. (FRIEDRICH, 2000:178).

Glenn Gould morreu em 1982, depois de um derrame. Sua vida foi retratada no livro *Glenn Gould: Uma Vida e Variações* (2000), do historiador e jornalista norte-americano Otto Friedrich, e no filme *O Gênio e Excêntrico Glenn Gould em 32 curtas* (1993), de François Girard.

4 A TRILOGIA DA SOLIDÃO

O tema básico da *Trilogia da Solidão*, nas palavras de Gould foi “que o isolamento é o componente indispensável da felicidade humana” (FRIEDRICH, 2000:207). Uma reflexão sobre os efeitos e experiências pessoais de isolamento e solidão dos que vivem ou viveram no Norte do Canadá compõe os três documentários radiofônicos, preparados e produzidos por Glenn Gould: o primeiro em 1967, *The Idea of North* (Idéia de Norte), com duração de 58:56. O segundo em 1969, *The Latecomers* (Os atrasados), com duração de 55:12 e o terceiro em 1977, *The Quiet in the Land* (Tranqüilidade na Terra), com duração de 53:18.

A *Trilogia da Solidão*¹⁰, produzida para a rádio CBC, em Toronto, Canadá, será apresentada a seguir.

4.1 THE IDEA OF NORTH: CONTEÚDO, CONTEXTO E ESCUTA

A *Idéia de Norte*¹¹, primeiro documentário da *Trilogia*, foi produzida como um projeto especial para a festa do centenário do Canadá no programa *Idéias* da CBC de Toronto e transmitido pela primeira vez em dezembro de 1967. Em 1970 também foi realizada uma adaptação cinematográfica, co-produzida pela Corporação de Rádio Difusão Canadense e a Televisão Educativa Nacional.

Desde criança, Gould foi fascinado pelo Norte. Na escola ele ficava absorto estudando qualquer mapa da região que estivesse ao alcance das suas mãos. Devido a essa enorme vontade em olhar por cima dos mares polares, ele disse para Janet Somerville, produtora do projeto, que quando foi ao Norte:

Não tinha intenções de escrever sobre ele, nem de fazer referências, nem sequer entre parênteses, em nada do que elaborei. Mas mesmo assim, quase ao meu pesar, comecei a escrever toda a classe de alusões metafóricas baseada em, sinceramente, um conhecimento do país muito limitado e adquirido de modo muito casual. Encontrei-me escrevendo críticas musicais, por exemplo, em que o Norte, a *Idéia de Norte*, começou a ser útil para fazer ressaltar outras idéias e

¹⁰ Os três documentários de Gould são pensados, aqui, também com base no libreto do CD (1992 Canadian Broadcasting Corporation) com tradução de Sylvia Souza e Pedro Rossi, onde encontramos lembranças e depoimentos dos profissionais e amigos que acompanharam e trabalharam com Gould durante o percurso da produção dos documentários.

¹¹ A transcrição e tradução do documentário *The Idea of North* ainda é um trabalho a ser feito completamente. No entanto, trechos dos depoimentos podem ser encontrados no livro de Otto Friedrich, Glenn Gould Uma vida e variações e no CD (1992 Canadian Broadcasting Corporation).

valores que me resultavam, de maneira depressiva, muito urbana e por esse motivo, espiritualmente limitada. (GOULD, Canadian Broadcasting Corporation, 1992).

Mas essa idéia de querer olhar o norte do Canadá, descrito por Friedrich (2000:178) como uma região “além do horizonte, além do confortável e do conhecido, tudo congelado e escuro, sem árvore e varrido pelo vento”, acabou mais tarde gerando a produção deste documentário radiofônico.

Gould disse para Janet Somerville:

Agora, tal manejo metafórico do Norte é um tanto suspeito, sem dizer romântico, já que na atualidade há muito poucos lugares que estão fora do alcance, e isolados, do estilo e do ritmo de vida que impõe com suas atitudes e técnicas a Avenida Madison. A verdade é que é uma questão de atitude e eu não estou totalmente seguro de que minha atitude quase alegórica do Norte seja a forma correta de fazer uso dele (Norte), ou uma forma apropriada na qual defini-lo. De qualquer forma, não sou em absoluto o único que sente deste modo. Muito poucas são as pessoas que vão ali e não ficam marcadas; algo toca de verdade em seu interior. Ao menos se fazem conscientes da oportunidade criativa que é a mesma existência física do país, acredito que é comum, comparar seu próprio trabalho e vida com esta possibilidade de criar, que chama muito a atenção. Na realidade, se convertem em filósofos. (GOULD, Canadian Broadcasting Corporation, 1992).

Na produção, Gould e os técnicos confiavam na interação das cinco personagens. Pois, como queriam elaborar personagens dentro de uma obra, com o cuidado que isto requer na sua montagem, eram cuidadosos também na composição da lista de convidados para o programa. Eles queriam um otimista, um cínico, um funcionário público da área orçamentária do governo, assim como também alguém que pudesse representar “a expectativa sem fim e a capacidade ilimitada da desilusão que afeta inevitavelmente o espírito explorador daqueles que vão ao Norte em busca de seu futuro” (GOULD, Canadian Broadcasting Corporation, 1992).

Para cada uma destas atitudes, acharam um expoente notável e extraordinariamente eloqüente, com a presença de, respectivamente, Marianne Schoreder, enfermeira; Frank Vallee, professor de sociologia; Robert Phillips, antigo funcionário do Departamento de Assuntos do Norte; e James Lotz, antropólogo de origem britânica. Todos haviam vivido uma experiência no Norte.

Mas o desejo de Gould era ter uma personagem que englobasse todas estas atitudes, isto é, que fosse ao mesmo tempo um “idealista pragmático e um otimista desiludido”. Foi o senhor Wally Maclean, autodidata interessado na simbologia do norte canadense, que englobou todas estas atitudes e se tornou o narrador da história.

Os cinco convidados foram entrevistados sempre em separado; nunca se encontraram durante a realização de *Idéia de Norte*.

Num primeiro momento, na idéia original de Gould, os relatos das personagens seriam editados separadamente obtendo cinco documentários distintos, através da palavra, elemento da linguagem radiofônica “indispensável” conforme já dito anteriormente por Balsebre.

Friedrich (2000:185) comenta que faltando cinco semanas para a transmissão, Gould mudou a idéia original de montagem do documentário justificando, mais tarde, o seguinte:

Não era nada daquilo que eu queria fazer – que, obviamente, teria de ser [uma edição que contemplasse] um tipo de unidade integrada de alguma maneira, na qual a textura, a trama das próprias palavras diferenciaria os personagens e criaria conjunções oníricas dentro do documentário. É claro que isso teria de ser alcançado por meio de uma edição prodigiosa, e eu levei algo como duas ou três semanas ocupado com a edição minuciosa e, no entanto, o tempo todo eu me sentia inseguro quanto à forma que o programa teria. (FRIEDRICH, 2000:185)

Sobre estas conjunções oníricas com a integração das palavras, Zumthor (2005:256) diz que “não se sonha a escrita; a linguagem sonhada é vocal”. Qualquer justaposição entre os entrevistados dava-se mediante um delicado trabalho de edição, e não através de confrontação direta entre os personagens. Wally Maclean, narrador da história, nunca foi confrontado por um capricho de edição, exceto por sua própria visão poética do Norte e com o último movimento da quinta sinfonia de Sibelius¹², a única peça musical clássica utilizada no documentário. (GOULD, Canadian Broadcasting Corporation, 1992)

Ao longo dos 52 minutos que precedem a peça musical e no prólogo existem várias técnicas colocadas harmoniosamente, além do início da polifonia dos

¹² Sinfonia Número 5 em Mi bemol, Op. 82, de Jean Sibelius, executada pela Orquestra Filarmônica de Berlim regida por Herbert von Karajan.

depoimentos que começa com Marianne, a enfermeira, e é interrompido por outro e por outro, começando a superposição, pois, segundo Gould, este prólogo é uma espécie de *Trio Sonata*¹³: a enfermeira Marianne Schroeder, o sociólogo Vallee e o oficial do governo foram incluídos em muitas das primeiras aplicações de uma técnica que chamou de “rádio contrapontístico” (GOULD, Canadian Broadcasting Corporation, 1992).

O contraponto ou polifonia apresenta-se, no *Idéia de Norte*, pela alternância das intensidades sonoras dos relatos. Logo após o prólogo, o som de um trem, conforme reconhecido por Gould tinha a função de *baixo contínuo*, assim definido pelo Dicionário Grove de Música (1994:66):

É a expressão que se refere à parte ininterrupta de baixo que percorre toda a obra concertante do período barroco e serve como base das harmonias. A prática da execução do contínuo surgiu numa época em que a música estava sendo cada vez mais concebida em termos de progressão harmônica, com uma linha ou linhas melódicas sublinhadas por uma linha de baixo e as harmonias de apoio. Muitos teóricos e compositores do período do barroco discutiram em tratados e métodos as maneiras em que os acompanhamentos deveriam ser tocados: se em acordes plenos ou (...) se em estilo contrapontístico com imitações, etc. O grupo de instrumentos costumava ser sugerido pelo compositor. Para a música sacra, presumia-se na maior parte das vezes o uso de um órgão. (...) Na música em que a parte do baixo desempenha um papel ativo na textura contrapontística, um instrumento de sustentação (particularmente quando não se dispunha de um órgão) seria apropriado – por exemplo, um violoncelo (...).

A intenção de Gould era utilizar uma base para as texturas vocais que queria criar sobre o som, elemento este que marca todo o documentário. Para Wisnik (1989:17), “o som é onda, que os corpos vibram que essa vibração se transmite para a atmosfera sob forma de uma propagação ondulatória, que nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos”.

Existem outros momentos, talvez mais complexos, que também simulam técnicas musicais. Como exemplo de simulação de técnica musical, Gould coloca a cena dedicada ao tema do Esquimó que toma lugar, aparentemente, no vagão do restaurante do trem. Sendo o trem o *baixo contínuo*, ao longo da maioria do

¹³ Uma sonata para dois instrumentos melódicos e um contínuo. Foi a forma instrumental principal do período barroco. A instrumentação mais comum era para dois violinos e contínuo.

programa, como a Sra. Schroeder, o Sr. Valle, o Sr. Lotz e o Sr. Phillips estão mais ou menos, ao mesmo tempo, concentrados numa conversa, o ouvinte faz as vezes de um garçom de bordo, que tenta dar o mesmo serviço a todos. O ponto central aqui é se conseguir escutar mais de uma conversa ao mesmo tempo.

Em relação ao fato de que muitos compositores estão mais preocupados com a totalidade da estrutura, pelo jogo das consonâncias e dissonâncias entre as vozes, do que com a compreensão de cada uma das linhas superpostas, Gould faz o seguinte comentário: “a maioria de nós somos capazes de captar uma quantidade maior de informação da que nós acreditamos que podemos (...)” (FRIEDRICH, 2000:200).

Tradicionalmente, nas estruturas musicais distinguem-se o *ritmo*, a *melodia* e a *harmonia*, já definidos anteriormente. O significado e a função de cada um destes elementos são facilmente perceptíveis para a maioria dos ouvintes, mesmo os menos dotados. No entanto, o mais importante nesse caso é chamar a atenção para a *polifonia* ou *contraponto*. Foi na Renascença que este gênero musical se desenvolveu, conforme descrito no capítulo 2, isto é, que não existindo apenas uma voz, mas várias vozes sobrepondo-se e respeitando a *harmonia* que, para Kiefer (1969:39), é “sons simultâneos”. Assim, podemos dizer que Gould utilizou-se do contraponto nesta montagem.

Glenn Gould, neste documentário radiofônico, de 1967, trabalhou com a fórmula:

Rádio = Música, instalando-se no que chama *trincheira criativa* – a *invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência*. Depois de muitas horas de edição em estúdio, recortando e colando falas de pessoas entrevistadas ao acaso numa região próxima ao pólo norte, constrói o que chama de rádio documentário contrapontístico. (FRIEDRICH, 2000:23).

Esta trincheira criativa pode ser pensada com exemplo em Robert Bresson (diretor francês, 1907):

Raramente existem espaços inteiros. São espaços que podemos chamar desconexos. Há, por exemplo, um canto, um canto de um quarto. Depois vemos um outro canto, ou então um pedaço da parede. Tudo ocorre como se o espaço bressoniano se apresentasse como uma série de pequenos fragmentos cuja conexão não está predeterminada. Existem grandes cineastas que empregam, ao contrário, espaços de conjunto. Não digo que seja mais fácil manejar um espaço de conjunto. Mas o espaço de Bresson constitui um tipo

de espaço particular. Sem dúvida, ele foi retomado mais tarde, serviu de modo bastante criativo para outros, que o renovaram. Mas Bresson foi um dos primeiros a construir o espaço com pequenos fragmentos desconexos, ou seja, pequenos fragmentos cuja conexão não é predeterminada. E eu diria o seguinte: no limite de todas as tentativas de criação, existem espaços-tempos. É só isso que existe. Os blocos de duração/movimento de Bresson tenderão a esse tipo de espaço, entre outros. A pergunta então é essa: esses pequenos fragmentos de espaço visual cuja conexão não é dada previamente são conectados por meio de quê? Pela mão. Não se trata de teoria nem de filosofia. Não é um processo dedutivo. O que quero dizer é que o espaço de Bresson é a valorização cinematográfica da mão no seio da imagem. A junção de pequenos trechos de espaço bressoniano pelo fato mesmo de serem trechos, pedaços desconexos do espaço, pode ser exclusivamente uma junção manual. Daí a exaustão da mão em todo o seu cinema (DELEUZE, 1999:5-4 a 5-5).

Neste documentário *A Idéia de Norte* foi um pouco difícil, para o ouvinte comum, aceitar que Gould o tenha produzido como uma composição musical.

Dado que é perfeitamente possível tratar-se da voz falada como um instrumento musical, dado que Gould editou essas fitas de entrevista tão hábil e imaginativamente quanto editava as fitas de suas próprias execuções ao piano, permanece, não obstante, verdade que quando a enfermeira Schroeder observa que “parecíamos estar indo pra lugar nenhum”, esses não sons abstratos sendo organizados de acordo com algum plano estético de Gould, nem são palavras de Gould expressando as idéias de Gould. Em vez de compor uma peça de música verbal, em outras palavras, Gould estava simplesmente fazendo o papel de editor e sucumbindo, como é comum aos editores, à idéia de que o que editara tornara-se sua própria criação. (FRIEDRICH, 2000:187).

William Littler, crítico profissional de música do *Star* de Toronto, comenta sobre o documentário *A Idéia de Norte* ser produzido como uma composição musical: “se significa a ordenação de materiais, com um sentido de estrutura, para produzir um depoimento geral – sim, princípios de composição estiveram envolvidos”. (apud: FRIEDRICH, 2000:187).

Manzano (2006:64) evidencia os conceitos deleuzianos como “palavra de ordem”:

Chamamos palavras de ordem não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que

estão ligados aos enunciados por uma “obrigação social”. Não existe enunciado que não apresente esse vínculo, direta ou indiretamente. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de ordem. A linguagem só pode ser definida pelo conjunto de palavras de ordem, pressupostos implícitos ou atos de fala que percorrem uma língua em dado momento. (DELEUZE; GUATTARI 1997^a: 16).

Então, no documentário *A Idéia de Norte*, Gould “está trabalhando com palavras, de modo que está compondo com palavras”, conforme disse William Littler (apud: FRIEDRICH, 2000:187).

4.1 THE LATECOMERS: CONTEÚDO, CONTEXTO E ESCUTA

A realização deste projeto foi independente do primeiro, desenvolvendo-se fora da unidade de *Idéias*, e sem vinculação com funcionários da CBC, exceto Lorne Tulk, o supervisor técnico ou engenheiro de som, que acompanhou Gould novamente nesta produção. A rádio CBC inaugurou uma rede estéreo da Rádio CBO – FM Ottawa, solicitando a Glenn que fizesse outro informe canadense como distintivo para este novo meio. O resultado foi *The Latecomers*¹⁴ (Os atrasados), transmitido pela primeira vez em novembro de 1969.

The Latecomers é um documentário sobre as comunidades que habitam fora da área portuária, em Newfoundland (Terra Nova), fortemente independentes, típicas da província mais ao leste do Canadá.

O objetivo central de Gould, mais uma vez, era retratar o isolamento e a solidão, “embora Newfoundland fosse menos congelado do que o norte do Ontário, tinha a barreira adicional do oceano, que Gould usava como um *basso contínuo* sublinhando todo o programa”. (FRIEDRICH, 2000:197)

A CBC proveu os recursos, mas o som, as conexões estéticas, e a execução introspectiva deste documentário foram de Glenn Gould.

A primeira visita de Gould na Terra Nova foi no verão de 1968. Para a busca “de personagens para o documental”, como informou o próprio Gould:

O tema central, Terra Nova, seria sobre a Província Ilha, sobre o mar que deixa o continente e quem nele habita a uma distância da

¹⁴ A transcrição e tradução do documentário *The Latecomers* ainda é um trabalho a ser feito completamente. No entanto, trechos dos depoimentos podem ser encontrados no livro de Otto Friedrich, Glenn Gould Uma vida e variações e no CD (1992 Canadian Broadcasting Corporation).

travessia do barco, sobre os inconvenientes de levar um estilo de vida com um mínimo de recursos tecnológicos numa era de máxima tecnologia (GOULD, Canadian Broadcasting Corporation, 1992).

Na época em que foi realizado o documentário, estas comunidades estavam lutando para tirar uma decisão do Governo da Província, que obrigava a população a deixar o isolamento tendo que morar fora da zona portuária, e recolocar-se nos grandes centros.

Os treze personagens - Dr. Leslie Harris, Rev. Lester Burry, Sr. Eugene Young, Sr. Harold Horwood, Sr. John Scott, Sr. Ted Russel, Sr. William Rowe, Sra. William Morry, Dr. Nathan Hurwitz, Hon. John Lundrigan, Sr. William Patterson, Sr. Thomas O Keefe e Sr. Raymond Rich -, cuja participação e diferentes opiniões em torno do papel de Terra Nova e da sociedade canadense, deram o espírito de base ao documentário, segundo Tulk, o supervisor técnico. Para Da-Rin (2004:07), tema e personagens constituem desafios em documentários:

Todo documentarista enfrenta dois grandes problemas, os únicos que de fato contam na profissão. O primeiro diz respeito à maneira como ele trata seus personagens; o segundo, ao modo como apresenta o tema para o espectador. O primeiro é de natureza ética; o segundo é uma questão epistemológica. O documentarista não toma consciência da ética e da epistemologia.

Para Gould, o habitante de Terra Nova era um poeta. Com um sentido de cadência, de serenidade rítmica, fazia de sua forma de falar “um deleite” para ele e Tulk que editavam as gravações. Gould comenta que os depoimentos de seus personagens eram dados “com a ânsia de converter toda a observação em verso, uma contundente entrega ao estilo de saga, de detalhes que dão um sentido e um propósito a sua história” e que, talvez, o fato de viverem contra a adversidade do ambiente, dá também “um sentido de realidade a seus impulsos cotidianos de fantasiar” (GOULD, Canadian Broadcasting Corporation, 1992).

Conforme Da-Rin (2004:07), o peso da ética se avalia onde as pessoas entrevistadas e gravadas para um documentário continuarão a viver sua vida depois que o trabalho ficar pronto. E que a dimensão epistemológica do documentário “é uma representação do mundo e toda representação precisa justificar seus fundamentos”.

Podemos pensar que, para Gould, em certo sentido, Terra Nova:

É uma fantasia, é um produto do mercado imobiliário em desigualdade, a deriva entre duas culturas, incapaz de esquecer seus laços espirituais com uma incapaz de aceitar totalmente sua dependência econômica com a outra. Ele coloca que a “realidade está em sua divisão”. (GOULD, Canadian Broadcasting Corporation, 1992).

Gould disse que foi através da natureza que os habitantes de Terra Nova tiveram uns anos a mais de graça. Para calcular as possibilidades da individualidade em um meio cultural cada vez mais coercitivo. Este ponto está implícito em seu diálogo. “Podendo expressar de outra forma, mas ressaltando seu insistente diálogo sobre a ilha, suas tradições e seu futuro, como um constante tema de cartaz que atravessa a rua” (GOULD, Canadian Broadcasting Corporation, 1992).

Sendo reconhecida esta forma de expressão, na palavra ou diálogos, busquemos o pensamento de Balsebre (2005:333) de que a realidade referencial objetiva é representada no rádio através dos efeitos sonoros, que antigamente eram considerados apenas como “som ambiente”. Mas, hoje, esta visão meramente descritiva já está superada, “introduzindo significativas conotações, pois o efeito sonoro é algo mais que um som inarticulado”. Necessitando diferenciar sua diversidade significativa a partir da divisão entre “ambiente”: ruídos, por exemplo, de fábrica ou de um trem usado na edição e construção do *The Latecomers*. Gould utiliza o oceano, que oferece uma variedade de sons, buscando nas ondas do litoral de Newfoundland, muitas possibilidades para a montagem deste documentário, conforme lembra Friedrich (2000:198): “ondas batendo, ondas lambendo, ondas suspirando, ondas rangendo”. Outra vez, Gould escolheu o som como contraponto de suas idéias. Este material e uma variedade de equipamentos que a CBC havia provido para *The Latecomers* se converteram no segundo informe da *Trilogia da Solidão*.

4.3 THE QUIET IN THE LAND: CONTEÚDO, CONTEXTO E ESCUTA

O documentário *The Quiet in the Land*¹⁵ (Tranqüilidade na Terra), o último da *Trilogia da Solidão*, transmitido em março de 1977, dez anos depois do primeiro,

¹⁵ O documentário *The Quiet in the Land* (Tranqüilidade na Terra) foi transcrito e traduzido por completo nos seus 53:18 de duração e encontra-se nos anexos desta dissertação. Escuta e tradução: Pedro Rossi e Sylvia Souza.

na Rádio CBC de Toronto no Canadá, apresenta a vida das pessoas que moram isoladas numa comunidade Menonita de Rio Vermelho em Monitoba – Canadá.

Menonita é uma comunidade religiosa. Surge em decorrência do movimento Anabatista na Suíça. Este movimento se baseava numa nova confissão de fé, o início de uma Igreja distinta do Catolicismo e do Protestantismo reformado ou luterano.

Nos séculos XVI e XVII, os menonitas foram se dirigindo para as comunidades rurais nos arredores das cidades maiores, onde as opressões impostas pelos líderes da Igreja Evangélica Luterana eram menores.

Em função da perseguição, os menonitas procuravam regiões pouco habitadas, para que, assim, pudessem formar suas colônias isoladas, auto-suficientes e com pouco contato em relação ao mundo exterior. (GOULD, Canadian Broadcasting Corporation, 1992).

O documentário apresenta um olhar deste grupo religioso, que há muito tempo está separado do centro da vida do Canadá e da forma com que enfrentam a pressão e tensões que o século XX exerce sobre a comunidade. Tem cinco momentos, as conversações, entrelaçadas com uma missa, contando aspectos da vida contemporânea e da teologia com uma montagem estética apoiando-se em elementos da linguagem radiofônica como o silêncio, ruídos, vozes e a música.

Estes elementos são testemunhos iniciantes: desde o simples, o barulho verdadeiro de um carro (não de um cavalo e um carro) subindo por uma rua de terra fora de um portão de uma igreja, que abre o documentário; até uma cantora de rock contemporâneo temperando a estrutura social desta comunidade com uma disciplina muito restrita e isolada. (GOULD, Canadian Broadcasting Corporation, 1992).

A estética de uma linguagem essencialmente sonora apóia-se na peça radiofônica

como um caminho inspirador em direção a um universo no qual palavra e som, ruídos e silêncio, ou mesmo, a música propõe através de efeitos técnicos e/ou humanos, uma realidade criativa e até transformadora. (ALBANO, 2005:193)

Este documentário possui uma estrutura em “várias camadas”. Tem o contraponto, por exemplo, “de um simples som de carro e vozes de crianças se misturando com o sermão do pastor”, apóia-se, portanto, nos elementos palavra, ruído e o som. Além de também se apoiar no elemento música com o “coral cantando e o som do órgão, acompanhado da canção de Janis Joplin ‘Mercedes Benz’¹⁶ lado a lado de um violoncelo executando uma peça de Bach”, evidencia-nos uma estética “criativa e transformadora” da linguagem sonora utilizada por Gould.

Dentro deste universo da construção de uma peça radiofônica, Balsebre (2005:333) diz que a música tem duas funções estéticas básicas:

A expressiva, quando o movimento afetivo da música cria ‘clima’ emocional e ‘atmosfera’ sonora, e a descritiva, quando o movimento espacial que denota a música descreve uma paisagem, a cena de ação de um relato. A música pode ser considerada a imagem no rádio.

E com outra camada, com entrevistas ou depoimentos, o documentário se apóia nos elementos palavra e voz.

Segundo Zumthor (2005:256) a voz é “uma coisa que possui plena materialidade e seus traços são interpretáveis”.

Ela se situa entre o corpo e a palavra e que dizendo qualquer coisa, a voz se diz. Por e na voz a palavra se enuncia como a memória de alguma coisa (...). A voz é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. A linguagem humana se liga, com efeito, à voz (...) e ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, declaramos e sentimos que não estamos mais sozinhos no mundo. (ZUMTHOR, 2005:256)

Essa camada, a de entrevistas, com pessoas da comunidade e suas vozes sobrepostas umas nas outras, fala sobre o “conflito entre a idéia menonita de isolar-se do mundo e da intromissão da sociedade moderna em suas vidas”. Isto é, “a separação deliberada da comunidade com seu isolamento espiritual e os conflitos do mundo externo, como as tecnologias, ou o progresso da sociedade moderna” (GOULD, Canadian Broadcasting Corporation, 1992).

Um dos entrevistados, Roy Vogt, professor de economia na Universidade de Manitomba, em Winnipeg, criticou a forma de montagem do documentário. Para

¹⁶A letra original (inglês) e a tradução (português) estão nos anexos.

Vogt, Gould, ao sobrepor as vozes estaria manipulando as pessoas com “a analogia musical do contraponto” utilizada muito freqüentemente. Rebatendo a crítica, na época da montagem, Gould disse:

O contraponto não é um exercício acadêmico, mas um método de composição em que, se tudo der certo, cada voz individual tem vida própria. Naturalmente, até nas texturas contrapontísticas mais complexas, certas concessões são exigidas de cada linha musical para a acomodação à cadência harmônica e rítmica do todo (...) que cada pessoa torna-se uma nota numa sinfonia maior, o que, em termos sociais, talvez seja uma boa maneira de descrever a suposição de um estado totalitário subjacente. O ditador é um compositor social. (FRIEDRICH, 2000:189)

Balsebre (2005:330) ressalta que ao definirmos a utilização de elementos da linguagem radiofônica “apenas como verbal”, estaremos excluindo “o caráter do rádio como meio de expressão”.

Esta crítica a Gould e à forma como ele utilizou os elementos da linguagem sonora na montagem do documentário pode ser contestada através da entrevista que Deleuze (2006:37) concedeu a Christian Descamps, Didier Eribon e Robert Maggiori do *Libération*, em 23 de outubro de 1980, sobre o livro *Mille plateaux*. Em uma das perguntas Descamps comenta que o livro “parece composto em diversos modos, no sentido musical do termo. Não está organizado em capítulos que desenvolveriam essências”. Deleuze (2006:41) responde que:

Por muito tempo a pragmática (as circunstâncias, os acontecimentos, os atos) foi considerada a “cloaca” da lingüística, mas agora sua importância cresce a cada dia: uma tal colocação em ato da língua faz com que as unidades ou constantes abstratas da linguagem tenham cada vez menos importância. Esse movimento atual de pesquisa é bom porque permite precisamente os encontros, as causas comuns, entre romancistas, lingüistas, filósofos, “vocalistas...”, etc. (chamo “vocalistas” todos aqueles que pesquisam o som e a voz em domínios tão diferentes como o teatro, a canção, o cinema, o audiovisual...).

Deleuze (2006:41) dá como exemplo o percurso de Roland Barthes dizendo que primeiro:

Ele passou pela fonologia, depois pela semântica e a sintática, mas foi inventando cada vez mais uma pragmática própria, uma pragmática de uma linguagem intimista, onde a linguagem está

penetrada por dentro das circunstâncias, os acontecimentos e os atos.

E que “a música e a relação da voz com a música ocupam em *Mille plateaux* um lugar mais relevante que a lingüística”.

Para Harnoncourt (1996:102), a música dos séculos passados, em particular a música barroca, “é uma língua que o músico do século XX, assim como o intérprete e o ouvinte, deve reaprender para compreender e transmitir o discurso dos sons”.

Também podemos pensar sobre a linguagem desta peça com outra pergunta de Christian Descamps a respeito de *Mille plateaux*, que usa diversos conceitos, como o documentário contrapontístico de Gould. Este, por sua vez, igualmente recorre a vários elementos que compõem a linguagem sonora e não se dirige apenas a especialistas do gênero, tendo como exemplo o comentário de Deleuze (2006:42):

Com efeito, *Mille plateaux* usa um certo número de conceitos que têm uma ressonância ou mesmo uma correspondência científica: buracos negros, conjuntos vagos, zona de vizinhança, espaços riemannianos... Eu gostaria de dizer que existem dois tipos de noções científicas, mesmo se concretamente elas se misturam. Há noções exatas por natureza, quantitativas, equacionais, e que não têm sentido senão por sua exatidão: um filósofo ou um escritor só pode utilizá-las por metáfora, o que é muito ruim, porque elas pertencem à ciência exata. Mas há também noções fundamentalmente inexatas e, no entanto, absolutamente rigorosas, das quais os cientistas não podem prescindir, e que pertencem ao mesmo tempo aos cientistas, aos filósofos, aos artistas. Trata-se de dar-lhes um rigor que não é diretamente científico, e quando um cientista chega a esse rigor, ele é também filósofo, ou artista.

O domínio e a estética de Gould ao usar os sons como contraponto na montagem dos documentários é percebido, claramente, no início do *The Quiet in the Land*. Segundo palavras de Friedrich (2000:199) “é uma das coisas mais belas que ele já fez”.

5 COMUNICAÇÃO E ARTE – O LIMITE

Neste capítulo, a proposta é pensar o silêncio do norte em *The quiet in the land* funcionando como contraponto da arte musical de Gould. Usando uma analogia

com o vazio do pampa em *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*, de César Aira, como contraponto da arte de Rugendas. Assim como se pode pensar o documentário de Gould como o limite entre comunicação e arte.

Sabemos como a modernidade compreende a si mesma como momento de ruptura com todo fundamento linguagem-arte-comunicação com os vínculos sociais. Então, é preciso escolher uma definição de arte para que possamos articulá-la como o limite de Gould.

Arte segundo tradição que remonta ao *platonismo*, habilidade ou disposição dirigida para a execução de uma finalidade prática ou teórica, realizada de forma consciente, controlada e racional. Segundo tradição que remonta ao *aristotelismo*, conjunto de meios e procedimentos através dos quais é possível a obtenção de finalidades práticas ou a produção de objetos; técnica: o uso dessa habilidade nos diversos campos do pensamento e do conhecimento humano; o uso destas habilidades nos diversos campos da experiência e da prática humana; (...) Arte estética é a produção consciente de obras, formas ou objetos voltada para a concretização de um ideal de beleza e harmonia ou para a expressão da subjetividade humana. (...) Artes do espetáculo: as que se ocupam diretamente da exibição de qualidades e proezas humanas (no teatro, circo, cinema, dança, rádio, televisão). (HOUAISS, 2001:306)

Existe uma articulação central entre racionalização dos vínculos “sócio-políticos e críticas aos fundamentos artísticos-comunicacionais do poder que parece indissociável da própria produção da consciência da modernidade” (SAFATLE, 2006:60). A escolha de uma comunidade menonita, por Gould, para documentar o efeito da solidão no documentário *The Quiet in the Land*, produziu uma noção de modernidade compreendida como momento que está necessariamente contrapondo à tranquilidade do isolamento espiritual com um novo modo de vida no mundo externo.

Benjamin acredita que os impasses da modernidade só serão atravessados se formos capazes de reconstruir os vínculos “sócio-políticos por meio da recuperação da força disruptiva do sagrado” (SAFATLE, 2006:60). Um sagrado que não é solidário do “estabelecimento sacramental de regras, leis e normas de organização social”. Ao contrário, é o que só pode se manifestar através da suspensão do “ornamento social com suas estruturas de organização de diferenças, lugares e de usos de bens” (SAFATLE, 2006:62). Entre expectativas destrutivas do modernismo estético, traça a relação feita entre uma ação social estetizada que

procura reproduzir, na vida social, a potência destrutiva da produção estética modernista. Potência esta que aparece na maneira de pensar a soberania como suspensão da lei que não é apenas atributo do *Soberano*, mas que pode ser investida em todo aquele capaz de recriar o espaço de confrontação política, isto é, o artista (SAFATLE, 2006:62). Para um artista como Gould que, com depoimentos das pessoas que faziam parte desta comunidade menonita, monta o documentário utilizando os sons como contraponto e recriando o espaço do gênero como uma composição musical.

Isso nos remete ao que dizia o formalista russo Yuri Tynianov, que se deve “olhar o mundo com os olhos do gênero”. Trata-se de uma possível verdade: “um pintor olha o mundo com olhos de pintor; um músico com olhos – ou ouvidos – de músico” (BOSCO, 2006:38). Por exemplo, num documentário sobre Glenn Gould (de François Girard, 1993) há uma cena em que Gould, sentado no balcão de um bar-restaurant, “percebe as conversas ao seu redor como uma enorme polifonia” (BOSCO, 2006:38). Percepção esta que fez com que Gould utilizasse a técnica da polifonia na montagem do primeiro documentário *The Idea of North* - os depoimentos se misturavam uns aos outros com entonações mais altas e baixas como se fossem, por exemplo, as conversas num bar-restaurant. É assim que Gould constrói esse documentário usando técnicas da música para contar a solidão, o silêncio do Ártico, transmitindo a arte no e do rádio. Mas a afirmação de Tynianov deve ser desdobrada no sentido horizontal - diversos gêneros e seus modos de olhar - e no vertical, modos próprios de “olhar” no interior de um mesmo gênero (BOSCO, 2006:38).

Por outro lado, dentro de um outro gênero, a literatura de César Aira, um escritor celebrado como um dos autores mais prolíficos e singulares da literatura Argentina contemporânea, comparado com Gould, constrói uma narrativa que busca o vazio como contraponto ao excesso exigido pela pintura de paisagem no século XIX. Na ficção de Aira não encontramos a alegoria. Na sua narrativa, ele usa a não-simultaneidade funcionando como um procedimento de atraso ou diferença como uma alternância de ritmos narrativos.

Enfim, contra a hierarquia estruturada do alto modernismo, Aira lança mão de uma forma fluida ideorítmica, a do informe contemporâneo.

Conforme Benjamin (1994:200-201):

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (...) Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que esta sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história. O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção.

5.1 O SILÊNCIO DO NORTE

Para uma melhor compreensão da obra de Gould, vamos conceituar a forma de narrar juntamente com Benjamin (1994:204) que diz:

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica.

O uso de uma linguagem correta e estética pelos realizadores é fundamental para contar a história e também serve para criar o clima, produzir a atmosfera, elementos essenciais, por exemplo, de um conto ou documentário radiofônico. Não basta uma linguagem bonita, nem malabarismos com as palavras ou sons; é preciso, através de palavras exatas, de silêncios propositais e de vazios intencionais, construir a história até o limite entre a arte e a comunicação.

Conforme Tatit (1997:49), “entre o encanto da matéria tratada pelas linguagens artísticas e a eficácia da comunicação praticada nas linguagens utilitárias modulam-se os afetos subjetivos e os efeitos objetivos que imprimem maior ou menor profundidade em nossa existência”.

Tatit (1997:50) afirma que enquanto as linguagens utilitárias - nesta análise a linguagem radiofônica – precisam ser ágeis e dissolutivas em sua materialidade sonora com sua força informativa concentrada na enunciação, as linguagens artísticas – aqui a linguagem musical – dependem de um tratamento da matéria “que justifique sua conservação”.

Tudo ocorre como se o artista precisasse eternizar sua enunciação, transformando o *aqui* em *toda parte* e o *agora* em *sempre*. Parece muito, mas uma obra concluída, consolidada em matéria, significa, antes de tudo, a superação do caráter pontual e efêmero da enunciação. (...) Numa canção, por exemplo, o *aqui-agora* enunciativo se refaz a cada execução e dura enquanto soar a voz do intérprete em nossos ouvidos. (...) A apreensão estética depende dessa espessura enunciativa ocasionada pela extensão do sujeito artístico, e de seu presente, no significante da obra, pois que isso representa uma interrupção das trocas instantâneas que caracterizam nosso cotidiano intelectual e pragmático e, simultaneamente, a criação de um tempo de convivência tanto com o objeto criado como com o ato criador. (TATIT, 1997:50)

Gould escreve o documentário transportando para o interior da sintaxe radiofônica as regras sintáticas de composição musical, em especial as de composição contrapontísticas. (MANZANO, 2006:83)

Ele monta o documentário de modo que a fala dos entrevistados, canções, efeitos sonoros e narração ficam um sobre o outro, contribuindo, através do uso do contraponto dos sons, com a linguagem contrapontística musical, isto é, com a idéia de que o ouvido humano é capaz de perceber dados sonoros sobrepostos.

Como exemplo dos contrapontos do *The Quiet in the Land* -, estaremos considerando apenas o ponto de vista formal, observando seu discurso musical e exemplificando com o verbal dos enunciados nele presentes - a escolha de uma comunidade menonita, com a idéia de examinar o efeito da solidão no norte do Canadá. E o fato de ter referencial em quem vive no isolamento, longe das cidades grandes, fez com que a produção e a montagem deste documentário utilizassem uma estrutura polifônica imensa. Conforme Friedrich (2000:200), "Gould estava possuído de levar o *rádio contrapontístico* aos seus limites absolutos e mais além".

Com as falas (depoimentos) que compõem o roteiro do documentário *A Tranquilidade da Terra*, traduzido por Sylvia Souza e Pedro Rossi, e disponível nos anexos desta pesquisa, estaremos exemplificando os contrapontos.

Podemos pensar o início do documentário em que Gould narra, através da paisagem sonora, com estilo *polifônico*, cultivando primordialmente a independência linear. A participação temática dos sons de sinos de igreja e de carro em movimento. Som de buzinas de carro se misturando ao de um órgão de igreja e o fluxo horizontal

de todas as vozes, de crianças e do canto dos fiéis. Além da voz do reverendo pronunciando seu sermão que exemplifica o *plot* (núcleo da história) do documentário – isolamento desta comunidade e as perseguições sofridas - conforme foi evidenciado anteriormente sobre a história dos Menonitas:

O Senhor Jesus Cristo disse: gente me perseguiu e perseguiu a vocês, porque vocês são minha decisão. Todo mundo tem sofrido um tipo de perseguição. Eu acredito nos ensinamentos do senhor e nos ensinamentos dos apóstolos; Paulo disse em sua epístola sobre os anciões: Você tem que separar-se...

A concepção de Gould ao absorver elementos da linguagem dramática ganha materialidade na escolha desta comunidade que está em permanente tensão entre o materialismo e a renúncia dos valores mundanos.

Sobre estas texturas sonoras do documentário se alternam depoimentos dos membros da comunidade, em que discursam sobre a oposição entre sua opção religiosa – um afastamento deliberado – e o mundo externo.

O primeiro depoimento responde ao sermão do reverendo - montado como contraponto – de que os fiéis precisam “separar-se”, conforme segue:

Eu estou perdido sobre isto. A razão aqui que é impossível ter este tipo de hábito de pensar em separar-se das pessoas da comunidade. Isso ainda significa alguma coisa para eles lá, enquanto aqui é impossível de fazer algo do tipo, sabe, e infelizmente, o quanto importante aquilo é, é difícil de ver. Eu suponho, eu nunca realmente senti a forte separação que as pessoas poderiam achar, quando eles pensam em homens, na verdade, eu nunca realmente senti que eu era separado da sociedade, de qualquer modo.

Observamos também um contraste – entre profano e sagrado – como o que Gould realiza ao montar, lado a lado na edição do documentário, Janis Joplin cantando “Mercedes Benz” e um violoncelo executando uma peça de Bach. Músicas estas que ganham uma nova leitura no interior da sintaxe contrapontística.

Até porque as músicas são colocadas como contraponto aos depoimentos, exemplificado com o segundo entrevistado que fala com o canto dos fiéis e a música “Mercedes Benz” embaixo de sua voz:

Eu acho que a razão do meu ser aqui, desde que o ritmo movimentando era muita coisa por aqui, eu deito na nossa sala de

estar ouvindo *Janis Joplin* eu poderia ouvir tudo três ou quatro vezes, e meus filhos vêm e ficam surpresos de ver o "velho" deles deitado ouvindo *Janis Joplin*, eu penso comigo, por que isso? É uma grande pergunta, é uma coisa muito existencial, suas mudanças, o que eu podia fazer 25 anos atrás contrastando com o que ele pode fazer hoje em dia... realmente mudou muito. Certamente as idéias isolacionistas que é: "eu me perco no grupo e não saio por aí", é um puxão na cerca e está quebrando em nossa mão, na nossa época de qualquer modo. Eu acho que nós precisamos aprender, ir de encontro com os nossos próprios caminhos, nós precisamos aprender, nós precisamos realmente continuar nesse nosso mundo sem se tornar corrompidos por ele, e é isso que são os grandes artistas, não é? É o que alguns ultimamente desejam, usando técnicas que o compositor teve a disposição para fazer algo disso, o que é bem...

A letra da música de Janis Joplin contrapõe à situação de renúncia da comunidade menonita que vive isolada das grandes cidades e do materialismo. Esta parte do documentário retrata, de maneira exemplar, o contraponto com o estímulo estético:

Oh Senhor! Você não me comprará um Mercedes Benz?
 Todos os meus amigos dirigem Porches. Eu devo fazer a reparação.
 Trabalhei muito duro toda minha vida. Não recebi ajuda de meus amigos.
 Então Senhor, você não me comprará um Mercedes Benz?

Oh Senhor! Você não me comprará uma TV a cores?
 Discando para dólares estou tentando encontrar-me.
 Estou esperando pelo entregador, cada dia até 3.
 Então oh Senhor! Você não me comprará uma TV a cores?

Oh Senhor! Você não me comprará uma noite na cidade?
 Eu estou contando com você Senhor, por favor, não me deixe cair.
 Prove-me que você me ama e compre-me a próxima volta.
 Oh Senhor, você não me comprará uma noite na cidade?

Todo mundo! Oh Senhor! Você não me comprará um Mercedes Benz?
 Todos os meus amigos dirigem Porches. Eu devo fazer a reparação.
 Trabalhei muito duro toda minha vida. Não recebi ajuda de meus amigos.
 Então Senhor, você não me comprará um Mercedes Benz?¹⁷

¹⁷ Tradução e formatação originais da letra da música "Mercedes Benz", composta por Janis Joplin, publicada por Strong Arm Music. Interpretada por Janis Joplin do álbum intitulado PEARL.

Gould, em diversos momentos do documentário, utiliza a música “Mercedes Benz” ao fundo para se contrapor ao que o entrevistado está falando. Por exemplo, o depoimento a seguir está sobreposto aos acordes de um violino

Nós moramos numa sociedade que só pensa em fazer dinheiro, de preservar um jeito americano ou canadense de viver, sem realmente examinar as coisas específicas disso, existem obviamente muitas coisas boas numa existência “torta de maçã”, mas isso é a única coisa que eu quero fazer? Existem coisas mais importantes? Basicamente, nós fomos orientadas para viver da agricultura até mais ou menos 30 ou 40 anos atrás, quando os homens começaram a mudar-se para cidade - como todo mundo faz nesse país. E uma das coisas que eu vejo acontecendo nos homens do nosso grupo é um materialismo crescente, eu não gosto de pensar que eu sou um materialista, eu espero que eu não seja, eu sou não com muita frequência em minhas escolhas.

Como foi dito que a música da Janis Joplin é o contraponto da linguagem utilitária, isto é, radiofônica, aqui representada pela palavra, através da fala do entrevistado, que conforme Sperber, (1980:116) “é em si a expressão mais imediata e primária do espírito em sua esfera consciente. É a ponte entre o espiritual e o material, entre o sujeito do conhecimento, ‘eu’, e o mundo que o circunda”.

E quando o entrevistado começa a exemplificar o seu consumismo, por meio da palavra “guiada pela vontade (...) que leva da força da imaginação para as formas materiais de expressão”, ou seja, “o estágio criativo prévio” (SPERBER, 1980:116). Gould coloca novamente a música de Janis Joplin como contraponto:

Nós acabamos de comprar para nós uma mangueira nova, comprar uma mangueira comprida, muitos espaços para desperdiçar, que não é funcional, e tem uma escada grande que ocupa muito espaço, eu é que cortei uma parte, porque eu cresci numa sociedade onde as coisas são muito funcionais, eu estou reagindo contra isso.

Já no terceiro depoimento, por exemplo, são os acordes do violoncelo executando uma peça de Bach que se contrapõem com a voz do entrevistado, onde encontramos, segundo Sperber (1980:116), novamente “a palavra, surgida da força imaginativa do falante”, despertando no ouvinte “idéias e, como resultado delas, sensações”. Da mesma forma, a música – aqui exemplificada pela de Bach executada através dos acordes de um violoncelo contrapondo com o entrevistado - “apóia freqüentemente a palavra na peça radiofônica”, podendo, além de outros

efeitos, despertar imagens, “incrementar os que resultam da palavra” (SPERBER, 1980:117):

Este conceito “dentro do mundo, não fora do mundo” é meu tópico favorito...Quando eu estava na Suíça, eu encontrei pessoas que cresceram na montanha e defendiam historicamente porque eles estavam ali, que eles queriam estar dentro do mundo, mas não dele, enquanto os mais jovens diziam: não é o que significa. Uma pessoa tem que estar no mundo geograficamente e estar no mundo, não a coisa comum no mundo que cada um está, que é, mas eu acho que é um conflito na idéia de utopia versus dispersar-se no mundo.

Evidencia-se que, em Bach, o contraponto atinge uma complexidade ainda maior que a desenvolvida a partir do século XVI, quando incorpora a modulação, deslocando a tônica. (WISNIK, 1989: 120)

De posse de novos meios, Bach escreve uma música que sintetiza o código musical, histórica e estruturalmente (...): polifonia e linha acompanhada, resolução horizontal e vertical dos problemas sonoros, as duas dimensões investidas num mesmo projeto discursivo. Isto só foi possível graças ao acabamento do sistema tonal, aqui praticado com todo o luxo polifônico que remonta às suas origens, isto é, àquele longo processo através do qual o tonalismo foi extraído ou desentranhado dos desdobramentos do modalismo medieval. (WISNIK, 1989:121)

Gould utiliza o sermão do reverendo, como contraponto, também em diversos momentos, seja para responder ao que os depoimentos estão dizendo, seja para impor o sagrado, o todo poderoso, como se fosse o narrador da história. Isto nos remete ao pensamento de Benjamin, quando exemplifica a faculdade do narrador de intercambiar experiências.

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presente esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.(...) A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes imigrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. (BENJAMIN, 1994:199)

Mesmo que Gould utilize algumas vezes o reverendo como narrador de seu documentário, cabe a ele o que Benjamin (1994:200) disse:

Isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.

Também podemos pensar o documentário *The Latecomers*, no qual Gould utiliza o oceano, o som das ondas do litoral de Newfoundland, como contraponto para transmitir este silêncio poético. Para construí-lo, Gould usou a intensidade das vozes dos entrevistados, que falavam com sua dialética cantada e pausada, sobrepostas a uma variedade de sons de ondas do mar. Esta montagem, que soa como se fosse uma música, nos remete à observação de John Cage, para quem “música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto” (apud MANZANO, 2006:75). Para Murray Schafer, a definição de música sofre uma das mais importantes rupturas no século XX:

Definir a música meramente como sons teria sido impensável alguns anos atrás, embora hoje as definições mais restritas sejam as que se têm revelado mais inaceitáveis. Pouco a pouco, no decorrer do século XX, todas as definições tradicionais de música foram caindo por terra em razão da abundante atividade dos próprios músicos. (SCHAFFER, 2001:20)

Aqui, neste segundo documentário da *Trilogia da Solidão*, Gould agregou um novo elemento à sua montagem de caráter tecnológico, segundo Manzano (2006:87): “a inauguração das transmissões em estéreo pela rádio CBC. Além da simultaneidade e intensidade das vozes, Gould passou a utilizar como elemento de espacialização sonora a distribuição entre os alto-falantes esquerdo e direito”.

Esta estética em busca da realidade de uma solidão e do silêncio no documentário radiofônico evidencia o pensamento de Arnheim (2005:64):

O vazio acústico, o silêncio sobre o qual o som é colocado, não representa um fundo neutro e sem conteúdo, mas, no caso, um inquietante lugar onde se produzem importantes acontecimentos, que ficam além da capacidade de compreensão do ouvinte.

Enfim, uma montagem que combina som ambiente, música e conversas parecendo uma composição musical nos remete à exploração do rádio não como um meio para transmitir a arte no rádio e, sim, a arte do documentário radiofônico.

Na narrativa de Aira, como analogia nesta pesquisa, o narrador diz que houve poucos pintores-viajantes realmente bons no Ocidente. E o melhor, do qual tinha informações e farta documentação, foi Rugendas, pintor de gênero, da “Fisionomia da Natureza”, procedimento criado por Humboldt, a “teoria da terra” ou “descrição física do mundo”, uma espécie de geografia artística que deveria captar a “fisionomia” da paisagem, uma captação estética do mundo, a ciência da paisagem. Em sua segunda viagem à Argentina, em 1847, teve a oportunidade de registrar as paisagens e os tipos da região do Rio da Prata.

A potência de arte da experiência de Rugendas, na sua viagem ao pampa, pode ser pensada como elo do documentário radiofônico de Gould, na sua viagem ao Norte do Canadá, pela estética de narrar de ambos.

O primeiro apresenta várias metáforas nesta travessia do vazio do pampa, conforme exemplificamos a seguir:

Ao quadriculado de verticais e horizontais que compunha a paisagem se superpunha o fator humano, também reticular. Para a vertical geológica temporal eles [Rugendas e seu ajudante] se arranjavam sozinhos, pois sabiam reconhecer xistos e basaltos, (...) plantas, musgos e fungos. Para a horizontal topográfica tinham que recorrer aos guias. (AIRA, 2006:21)

A evidência diante de um documentário de rádio, em que a idéia é transmitir o efeito da solidão, faz com que as perguntas tornem-se indispensáveis:

Como tornar verossímeis esses panoramas? Havia lados demais, sobravam faces ao cubo. A contigüidade de vulcões produzia interiores de céu. Havia grandes estouros de crepúsculo ótico que o

silêncio esticava. Em cada canto se desdobravam sóis de catapulta e de canhão. Sempre num silêncio de massas descomunais, campos cinzentos dependurados e postos a secar para sempre, e respiradouros da amplidão dos oceanos. (AIRA, 2006:23)

Na tentativa de responder a esta pergunta sugerimos a reflexão de Benjamim (1994:201):

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites.

A solidão recompunha-se e a visão das pessoas que passavam e que se afastavam pela mesma travessia de Rugendas, forneciam-lhe a inspiração. O que evidenciamos, também, com Gould, quando ele diz: “alguma coisa realmente acontece com as pessoas que vão para o norte (...) elas se tornam (...) de fato, filósofas”. (FRIEDRICH, 2000:182)

Para exemplificar a busca de inspiração e de material para execução da obra de Gould, novamente faz-se uma analogia com Rugendas, que iniciou uma prática nova ou uma nova técnica, a do esboço a óleo, que constituía uma inovação que a história da arte registrou.

Na luz do glorioso entardecer do dia 20 de janeiro, contemplaram extasiados o conjunto de silêncios e de ar. (...) A natureza mais selvagem estava repleta de sociabilidade, e os desenhos que haviam feito, na medida em que tinha algum valor, eram a sua documentação. (AIRA, 2006:26)

Documentação esta que faz com que a arte da pintura ou da música se torne algo real, verdadeiro ou não, pois existe o fato da imaginação do artista, do leitor ou do ouvinte com uma narrativa nada linear.

Conforme Deleuze (2006:34), “o que buscamos, num livro, é a maneira pela qual ele faz passar alguma coisa que escapa aos códigos: fluxos, linhas de fuga ativas revolucionárias, linhas de decodificação absoluta que se opõem à cultura”.

Para compreender a noção de não-linearidade, é importante primeiro definir a narrativa linear. Um traço de narrativa linear é a base no tema e no

envolvimento do ouvinte ou leitor com o personagem principal. Outro traço é sua forma dramática.

A linearidade transcende a forma da história e sua consequência é responder a um estilo particular de experimentação do público. Na essência, espera-se e se experimenta um resultado pré-determinado que associamos à narrativa linear. Não significa que ela seja uma narrativa chata. Mas, geralmente é satisfatória com parâmetros previsíveis.

Já a narrativa não-linear, as de Gould nos documentários da *Trilogia da Solidão*, pode não ter uma resolução, pode não conter uma forma dramática, pode também não possuir um personagem principal. Conseqüentemente, a narrativa não-linear não é previsível e esse é o potencial estético da não-linearidade. Isto é, experiências novas e imprevisíveis. Porém, para isto acontecer é necessário que esta narrativa não permaneça como um fato tecnológico e, sim, como uma atitude filosófica e estética.

Talvez a maneira de sugerir a filosofia da não-linearidade no documentário de Gould e na literatura de Aira seja começar aplicando o princípio operador relacionado com as expectativas. Este tem como resultado uma narrativa de forma alterada, suficientemente imprevisível para criar uma espontaneidade ou artifício que altere o significado. A segunda característica da não-linearidade é o uso de opostos com a proposta de uma forma diferente. O oposto pode ser usado como contraponto, assim como os sons foram utilizados por Gould para contar o silêncio do norte.

Estilos de narrativas dependem do realizador e de suas idéias criativas, de acordo com o que salienta Deleuze (1987) sobre a diversidade do ato de criação:

O que acontece quando dizemos: "Ei, tive uma idéia"? Porque, de um lado, todo mundo sabe muito bem que ter uma idéia é algo que acontece raramente, é uma espécie de festa, pouco corrente. E depois, de outro lado, ter uma idéia não é algo genérico. Não temos uma idéia em geral. Uma idéia, assim como aquele que tem a idéia, já está destinada a este ou àquele domínio. (...) Trata-se ou de uma idéia em pintura, ou de uma idéia em romance, ou de uma idéia em filosofia, ou de uma idéia em ciência. E obviamente nunca é a mesma pessoa que pode ter todas elas. As idéias devem ser tratadas como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma idéia em geral. Em função das técnicas que conheço, posso ter uma idéia em tal ou tal domínio, uma idéia em cinema ou uma idéia em filosofia. (...) Uma idéia é algo bem simples. Não é um conceito, não é filosofia. Mesmo que de toda idéia se possa tirar, talvez, um conceito.

Benjamin (1994:201) também diz que a narrativa está morrendo:

Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro.

Com base nestes pensamentos, observamos que no documentário de Glenn Gould está o verdadeiro potencial para a estética não-linear. O realizador precisa apenas se arriscar. E também encontramos, no silêncio do norte, o limite da arte e da comunicação.

Para reforçar estas evidências, ainda é possível recorrer a Deleuze (2006:214):

Quando uma minoria cria para si modelos, é porque quer tornar-se majoritária, e sem dúvida isso é inevitável para sua sobrevivência ou salvação (por exemplo, ter um Estado, ser reconhecido, impor seus direitos). Mas sua potência provém do que ela souber criar, e que passará mais ou menos para o modelo, sem dele depender. O povo é sempre uma minoria criadora, e que permanece tal, mesmo quando conquista uma maioria: as duas coisas podem coexistir porque não são vividas no mesmo plano. O artista não pode senão apelar para um povo, ele tem necessidade dele no mais profundo de seu empreendimento, não cabe a ele criá-lo e nem o poderia. A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha. Mas o povo não pode se ocupar de arte. Como poderia criar para si e criar a si próprio em meio a abomináveis sofrimentos? Quando um povo se cria, é por seus próprios meios, mas de maneira a reencontrar algo da arte (...), ou de maneira que a arte reencontre o que faltava.

Deleuze (2006:215), em entrevista televisiva ao Instituto National de l'Audio-visuel (I.N.A.) e no seu livro sobre Foucault, propõe aprofundar o estudo de três práticas do poder: o Soberano, o Disciplinar, e sobretudo, o de Controle sobre a "comunicação", que hoje está em vias de tornar-se hegemônico. O cenário da "comunicação" remete à mais alta perfeição da dominação. Tocando tanto a fala como a imaginação. Mas hoje todos os homens, todas as minorias, todas as

singularidades foram potencialmente capazes de retomar a palavra, e, com ela, um grau mais alto de liberdade. Comentando sobre este aprofundamento, Deleuze diz:

É certo que entramos em sociedades de “controle”, que já não são exatamente disciplinares. Foucault é com frequência considerado como o pensador das sociedades de disciplina, e de sua técnica principal, o confinamento (não só o hospital e a prisão, mas a escola, a fábrica, caserna). Porém, de fato, ele é um dos primeiros a dizer que as sociedades disciplinares são aquilo que estamos deixando para trás, o que já não somos. (...) Estamos entrando na sociedade de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea. (...) Pode-se, com efeito, falar de processos de subjetivação quando se considera as diversas maneiras pelas quais os indivíduos ou as coletividades se constituem como sujeitos: tais processos só valem na medida em que, quando acontece, escapam tanto aos saberes constituídos como aos poderes dominantes. Mesmo se na sequência eles engendram novos poderes ou tornam a integrar novos saberes. Mas naquele preciso momento eles têm efetivamente uma espontaneidade rebelde. Não há aí nenhum retorno ao “sujeito”, isto é, a uma instância dotada de deveres, de poder e de saber. Mais do que de processos de subjetivação, se poderia falar principalmente de novos tipos de acontecimentos: acontecimento que não se explicam pelos estados de coisa que os suscitam, ou nos quais eles tornam a cair. Eles se elevam por uns instantes, e é este momento que é importante, é a oportunidade que é preciso agarrar. Ou poderia se falar simplesmente do cérebro. O cérebro é precisamente este limite de um movimento contínuo reversível entre um dentro e um fora, esta membrana entre os dois. Novas trilhas cerebrais, novas maneiras de pensar não se explicam pela microcirurgia; ao contrário, é a ciência que deve se esforçar em descobrir o que pode ter havido no cérebro para que se chegue a pensar de tal ou qual maneira. Subjetivação, acontecimento ou cérebro, parece-me que é um pouco a mesma coisa. Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície o volume reduzidos. (...) É ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade e resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle. Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo. (DELEUZE, 2006:215-217-218)

6 CONCLUSÃO

A proposta desta leitura sobre a *Trilogia da Solidão* e Gould em relação à linguagem do documentário radiofônico nos faz pensar através das palavras de Deleuze (2006:43):

A questão é o quanto o trabalho de cada um pode produzir convergências inesperadas, e novas conseqüências, e revezamentos para cada um. Ninguém deveria ter privilégio a esse respeito, nem a filosofia, nem a ciência, nem a arte ou a literatura.

A palavra ouvida na *Trilogia da Solidão* é a estética criativa do gênero documentário radiofônico, é o silêncio como limite da arte musical, é a ousadia inovadora do realizador.

Experiências para saber o que fazer com o invento rádio, marcaram o início da sua existência. Até hoje, estas expedições para a terra nova dos meios de comunicação não foram encerradas como evidenciamos no estudo sobre a *Trilogia da Solidão*. Pois, uma das experiências que o rádio iniciou desde logo foi a experiência da arte (ALBANO, 2005:191).

O rádio afeta as pessoas, digamos como que pessoalmente, oferecendo um mundo de comunicação não expressa entre o escritor-locutor e o ouvinte. Este é o aspecto mais imediato do rádio. Uma experiência particular. As profundidades subliminares do rádio estão carregadas daqueles ecos ressoantes das trombetas tribais e dos tambores antigos. Isto é inerente à própria natureza deste meio, com seu poder de transformar a psique e a sociedade numa única câmara de eco (MacLuhan 2005:145).

Gould encontrou no contraponto dos sons, aplicado ao meio rádio, um espaço significativo para a investigação das culturas e da solidão no norte do Canadá.

Richard Sennett, professor de sociologia da Universidade de Nova York, diz: “acho que para Gould a questão da solidão deve ter sido absolutamente central”. Sennett esteve trabalhando vários anos num livro sobre o assunto. “A solidão realmente contribui para o senso da criatividade das pessoas; você não pode realmente criar uma diferença sem criar a noção de estar sozinho”. (FRIEDRICH, 2000:206)

Na visão de Friedrich (2000:192), a maioria dos principais documentários radiofônicos de Gould foi sobre música, e nisso residem seus pontos fortes - a música era a grande paixão de Gould - e fracos - a música é muito difícil de ser capturada na linguagem estranha das palavras.

Sua obra transcende os conceitos de técnica, métodos e estilos na produção de documentários radiofônicos, oferecendo referências fundamentais para continuarmos a pensar o documentário e o rádio.

Com base nestas evidências localizadas ao longo deste estudo, é possível concluir que comunicação e arte podem e deveriam se sobrepor, integrar-se, em contrapontos, para que documentários radiofônicos sejam produzidos com criatividade, inovação e liberdade de criação. Pois, mesmo assim, continuarão sendo documentários, já que sua definição de mera reprodução da realidade não parece satisfatória. Uma questão central do “documentário” como um instrumento de inovação, transformação e construção de linguagem nos remete a uma expressão formulada metaforicamente por Grierson:

A idéia de um espelho voltado para a natureza não é tão importante numa sociedade dinâmica e mutante quanto a de um martelo que a forja (...) É como um martelo e não como um espelho que eu tenho procurado usar o meio que caiu em minhas inquietas mãos. (In DA-RIN, 2004:93)

Segundo Da-Rin (2004:93), a dramatização, interpretação e intervenção social são os atributos da estética do documentário clássico para seus fundadores e que em nenhum deles se encontra o menor traço de documento ou prova. Ele diz: “ao contrário de um espelho que reflete a natureza e a sociedade, é como uma ferramenta para transformá-la que o documentário é assumido por aqueles que lançam as bases de sua tradição”.

Em Gould, vimos que a mistura de linguagens (radiofônica e musical), formas inovadoras e os estilos criativos de fazer documentários, não desconstituem este gênero radiofônico, em função da própria fragilidade das várias definições expostas na primeira parte desse trabalho. Ao contrário, abrem inúmeras novas possibilidades para sua produção. E se este estudo já descortinou que outros fazeres documentários são possíveis, certamente a continuidade desta pesquisa evidenciará muito mais novas opções a se trilhar na produção de documentários radiofônicos através da mistura comunicação e arte

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRA, César. **Um acontecimento na vida do pintor-viajante**. Tradução de Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ALBANO, Júlia Lúcia. **A peça radiofônica e a contribuição de Werner Klippert**. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio*. Florianópolis: Insular, 2005.

_____. **Rádio: oralidade mediatizada: o spot e os elementos da linguagem radiofônica**. São Paulo: Annablume, 1999.

ALVES, Walter. **A cozinha eletrônica**. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio*. Florianópolis: Insular, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. **A estética radiofônica**. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 1980.

_____. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. **O diferencial da cegueira: estar além dos limites dos corpos**. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio*. Florianópolis: Insular, 2005.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema** / Jacques Aumont, Michel Marie: tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BACHELARD, Gaston. **Devaneio e rádio**. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio*. Florianópolis: Insular, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Editora Hucitec, 1992.

BALSEBRE, Armand. **A linguagem radiofônica**. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio*. Florianópolis: Insular, 2005.

_____. **El lenguaje radiofónico**. Madri : Ediciones Cátedra, 2000.

BARBOSA FILHO, André. **Gêneros radiofônicos** – os formatos e os programas em áudio. São Paulo: Edições Paulinas, 2003.

BAUMWORCEL, Ana. **Armand Balsebre e a teoria expressiva do rádio**. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio*. Florianópolis: Insular, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e História da cultura / Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. - 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNHARD, Thomas. **O naufrago** / Thomas Bernhard; tradução Sérgio Tellaroli. – São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOSCO, Francisco. **Intelectofobia**. In: Revista CULT – número 106 – Setembro/2006 – ANO 9. São Paulo: Editora Bregantini, 2006.

BRECHT, Bertold. **Teoria do rádio (1927-1932)**. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do Rádio* tradução de Regina Carvalho e Valci Zuculoto – Florianópolis: Insular, 2005.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir (e entender) música**. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **Cinema 2: a imagem-tempo.** Tradução: Heloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. **Conversações, 1972-1990** / Gilles Deleuze; tradução de Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **O ato de criação.** Trad. José Marcos Macedo. Caderno Mais! Folha de S.Paulo, 27. jun.1999. p. 5-4 a 5-5.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia.** São Paulo: Editora Ática, 2001.

FRIEDRICH, Otto. **Glenn Gould: uma vida e variações.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamim.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

GOULD, Glenn. **CD Trilogia da Solidão.** Tradução: Sylvia Souza e Pedro Rossi. Toronto: Canadian Broadcasting Corporation, 1992.

HAYE, Ricardo. **Sobre o discurso radiofônico.** In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio.* Florianópolis: Insular, 2005.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

KIEFER, Bruno. **Elementos da linguagem musical.** Porto Alegre: Editora Movimento, 1969.

KOLB, Richard. **O Desenvolvimento da Peça Radiofônica Artística a partir da Essência do Rádio.** In: Sperber, George (org.) 1980. Introdução à Peça Radiofônica. São Paulo: Editora E.P.U.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro.** São Paulo: Francis, 2006.

MANZANO (Corrêa), Rodrigo. **Devir-Rádio / Devir-Música. Diálogos improváveis, intersecções possíveis:** o rádio contrapontístico de Glenn Gould em análise. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUCSP, 2006.

MARX, K. e ENGELS, F. **A ideologia alemã.** Tradução de José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem; (understanding media).** São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. **Rádio:** o tambor tribal. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio.* Florianópolis: Insular, 2005.

MEDITSCH, Eduardo. **O Rádio na era da informação:** teoria e técnica do novo radiojornalismo. Florianópolis: Insular, Ed. da UFSC, 2001.

_____. **Teorias do rádio:** textos e contextos./Eduardo Meditsch (org). Florianópolis: Insular, 2005.

MORAIS, J. Jota de. **O que é música.** São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**/Bill Nichols; tradução Mônica Saddy Martins. – Campinas, SP: Papirus, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre Verdade e Mentira no sentido extra-moral (1873).** Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

NOVAES, Adauto. **Rede Imaginária: televisão e democracia /** organização Adauto Novaes. – São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

RAHN, John. **Music Inside Out:** Going Too Far in Musical Essays. Amsterdam:G+B Arts International, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**: edição concisa/ editado por Stanley Sadie; editora-assistente Alison Latham; tradução Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SAFATLE, Vladimir. **Atravessar a modernidade dobrando os joelhos**. In: Revista CULT – número 106 – Setembro/2006 – ANO 9. São Paulo: Editora Bregantini, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 1973.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante** /R. Murray Schafer; tradução Marisa Trench de ° Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

_____. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora / R.Murray Schafer; tradução Marisa Trench Fonterrada – São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SPERBER, George Bernard. **Introdução à peça radiofônica** /seleção, tradução, introdução e notas de George Bernard Sperber. – São Paulo: EPU, 1980.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios** / Luiz Tatit. – São Paulo: Annablume, 1997.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil**: tradição e transformação / Francisco Elinaldo Teixeira (organizador). – São Paulo: Summus, 2004.

WESTERKAMP, Hildegard. **O ambiente sonoro no rádio**. In Rádio Nova: constelações da radiofonia contemporânea. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997. In Rádio Nova: constelações da radiofonia contemporânea. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

_____. **O empenho do corpo**. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do rádio*. Florianópolis: Insular, 2005.

CBC Archives. http://archives.cbc.ca/IDCC-1-74-320-1709/arts_entertainment/glenn_gould/. Acesso em: 18 jul. 2006.

Letra da música: “Mercedes Benz”, composta por Janis Joplin, publicada por Strong Arm Music. Interpretada por Janis Joplin do álbum intitulado PEARL, cortesia da Sony Music Entertainment). Acesso em: 16 jan. 2007.

ANEXO(S)

- a) Cópia em CD do documentário *The Quiet in the Land* (1977).
- b) Roteiro traduzido do último documentário que compõem a *Trilogia da Solidão*, intitulado *The Quiet in the Land* (1977).
- c) Letra da música “Mercedes Benz” de Janis Joplin.
- d) Foto de Glenn Gould durante a gravação do documentário *A Idéia de Norte* (1967) e foto na ilha de edição com o engenheiro de som Lorne Tulk.
- e) Análise estereofônica do documentário *The Latecomers* (1969).
- f) Listagem de alguns programas de rádio produzidos por Glenn Gould na CBC.

JANIS JOPLIN LYRICS

"Mercedes Benz"

Oh Lord, won't you buy me a Mercedes Benz ?
My friends all drive Porsches, I must make amends.
Worked hard all my lifetime, no help from my friends,
So Lord, won't you buy me a Mercedes Benz ?

Oh Lord, won't you buy me a color TV ?
Dialing For Dollars is trying to find me.
I wait for delivery each day until three,
So oh Lord, won't you buy me a color TV ?

Oh Lord, won't you buy me a night on the town ?
I'm counting on you, Lord, please don't let me down.
Prove that you love me and buy the next round,
Oh Lord, won't you buy me a night on the town ?

Everybody!
Oh Lord, won't you buy me a Mercedes Benz ?
My friends all drive Porsches, I must make amends,
Worked hard all my lifetime, no help from my friends,
So oh Lord, won't you buy me a Mercedes Benz ?

That's it!

Tradução

Oh Senhor! você não me comprará um Mercedes Benz?
Todos os meus amigos dirigem Porches. Eu devo fazer a reparação.
Trabalhei muito duro toda minha vida. Não recebi ajuda de meus amigos.
Então Senhor, você não me comprará um Mercedes Benz?

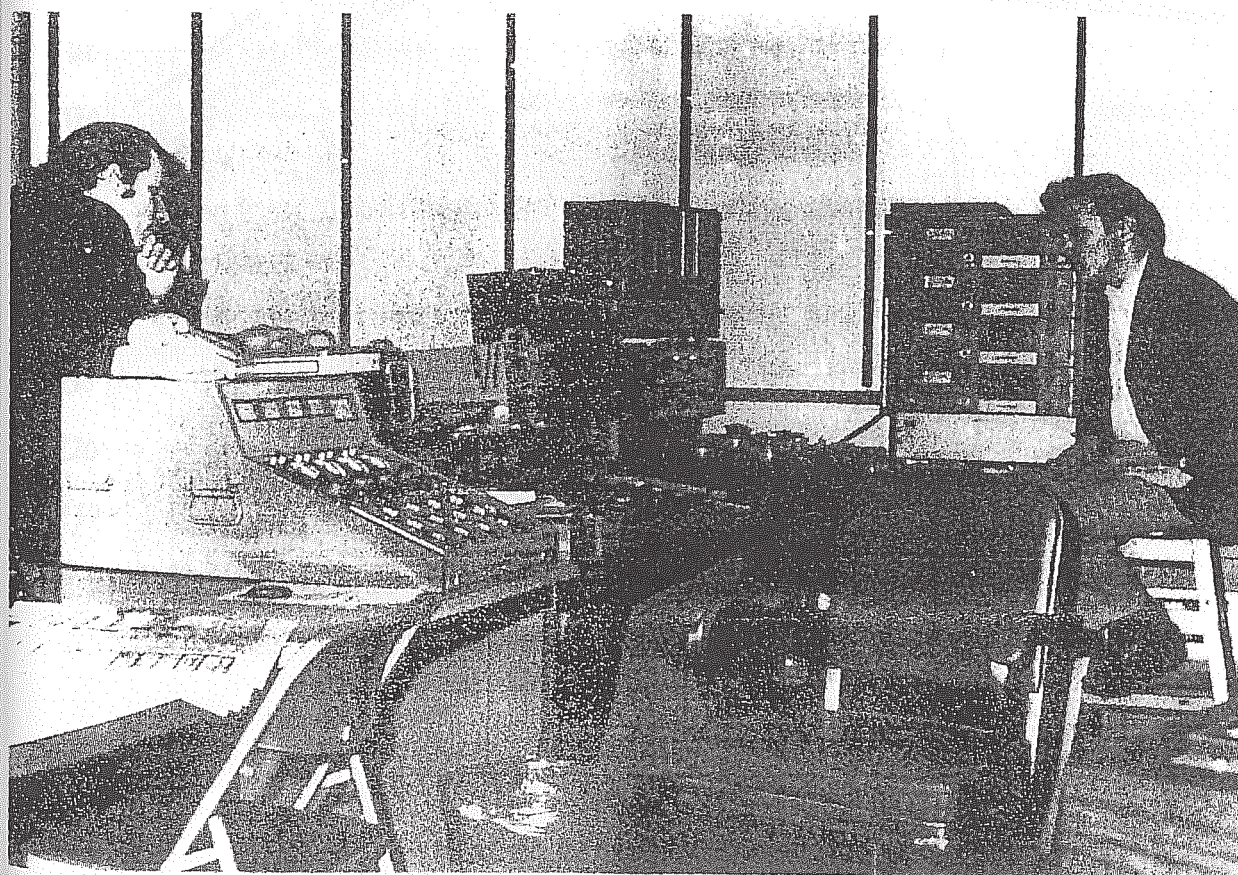
Oh Senhor! Você não me comprará uma TV a cores?
Discando para dólares estou tentando encontrar-me.
Estou esperando pelo entregador, cada dia até 3.
Então oh Senhor! Você não me comprará uma TV a cores?

Oh Senhor! Você não me comprará uma noite na cidade?
Eu estou contando com você Senhor, por favor, não me deixe cair.
Prove-me que você me ama e compre-me a próxima volta.
Oh Senhor, você não me comprará uma noite na cidade?

Todo mundo! Oh Senhor! você não me comprará um Mercedes Benz?
Todos os meus amigos dirigem Porches. Eu devo fazer a reparação.
Trabalhei muito duro toda minha vida. Não recebi ajuda de meus amigos.
Então Senhor, você não me comprará um Mercedes Benz?



O som do rádio era, para Gould, “a mais singular experiência musical”. O pianista posa no *Muskeg Express* durante a gravação de seu documentário, “A Idéia de Norte” (*acima*), que ele depois gastou meses editando com o engenheiro Lorne Tulk (*abaixo, à direita*).



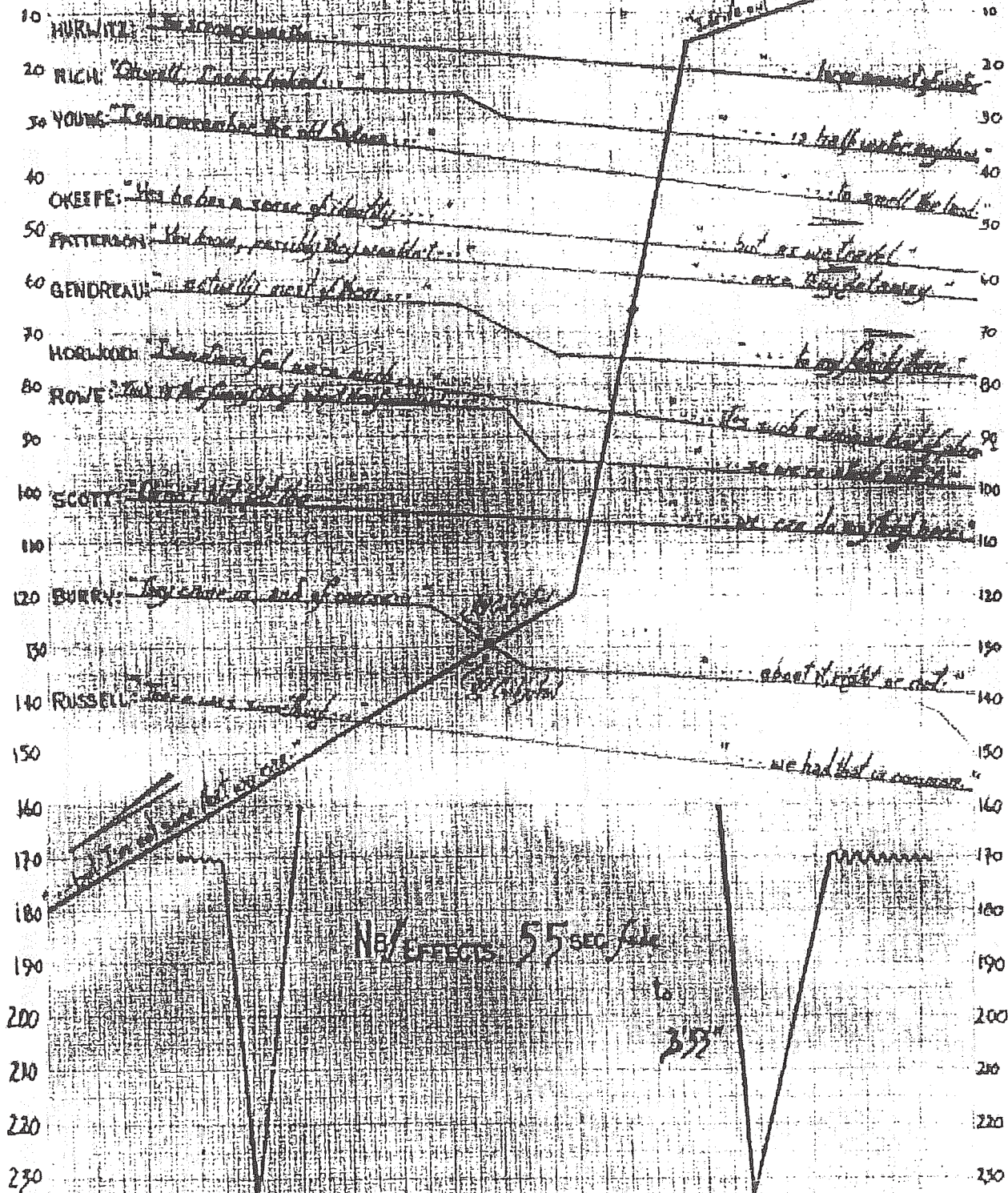
Time in
sec

LEFT

CENTRE

RIGHT
HARRIS

Time in
sec



ANNOUNCER

FONTE	DATA NO AR	NOME DA SÉRIE	COMPOSITOR	OBRAS	NOTAS
			Hindemith	Sonata N ^o 1 em Lá maior	
			Mozart	Fantasia em Dó menor, KV 475	
Rádio	1967	CBC Noite de Terça-feira/Glenn Gould em Recital	Beethoven	Sonata N ^o 29 em Si bemol maior, <i>Hammerklavier</i> , Op. 106	
			Mozart	Fantasia em Dó menor, KV 396	
Rádio	12-3-67	A Arte de Glenn Gould	Bach	<i>O Cravo Bem Temperado</i> , Livro I: N ^o 1 em Dó maior, BWV 846; N ^o 2 em Dó menor, BWV 847; N ^o 3 em Dó sustenido maior, BWV 848; N ^o 4 em Dó sustenido menor, BWV 849	
TV	19-3-67	Música para Domingo à Tarde	Gould	Quarteto para Cordas, Op. 1	Discute a estrutura de seu quarteto
			Beethoven	Sonata N ^o 17 em Ré menor, <i>Tempestade</i> , Op. 31, N ^o 2; trinta e duas variações em Dó menor	Trechos
			Mozart	Sonata N ^o 13 em Si bemol maior, KV 333	
Rádio	19-3-67	A Arte de Glenn Gould	Bach	Invenções em Duas e Três Partes, BWV 772-801	
			Gould	"So You Want to Write a Fugue?"	Discute a teoria e a estrutura de sua composição

TV

29-3-67

Festival/ To Every Man His
Own BachDiscute a obsolescência da sala de
concerto e o futuro da gravação com
Humphrey Burton, da BBCToca a Variação Nº 4 para a abertura e
a Variação Nº 30 para o encerramento
do programaBach
Variações Goldberg, BWV 988

Trechos

Concerto Nº 5 em Mi bemol
maior, *Imperador*, Op. 73

Beethoven

Sonata Nº 5 em Dó menor,
Op. 10, Nº 1: Trinta e duas
variações em Dó menor

Beethoven

Rádio

2-4-67

A Arte de Glenn Gould

Gould

Conferência em Port Chilkoot

Documentário satírico escrito por
Gould sobre a conferência de críticos
de música. Exemplos musicais das
Canções de Schoenberg, Op. 2, e
Livro I do *Cravo Bem Temperado*

Rádio

7-5-67

Master Musician/ Yehudi
MenuhinGould apresenta essa série difundindo
a discografia completa de Menuhin.
Exibe uma gravação de Menuhin com
14 anos, tocando o Concerto para
Violino de Elgar

Rádio

23-5-67

CBC Noite de Terça-feira/Glenn
Gould em Recital

Beethoven

Bagatelles, Op. 126: Nº 1 em
Sol maior; Nº 2 em Sol menor;
Nº 5 em Sol maior; *Variações
da Heróica*, Op. 35; Sonata Nº
18 em Mi bemol maior, Op.
31, Nº 3

FONTE	DATA NO AR	NOME DA SÉRIE	COMPOSITOR	OBRAS	NOTAS
Rádio	19-9-67	CBC Noite de Terça-feira/Glenn Gould em Recital	Anhalt	Fantasia para Piano	
			Byrd	My Ladye Nevelle's Book: Sexta Pavana e Galharda; A Voluntary; Primeira Galharda	
			Mozart	Sonata Nº 5 em Sol maior, KV 283	
			Prokofiev	Sonata Nº 7 em Si bemol maior, Op. 83	
TV	15-11-67	Performance Centenária	Bach	Concerto Nº 7 em Sol menor, BWV 1058	Vladimir Golschmann regendo a Orquestra Sinfônica de Toronto
			Strauss	Burleske para Piano e Orquestra em Ré menor	
Rádio	23-11-67	CBC Concertos Centenários/Glenn Gould em Recital	Bach	Arte da Fuga: Nºs 9, 11, 13, BWV 1080; Suíte Inglesa Nº 1 em Lá maior, BWV 806; Tocata em Ré maior, BWV 913	
Rádio	11-12-67	A Melhor das Idéias		À procura de Petula Clark	Discute a música e a imagem de Petula Clark
Rádio	28-12-67	Idéias	Gould	A Idéia de Norte	O primeiro documentário da <i>Trilogia da solidão</i> , escrito e produzido por Gould. Elenco: Wally Maclean (narrador), R.A.J. Phillips, James Lotz, Frank Vallee, Marianne Schroeder

Apresentador nas séries semanais que duraram de 4-2 a 17-3-68. No último programa, Gould apresenta e faz extensos comentários entre atos do *Rapto do Serralho*, de Mozart, KV 384

Rádio	8-2-68	CBC Noite de Quinta-feira / Glenn Gould em Recital	Beethoven	Sonata Nº 24 em Fá sustenido maior, Op. 78	Escrito e apresentado por Gould
			C.P.E. Bach	Sonata <i>Württemberg</i> Nº 1 em Lá menor, WQ 49	
			Scarlatti	Sonata em Ré maior, L. 463; Sonata em Sol maior, L. 486	
			Scriabin	Sonata Nº 3 em Fá sustenido menor, Op. 23	
Rádio	20-5-68	Idéias	Anti-Alea		Escrito e produzido por Gould. Entrevista Milton Babbitt, James Lyons e Paul Myers sobre a questão da "sorte" na música
Rádio	11-6-68	CBC Noite de Terça-feira/Glenn Gould em Recital	Beethoven/ Liszt	Sinfonia Nº 6 em Fá maior, <i>Pastoral</i> , Op. 68	Faz um esboço das origens das transcrições de Liszt das nove sinfonias de Beethoven
Rádio	11-6-68	CBC Noite de Terça-feira/O Festival de Stratford			Discute os festivais de música com Louis Applebaum
Rádio	10-11-68	Suplemento de Domingo			Um programa de revista de notícias e assuntos públicos apresentado e co- produzido por Gould. Os assuntos incluem o <i>Switched-on Bach</i> , de Walter Carlos, o fechamento de minas em Belle Isle, Newfoundland, e o filme <i>Carga da Brigada Ligeira</i>

FONTE	DATA NO AR	NOME DA SÉRIE	COMPOSITOR	OBRAS	NOTAS
Rádio	2-9-69	A Arte de Glenn Gould/Tomada Dezesseis	Bach	Partita Nº 5 em Sol maior, BWV 829; Partita Nº 6 em Mi menor, BWV 830	Gould e o co-apresentador Ken Haslam discutem a relação entre os elementos harmônicos e rítmicos em Bach e o uso da forma de dança por Schoenberg em sua Suíte
			Schoenberg	Suíte para Piano, Op. 25	
Rádio	9-9-69	A Arte de Glenn Gould/Tomada Dezesete	Beethoven	Sonata Nº 32 em Dó menor, Op. 111; Nº 4 em Dó sustenido menor, <i>Ao Luar</i> , Op. 27, Nº 2; No. 8 em Dó menor, <i>Patética</i> , Op. 13	Apresentador Ken Haslam com Gould como Theodore Slutz
Rádio	16-9-69	A Arte de Glenn Gould/Tomada Dezoito	Gould	A Idéia de Norte	Gould retransmite radiofonicamente e fala sobre seu documentário
Rádio	23-9-69	A Arte de Glenn Gould/Tomada Dezenove	Bach	A Arte da Fuga, BWV 1080	Gould fala com o co-apresentador Ken Haslam sobre as fugas de Bach, Mozart, Bartok, Verdi, Buxtehude e Beethoven
			Gould	"So You Want to Write a Fugue?"	
Rádio	30-9-69	A Arte de Glenn Gould/Tomada Vinte	Gould	Conferência em Port Chillkoot	Gould e Haslam discutem os críticos e as críticas. Retransmissão radiofônica do programa de 2-4-67
			Mozart	Sonata em Ré maior KV 284	Último movimento

Rádio	7-10-69	A Arte de Glenn Gould/Tomada Vinte e um	Gould	On the Moog	Gould e Haslam falam a respeito das gravações de Walter Carlos. Retransmissão radiofônica do programa de 10-11-68
Rádio	12-11-69		Gould	Os Retardatários	Foi ao ar apenas em Ottawa, Vancouver e Winnipeg. Documentário contrapontístico de Gould sobre Newfoundland, o segundo de sua <i>Trilogia da solidão</i>
Rádio	29-11-69	CBC Noite de Terça-feira/Glenn Gould em Recital	Brahms	Intermezzo em Lá maior, Op. 118, Nº 2	Inclui a discussão de Gould com Haslam sobre a relação entre Scriabin e os Impressionistas
			Mozart	Sonatas em Si bemol maior, KV 333; Si bemol maior, KV 570	
			Pentland	Sombras (Ombres)	
			Scriabin	Sonata, Nº 5, Op. 53	
Rádio	1970's	EBU Recital	Bach	Variações à Italiana, BWV 989	Co-produção da European Broadcast Union e a CBC
			Beethoven	Variações em Fá maior, Op. 34	
			Bizet	<i>Variações Cromáticas</i> , Op. 3	
			Byrd	My Ladye Nevells's Booke: Motivo de Hugh Ashton; Ronda de Sellinger	
			Webern	Variações para Piano, Op. 27	

FONTE	DATA NO AR	NOME DA SÉRIE	COMPOSITOR	OBRAS	NOTAS
Rádio	30-10-74	Música de Hoje/Séries Schoenberg: Nº 8 O Transcritor			Os co-apresentadores Gould e Haslam discutem as transcrições de Schoenberg, inclusive as de Bach e Brahms
Rádio	6-11-74	Música de Hoje/Séries Schoenberg: Nº 9			Inclui trechos da entrevista de 1962 com John Cage, discutindo seus estudos com Schoenberg
Rádio	13-11-74	Música de Hoje/Séries: Nº 10	Schoenberg	<i>Fantasia</i> para Violino e Piano, Op. 47	Com Israel Baker, violino
Rádio	19-11-74			Schoenberg, os Primeiros Cem Anos - Um Documentário - <i>Fantasia</i> para Rádio	Escrito e produzido por Gould, usando sua estrutura contrapontística para rádio. Inclui entrevistas com Krenek, Cage e Leinsdorf. A música inclui trechos de onze obras de Schoenberg
Rádio	27-11-75	CBC Noite de Terça-feira/ Música de Schoenberg	Schoenberg	Seis Pequenas Peças para Piano, Op. 19; Suíte para Piano, Op. 25	
TV	5-2-75	Musicamera/ Music in Our Time: Nº 2 The Flight From Order, 1910-1920	Prokofiev	<i>Visions Fugitives</i> , Nº 2, Op. 22	
			Ravel/Gould	<i>La Valse</i> , Op. 45	Gould toca sua própria transcrição
			Schoenberg	<i>Pierrot Lunaire</i> , Op. 21	"Introduction", "Columbine", "The Dandy", "Washerwoman", "Chopin Waltz", "Madonna", e "The Sick Moon". Com Patricia Rideout, narradora, e conjunto instrumental
			Strauss	Três Canções de Ofélia, Op. 67	Com Roxolana Roslak, soprano

TV	29-8-75	Radio as Music	Documentário de Gould discutindo a elaboração de seus comentários ráiofônicos "A Idéia de Norte" e "Silêncio na Terra" com os engenheiros Donald Logan e John Thomson		
TV	26-11-75	Musicamera/Music in Our Time: Nº 3 New Faces, Old Forms, 1920-30	Hindemith	<i>Das Marienleben</i> , Op. 27	Com Roxolana Roslak, soprano
			Poulenc	<i>Aubade</i>	Boris Brott regendo uma orquestra não identificada e os dançarinos Robyn Lee e Jeremy Blanton
			Schoenberg	Suíte para Piano, Op. 25	Intermezzo
			Walton	<i>Façade Suíte</i>	Boris Brott regendo trechos não identificados. Gould toca em dueto com Patricia Rideout, soprano, da Rapsódia
TV	1976	Musicanada	Bach	Abertura à Francesa, BWV 831	Sessão de gravação no auditório Eaton, em Toronto, com o engenheiro Lorne Tulk
Rádio	1976		Gould	Documentário: Ernst Krenek	Escrito, produzido e tocado por Gould. Recusado pela BBC, nunca foi ao ar
Rádio	25-4-77	Ideas	Gould	Silêncio na Terra	Última parte da <i>Trilogia da solidão</i> , escrita e produzida por Gould. Explora a comunidade menonita
Rádio	22-8-77	August Arts National			Como apresentador, Gould toca gravações de alguns compositores favoritos, Mendelssohn e Sibelius