

**MARCIA APARECIDA ORTEGOSA**



**Poética da Audiovisualidade:  
a rítmica na construção das imagens sonoro-visuais**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
São Paulo  
2013**



**MARCIA APARECIDA ORTEGOSA**

**Poética da Audiovisualidade:  
a rítmica na construção das imagens sonoro-visuais**

Tese apresentada à Escola de  
Comunicações e Artes da Universidade  
de São Paulo para obtenção do título de  
Doutor em Ciências da Comunicação

Área de Concentração: Teoria e Pesquisa  
em Comunicação

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Irene Machado

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
Ciências da Comunicação  
São Paulo  
2013**





Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.



Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ortegosa, Marcia Aparecida

Poética da Audiovisualidade: a rítmica na construção das imagens sonoro-visuais / Marcia Aparecida Ortegosa. - - São Paulo: M. A. Ortegosa, 2013.

223 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Irene Machado

Bibliografia

1. audiovisualidade 2. semiose 3. montagem 4. ritmo 5. tensão I. Machado, Irene II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43



ORTEGOSA, Marcia Aparecida.

Poética da Audiovisualidade:  
a rítmica na construção da imagens sonoro-visuais.

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes de São Paulo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.


Aprovado em:

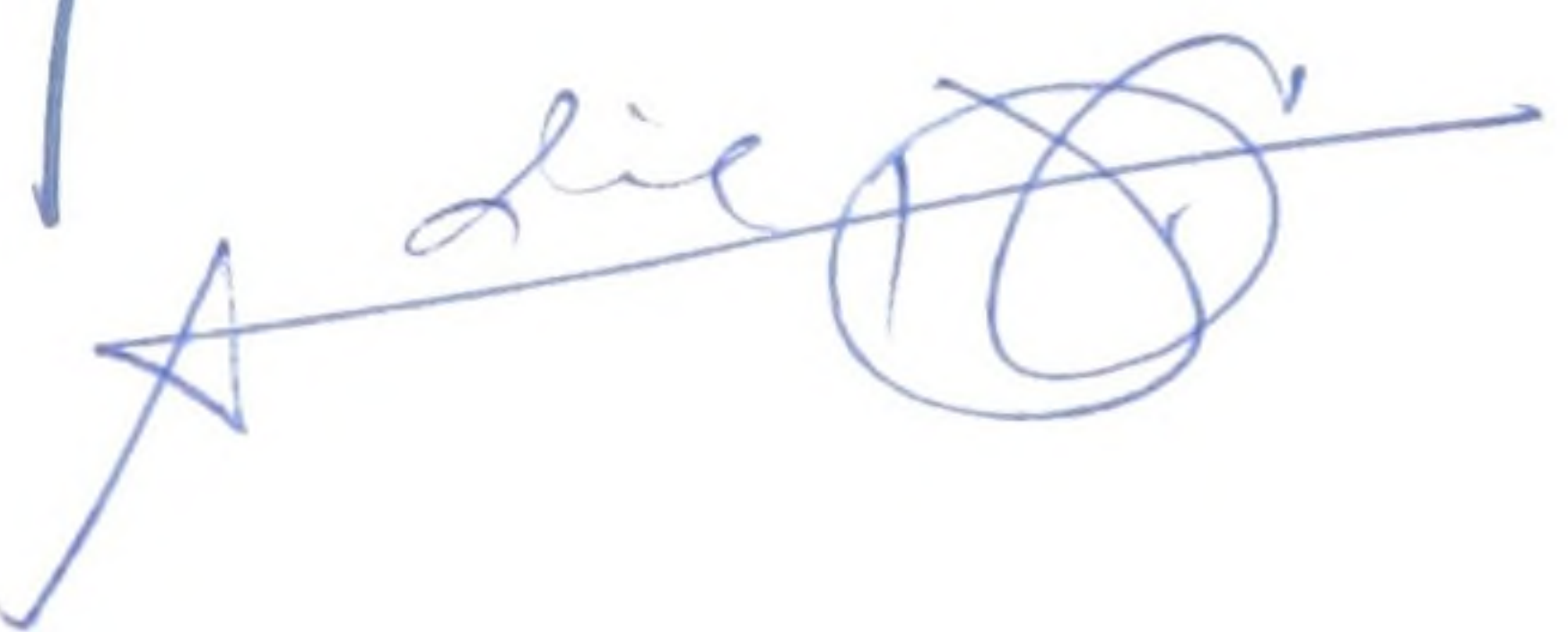
Banca Examinadora

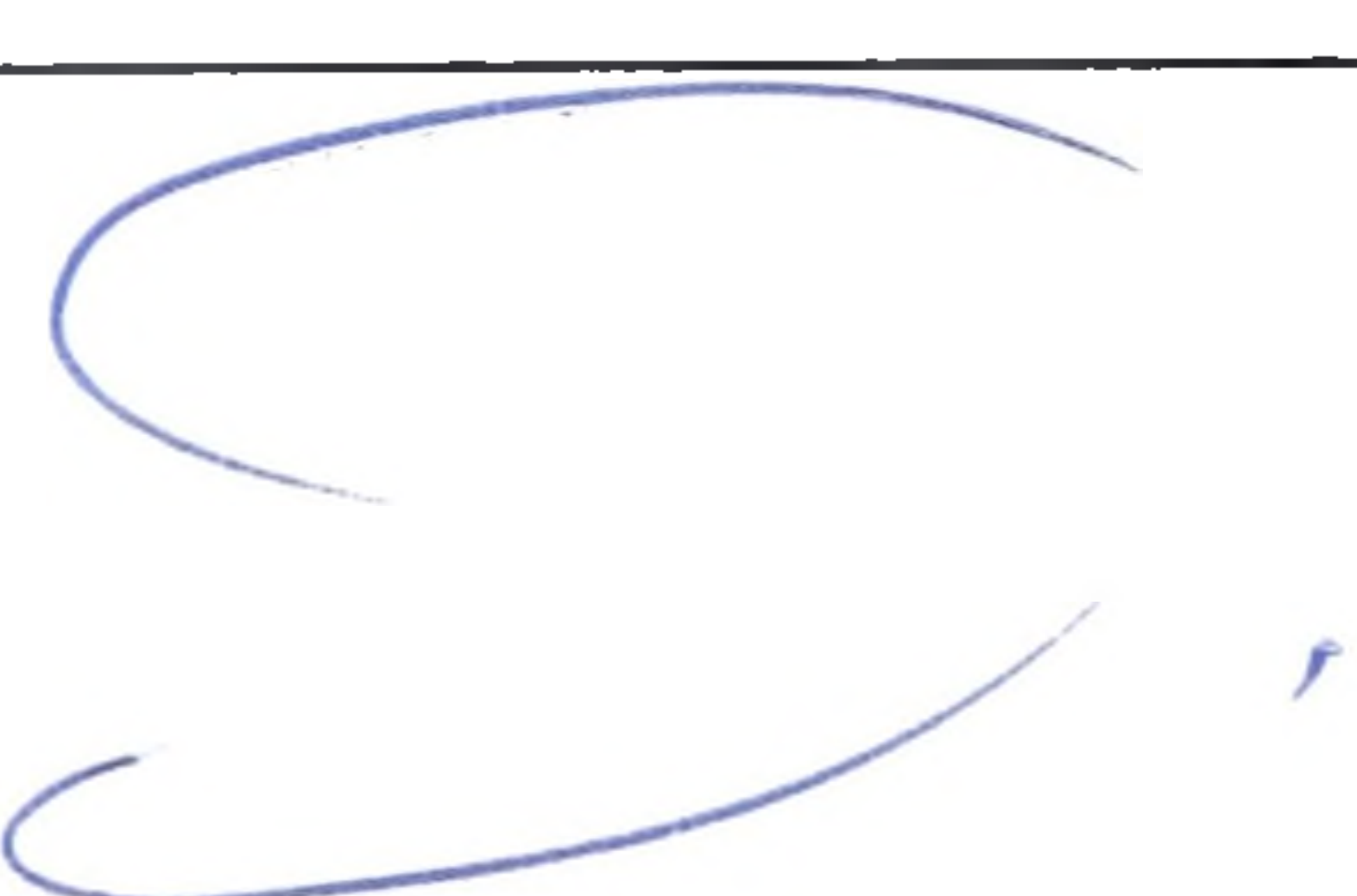
  
\_\_\_\_\_  
Profª Drª Irene Machado



  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr



## Agradecimentos

Agradeço especialmente à minha orientadora, Professora Irene Machado pela orientação pontual, instigante e de extrema precisão em cada etapa do processo de construção dessa tese.

Ao professor Rogério Ferraraz pela gentileza dos comentários na qualificação, que muito elucidaram os caminhos percorridos.

Ao professor Ismail Xavier, em particular, no que tange a problemática do *filme-ensaio* que orientou a estrutura da tese.

Aos professores que participaram de minha formação acadêmica de um modo geral e em particular, ao professor Eduardo Peñuela Canizal.

À Ana Paula Pires pela gentil interlocução, mas principalmente por ouvir meus pensamentos, reflexões e dúvidas.

À fotógrafa e grande amiga Lucy Figueiredo por dividir ideias audiovisuais. Para Vitória Figueiredo pela criatividade e alegria compartilhada.

Ao amigo Leonardo Teruo Onodera pelo apoio inestimável.

A minha mãe por acreditar que o projeto fosse possível.

Aos designers gráficos Igor Alvarez, Ligia Ruas, Jessica Herling que dividiram a responsabilidade pela parte técnica e execução dos gráficos em programas digitais.

Aos Professores e músicos Rubens Nogueira (*in memoriam*) e Cleber Alves que contribuíram na elaboração de um pensamento sonoro através de gráficos e diagramas das estruturas musicais nos filmes da tese.

À Universidade de São Paulo, em possibilitar novamente meus estudos acadêmicos.



À John Cage, poeta  
do vazio e à arte de  
experimental.

Ao meu pai Diogo Ortigosa  
(*in memoriam*).



silêncio silêncio silêncio  
silêncio silêncio silêncio  
silêncio silêncio silêncio  
silêncio silêncio silêncio  
silêncio silêncio silêncio  
(Eugen Gomringer)



## Resumo

A presente tese tem como objeto de estudo a *audiovisualidade*, a partir de uma reflexão analítica sobre a montagem e o ritmo em um determinado *corpus* filmico. Tomou-se como ponto de partida a hipótese de que o fenômeno da audiovisualidade estabelece-se como a dinâmica resultante da organização nas linguagens visuais e sonoras do sistema audiovisual, no processo de semiose.

O *corpus* é constituído de filmes – experimentos audiovisuais – que, na montagem e no ritmo, criam relações altamente tensivas no fluxo do movimento, geradoras de instabilidade. Desse modo, tais filmes instauram um campo de forças sonoro-visual, nas relações de tempo e espaço, capaz de promover informação nova e alargamento da linguagem audiovisual. Trata-se dos seguintes filmes: *The Garden* (1990), de Derek Jarman; *Naqoyqatsi* (2002), de Godfrey Reggio; e *One<sup>11</sup> and 103* (1992), de Henning Lohner e John Cage.

Entende-se que a montagem e o ritmo estão imbricados e contribuem decididamente para que o trabalho analítico promova a construção do fenômeno da *audiovisualidade*, singular a cada filme. Nesse sentido, os pontos principais da análise estão centrados no processamento de relações no fluxo do movimento sonoro-visual, entre eles, o campo de forças entre som e imagem na montagem vertical, em sobreposição e simultaneidade; a disjunção da montagem pelos motivos e consequente criação de polos de atração; a ressonância dos planos/células na geometrização compositiva; a formação de um *design* sonoro-visual; o processamento de estruturas patéticas geradoras de arrebatamento extático; e a suspensão do fluxo tensivo do movimento, em permanente mutação e instabilidade.

A análise das relações dinâmicas e dialéticas no audiovisual tem como objetivo geral compreender os modos de ordenação das linguagens sonoro-visuais no espaço-tempo, através da articulação no fluxo do movimento. Em termos perceptivos, a análise do ritmo em estruturas altamente tensivas, nos filmes de Jarman, Reggio e Lohner e Cage, incide num estado de suspensão constante ou em momentos culminantes, dramáticos, capazes de promover o arrebatamento.

A fundamentação teórica da tese buscou alicerces, principalmente, nas formulações sobre montagem e ritmo do cineasta e teórico Sergei Eisenstein, que construiu bases para as atuais reflexões do audiovisual. A importância central de Eisenstein decorre de seu paralelismo com o universo acústico e musical na elaboração de sua teoria da montagem e seus principais conceitos, tais como: *montagem vertical*, *ritmo*, *motivo*, *atrações dominantes*, *contraponto*, *pathos* e *êxtase*. Tais conceitos relacionam-se intimamente com a construção da *audiovisualidade*.

Por sua vez, os caminhos metodológicos para o entendimento da audiovisualidade foram norteados pela percepção do comportamento sonoro-musical e imagético, tomando como pontos de partida eixos de equivalência e diferença entre ambos; pela observação e análise das sobreposições e simultaneidades nas linhas dos eventos da montagem, por meio da construção de diagramas verticais; pela análise da geometrização e *design* inseridos em relações sógnicas, a partir de elementos expressivos dominantes na composição e montagem; e pela análise do campo de forças no fluxo do movimento sonoro-visual, em processos de mutação, geradores de instabilidade.

Palavras-chave: *audiovisualidade*, semiose, montagem, ritmo, tensão.



## Abstract

This thesis has as object of study the *audiovisualidade*, based on an analytical reflection on the montage and the rhythm in a given filmic *corpus*. As starting point, it was taken the hypothesis that the phenomenon of *audiovisualidade* is established as the dynamics stemming from the organization in the acoustic/visual languages of the audiovisual system, in the semiotics process.

The *corpus* is movies – audiovisual experiments – that in the montage and in the rhythm create highly tensive relations in the flow of movement, which are generators of instability. This way, such movies set up a field of acoustic-visual forces in the space-time relation which are capable of yielding new information and a widening of the audiovisual language. The following movies are referred to here: *The Garden* (1990) of Derek Jarman; *Naqoyqatsi* (2002) of Godfrey Reggio; and *One and 103* (1992) of Henning Lohner and John Cage.

It is understood that montage and rhythm are interwoven and definitely contribute so that the analytical work may promote the construction of the *audiovisualidade* phenomenon, which is unique in each moving picture. In this respect, the main points of the analysis are centered on the processing of relations in the flow of the acoustic-visual movement, among which are: the force field between sound and image at vertical montage, both in overlapping and simultaneousness; the disjunction of the montage by the motives and the consequent creation of magnetic attraction; the resonance of planes/cells in compositional geometrizing; the formation of an acoustic-visual design; the processing of pathetic structures, i.e., generators of ecstatic-grabbing rapture; and the cessation of the tensive flow of movement, under permanent mutation and instability.

The analysis of audiovisual relations, as far as dynamics and dialectics are concerned, has as general scope to understand the modes of putting in order the audiovisual languages in space-time, by the articulation in the flow of movement. From a perception standpoint, the analysis of the rhythm in highly tensive structures, as in Jarman's, Reggio's and Lohmer and Cage's pictures, occurs amidst a state of constant suspense or in culminating, dramatic moments, likely to lead to ecstasy.

The theoretical fundamentals of the thesis looked for grounds, mainly, in the formulations on montage and rhythm of Sergei Eisenstein, movie maker and theorist, who constructed the basis to the current reflections on the audiovisual issue. Eisenstein's main importance in the theme stems from his parallelism with the musical/ acoustic universe in working out elaborately his theory on montage and its concepts, such as: *vertical montage, rhythm, motives, dominant attractions, counterpoint, pathos and ecstasy*. Such formulations, processes and rhythmical structures are intimately related with the construction of the *audio-visibility*.

In their turn, the methodological pathways towards understanding the *audiovisualidade* have been guided by the perception of the acoustic-musical and magnetic behavior, having as a starting point axes of equivalence and difference between them both; by the observation and analysis of the overlappings and simultaneousness at the lines of events of montage, by means of constructing vertical diagrams; by the analysis of the geometrizing and design inserted in meaningful relations, from expressive elements that are dominant in composition and montage; and by analysis of the force field in the flow of acoustic-visual movement, in mutative processes, generators of instability.

Key-words: *audiovisualidade* – semiotics – montage – rhythm – tensive



## Lista de Figuras

1. Marcia Ortigosa e Lucy Figueiredo. *Fugaz*, 2004. \_\_\_\_\_ 15
2. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Rastros de luzes formando grafismos. \_\_\_\_\_ 52
3. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Representações de ícones religiosos da crucificação de Cristo \_\_\_\_\_ 53
4. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Objetos pontiagudos. \_\_\_\_\_ 54
5. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Diagrama destacando a geometrização do design angular na composição. \_\_\_\_\_ 55
6. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Sequência de cenas do mundo coeso, cósmico. \_\_\_\_\_ 58
7. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Sequência de cenas de mulheres, taças, alusão à santa ceia. \_\_\_\_\_ 60
8. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Sequência de cenas em alusão à santa ceia com alteração de fundo (croma key). \_\_\_\_\_ 61
9. Jean-Luc Godard: *Duas ou três coisas que eu sei dela*, 1967. Cena do café. \_\_\_\_\_ 63
10. Jean-Luc Godard: *Duas ou três coisas que eu sei dela*, 1967. Cena do cigarro. \_\_\_\_\_ 64
11. Darren Aronovsky: *Pi*, 1998. Cena do café e cena da galáxia co-relacionadas. \_\_\_\_\_ 65
12. Espiral de *Makrokosmos*, do norte-americano George Crumb, segunda metade do século XX. Apud Moraes, 1983. p. 77. \_\_\_\_\_ 65
13. Diagrama de frequência do mundo coeso em relação à cena de mulheres com taça e desenho de composição em *The Garden*. \_\_\_\_\_ 68
14. Diagrama de cenas em relações de harmonia e tensão plástica e sonora entre mundos coeso, fragmentado e sua intersecção em *The Garden*. \_\_\_\_\_ 70
15. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Ritual cósmico do "sacrifício": círculo, cama, tochas ao mar. \_\_\_\_\_ 71
16. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Luzes e linhas diagonais dramáticas: rosto de Cristo em sofrimento. \_\_\_\_\_ 74
17. Derek Jarman, *The Garden*, 1990 e Andrei Tarkovski. *Sacrifício*, 1985. Cenas da maquete da casa. \_\_\_\_\_ 75
18. Diagrama de frequência de mundo em ruínas em *The Garden*. \_\_\_\_\_ 76
19. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Cena do desenquadramento de cama ao mar e ilustração reforçando o ilustração da composição. \_\_\_\_\_ 78



20. Derek Jarman: <i>The Garden</i> , 1990. Sequência: cenas dos juízes. _____	80
21. Diagrama de frequência, intensidade e imagem em sobreposição vertical em <i>The Garden</i> . _____	81
22. Sequência de cenas do ápice de tensão: silêncio altamente dramático em <i>The Garden</i> . _____	83
23. Godfrey Reggio: <i>Naqoyqatsi</i> , 2002. Final da primeira sequência da peça audiovisual: espectros de luz se transformam na imagem sonora "Naqoyqatsi". _____	96
24. Godfrey Reggio: <i>Naqoyqatsi</i> , 2002. Início da segunda sequência da peça audiovisual: processamento de mutações. _____	98
25. Representação gráfica do pico de frequência da melodia no tempo, em variações crescentes a cada estágio com aumento das alturas no início da segunda sequência em <i>Naqoyqatsi</i> . _____	100
26. Representação gráfica de relações da base com a melodia, em termo de métrica e desvios de acentuação no início da segunda sequência em <i>Naqoyqatsi</i> . _____	100
27. Representação gráfica da Espiral referente a percepção do movimento e avanço das notas na segunda sequência em <i>Naqoyqatsi</i> . _____	102
28. Godfrey Reggio: <i>Naqoyqatsi</i> , 2002. Segunda sequência da peça audiovisual: soldados marcham em sentidos contrários: guerra no tema e na sintaxe. _____	104
29. Godfrey Reggio: <i>Naqoyqatsi</i> , 2002. Final da primeira sequência da peça audiovisual: movimentos espiralados em choques: fractais e túnel de nuvens em direção aos céus. _____	106
30. Godfrey Reggio: <i>Naqoyqatsi</i> , 2002. início da sétima sequência da peça audiovisual: suspensão temporal, prenúncio do recomeço da guerra. _____	110
31. Godfrey Reggio: <i>Naqoyqatsi</i> , 2002. Início da oitava sequência da peça audiovisual: tiro frontal em direção ao observador. _____	113
32. Godfrey Reggio: <i>Naqoyqatsi</i> , 2002. Oitava sequência da peça audiovisual: soprano em agudíssimo até grave. Movimento musical similar ao movimento de ascensão e queda visual. _____	116
33. Godfrey Reggio: <i>Naqoyqatsi</i> , 2002. Final da oitava sequência da peça audiovisual: espectros de linhas e luzes vermelhas do túnel. _____	118
34. Godfrey Reggio: <i>Naqoyqatsi</i> , 2002. Primeira sequência da peça audiovisual: representação da <i>Torre de Babel</i> de Pieter Brueghel (1563) justaposta ao prédio abandonado. _____	120
35. Godfrey Reggio: <i>Naqoyqatsi</i> , 2002. Final da segunda sequência da peça audiovisual: diagrama multidirecional do campo de forças da marcha dos soldados em diversos movimentos contrários. _____	122



36. Sergei Eisenstein: *Encouraçado Potenkin*, 1925. Fotograma da Escadaria de Odessa. (EISENSTEIN, 1990a: p. 55).\_\_\_\_\_ 124
37. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Final da segunda sequência da peça audiovisual: sequência da marcha dos soldados em série de mutações no fluxo do movimento.\_\_\_\_ 125
38. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Primeira sequência da peça audiovisual: prédio sendo tragado pela tempestade e fúria das águas e linhas em choques. \_\_\_\_\_ 126
39. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Oitava sequência da peça audiovisual: mutações constantes, simetria e assimetria simultaneamente.\_\_\_\_\_ 131
40. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Oitava sequência da peça audiovisual: mutações constantes, água se transformando em cogumelo e bola de forma com semelhanças formais na composição. \_\_\_\_\_ 132
41. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Final da sequência da peça audiovisual: diagrama do desenho da espiral no túnel que desemboca nas nuvens e céu. \_\_\_\_\_ 138
42. Representação gráfica de Eisenstein do ponto de observação na montagem: o primeiro na perspectiva horizontal, sequencial e o segundo vertical. (EISENSTEIN, 1990b, p. 123).\_\_\_\_\_ 139
43. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Início da segunda sequência da peça audiovisual: diagrama de multidirecionalidade das linhas em movimentos opostos.\_\_\_\_ 140
44. Diagrama de relações verticais e horizontais de imagem e som de Eisenstein. (EISENSTEIN, 1990b, p. 54).\_\_\_\_\_ 147
45. Diagrama de intensidade, frequência e cenas em *Naqoyqatsi*.\_\_\_\_\_ 158
46. Diagrama design sonoro-visual em ascensão e queda. Cena extática da primeira sequência da peça audiovisual em *Naqoyqatsi*.\_\_\_\_\_ 159
47. Diagrama de densidade, defasagem e cenas em *Naqoyqatsi*.\_\_\_\_\_ 164
48. John Cage, Henning Lohner e Theodore Van Carlson: *One 11 and 103*, 1991-1992. Cena do movimento e variações da luz.\_\_\_\_\_ 182



## Sumário

Introdução \_\_\_\_\_ p. 14

### **The Garden - campo de forças na montagem disjuntiva**

1	Choque e coexistência de mundos em <i>The Garden</i> _____	p. 47
2	Mundo em ruínas: <i>design</i> da instabilidade _____	p. 51
3	Mundo das relações cósmicas: suspensão espaço-temporal _____	p. 58
4	A luta tensiva em polos de atração _____	p. 74
5	Bibliografia específica _____	p. 86

### **Êxtase e mutação sonoro-visuais em *Naqoyqatsi***

1	Formulações iniciais _____	p. 90
2	Campo de forças _____	p.120
3	Êxtase: vertigem perceptiva _____	p.126
4	Mutações no fluxo cinético em <i>Naqoyqatsi</i> _____	p.131
5	Elementos da montagem vertical na relação sonoro-visual _____	p.143
6	Diagramas de sincronização interna e construção de <i>design</i> _____	p.157
7	Bibliografia específica _____	p.171

### **A suspensão tensiva da luz sonora no fluxo cinético. Análise da obra fílmica**

#### ***One11 and 103* de John Cage.**

1	Experimento ótico-visual em mutação _____	p.175
2	Ressonâncias da luz _____	p.182
3	Suspensão dissonante: estruturas instáveis _____	p.185
4	O vazio ruidístico e instável em <i>One11 and 103</i> _____	p.196
5	Bibliografia Específica _____	p.200

Conclusão \_\_\_\_\_ p.202

Bibliografia \_\_\_\_\_ p.214



## Reflexão sobre a práxis do audiovisual

A reflexão sobre a experiência prática da produção do audiovisual *Fugaz*<sup>1</sup> levou-me ao caminho do pensamento sobre audiovisualidade. Esse fenômeno leva em conta meu percurso como pesquisadora de cinema e vídeo, no âmbito prático e teórico, tanto assim que se tornou objeto de pesquisa deste doutorado. Por esse motivo, faço aqui um relato do processo de criação desse vídeo. Assim, primeiramente, busquei entender os meus caminhos traçados até o momento, levando em conta minha trajetória no mestrado e minha experiência como professora, testando *in loco* a teoria.

O vídeo *Fugaz* foi realizado a partir de uma grande quantidade de fotografias feitas com equipamento analógico. No primeiro contato com as imagens fotográficas, percebi que a captação através da longa exposição fez com que elas perdessem contornos. Muitas dessas imagens tinham pouca definição das linhas, formando, por vezes, estiramento, borrões, modulações de cores, ruídos, enfim, imagens repletas de desenhos, grafismos. A partir das imagens fotográficas, realizei estudos da composição para perceber primeiramente as semelhanças que elas apresentavam entre si.

Nesse caminho já era possível tentar agrupá-las em justaposição para perceber as possibilidades de costuras entre elas. Levando-se em conta a possibilidade de pensar uma montagem rítmica, contrastante, escolhi um eixo que criasse associações por similaridades, mas também por oposições dos elementos expressivos da composição, tais como, linhas, formas, cores, ângulos, planos. Todos esses elementos expressivos harmonicamente formavam grafismos. O grafismo era uma

1. O vídeo *Fugaz* (2004) foi feito em parceria com a fotógrafa e artista plástica Lucy Figueiredo.



das possibilidades de tradução da semiose desse signo contínuo. O curto-circuito aqui, além de gerar sentidos, promovia fluxos sinestésicos (sensível).



1. Marcia Ortigosa e Lucy Figueiredo. *Fugaz*, 2004.

As imagens foram agrupadas em três sequências (tríade), objetivando formular variantes rítmicas que traduzissem uma quebra de continuidade. Os três atos da tríade (como na música) formavam uma gradação de tensão, que passei a denominar como: abertura, contraponto e clímax. Essas três sequências, desse modo, criaram matizes de tensão; um pensamento por estrutura; uma visão sintagmática e paradigmática; e um diferencial (desvio) criativo. As variantes na tríade foram produzidas a partir do andamento temporal e da justaposição por contrastes entre planos.

A rítmica foi sendo construída a partir das associações entre as imagens, levando-se em conta, simultaneamente, uma dinâmica que buscasse a elaboração de estruturalidade sonora, ligada à gradação de tensão. As oscilações de tensão, através do uso de sons e silêncios em cada mudança de sequência, atingem seu auge na sequência final do clímax. Embora a rítmica devesse promover variantes entre tempos fortes e fracos sonoros em cada ato da tríade, preocupe-me em criar um eixo condutor para alinhar as costuras dos fragmentos imagético-sonoros, de modo relacional e orgânico, evitando-se assim criar um campo disperso de fragmentos.



A elaboração dos primeiros passos em direção a uma audiovisualidade partiu de um pensamento em torno da sonoridade, que, embora ainda estivesse latente, já tornava possível a tradução por meio do *design* visual nessa fase de primeiro contato com as imagens separadas e nas tentativas de agrupamentos e combinações. A intenção sonora em seu processo de abstração precedia ao próprio encontro com o som definido posteriormente. As imagens e seus grafismos conduziam à pesquisa de sons que traduzissem essa combinatória sensorial.

A pesquisa sonora partiu de músicas eletrônicas que pudessem ter riqueza de variantes rítmicas e timbrísticas. A experimentação era guiada pela busca de uma seleção de trechos musicais que contivessem toda a gama de desenhos produzidos pelos movimentos sonoros, de modo a dialogar com as imagens, visando a compor uma peça audiovisual através de um bloco indecomponível entre som e imagem. Os trechos musicais pesquisados tinham vários instrumentos polifonicamente sobrepostos, formando frequências com variações de alturas, entre graves e agudos, que, a partir de pulsos, elaboravam desenhos rítmicos, numa multiplicidade de grafismos sonoros. A busca sonora foi determinante para começar o processo de edição das imagens eletronicamente.

Para cada bloco de sequência, foram utilizadas diferentes velocidades do tempo, num crescente, até o uso de um *fast motion*<sup>2</sup> bem acelerado na sequência final, auge da tensão. A sonoridade foi pensada também se levando em conta a poética das imagens, por meio de um estudo de possibilidades sonoras, de acordo com a observação do *design* das imagens, seus elementos compositivos.

2. O termo *fast motion* refere-se a um dos elementos que se articula na linguagem cinematográfica ligados à aceleração do tempo.



O planejamento desse exercício de abstração exigiu observação analítica para cada sequência. O som foi pensado de modo a criar correspondência entre cores, linhas e formas, com base em uma cinética. O movimento propiciou a visualização de eixos de direção, grafismos, sendo que o desenho compositivo observado antes no fotograma e agora no processo dinâmico – as imagens em conjunto com o movimento acústico – configurava um *design* movido pela justaposição de diferentes camadas sonoras.

Na edição final, estabeleceu-se um pensamento voltado ao *continuum*. A partir da junção da imagem e do som, obteve-se um entrelaçamento, numa trama indissociável que convergia para uma audiovisualidade. A materialização de um estiramento do tempo nos dava a ideia de um tempo plural visualizado a partir de sua decomposição. Na edição, optou-se pelo uso de um tempo veloz, em *fast motion*. Novamente, os opostos estavam presentes para compor a rítmica.

Desse modo, a produção de *Fugaz* possibilitou a percepção de uma audiovisualidade por meio da configuração estruturada em sua montagem, que abrange rítmica e *design* sonoro e visual na relação dos elementos expressivos fílmicos, entre outros. Levando-se em conta que na tese cada filme tem uma configuração singular, cabe lembrar que essas noções e outras que irão surgir durante o processo reflexivo terão predominância distinta em cada ensaio analítico. Este foi o primeiro passo dado à reflexão sobre o que vem a ser esse fenômeno da audiovisualidade, que será investigado através dos filmes do *corpus* da tese.

O conceito de audiovisualidade já vem sendo aplicado pelo grupo de pesquisadores da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). No



entanto, esse grupo o emprega de outro modo, destacando o universo de questões que envolvem as mídias nos “processos de globalização das culturas”.

No *Manifesto audiovisualidades*, o grupo define os aspectos em que a pesquisa está focada:

1. devires de cultura, analisando audiovisualidade em outros contextos, não audiovisuais;
2. convergências de formatos, suportes, tecnologias e hibridismos na produção audiovisual no cinema, televisão, vídeo e mídias digitais, tais como, internet;
3. estudo das linguagens audiovisuais, sejam “gramaticais” ou “agramaticais”, ressaltando que esse terceiro aspecto é o lugar que se deve partir para a compreensão dos demais. O grupo também se apropria dos conceitos de cinematismo, imagicidade, duração, virtualidade, zeroidade e pós-mídia de autores como Eisenstein, Bergson, Deleuze e Guatari. 2009, SILVA, ROSSINI.

Na presente tese, tomamos como base instrumental teórica, essencialmente, as referências do cineasta Serguei Eisenstein, que nasceu em Riga, na Letônia, e construiu alicerces para as atuais reflexões sobre cinema. A importância central de Eisenstein decorre de seus estudos do cinema em paralelismo com o universo acústico e musical, que propiciaram a formulação dos principais conceitos que envolvem a sua teoria da montagem polifônica ou montagem vertical.

Os pontos que efetuamos nossa abordagem se concentram num recorte estrutural voltado para a problemática da montagem e da rítmica em relações dinâmicas que envolvem tensão, conflito, atrações motivicas,



3. Semiose é um processo de significação observado teoricamente nas relações sócio-culturais.

4. Interpretante é uma formulação de Charles Sanders Peirce e refere-se à potencialidade sócio-cultural de promover sentidos no indivíduo pensante e gerar signos autorreferentes num modo contínuo de equivalências de sentidos.

5. A radicalidade a que nos referimos (e que eventualmente inserimos o termo experimental, apesar de seu uso ser polêmico) refere-se à ideia de filmes que contribuem decididamente para um maior alargamento da linguagem cinematográfica por se preocuparem em construir suas narrativas com foco em seu processo de construção, ou seja, vão além do enunciado ("o que" está sendo contado). O mais importante parece ser o "como", ou seja, como algo está sendo construído, articulado. Nesse sentido, a montagem e o ritmo decididamente contribuem para que essa experiência se torne cada vez mais inventiva e contundente, nas complexas relações que se configuram num filme, no movimento imagético-sonoro processado no tempo-espaço.

*pathos* e êxtase. Acreditamos que tais conceitos se relacionam intimamente com a construção do fenômeno da audiovisualidade, tendo por ressalva que tal experiência é singular em cada filme. Na presente tese, o filme *Fugaz* abriu portas para as nossas primeiras investigações pragmáticas sobre o fenômeno em questão.

### Premissas

A tese tem como estudo a audiovisualidade em um determinado *corpus* fílmico. Tomamos como ponto de partida a hipótese de que o fenômeno da audiovisualidade se estabelece como a dinâmica resultante da organização das linguagens visuais e sonoras no sistema audiovisual. A análise dessa dinâmica tem como objetivo compreender os modos de ordenação dessas linguagens no espaço-tempo, através da articulação de imagens e sons no movimento. A reflexão examina como se processa o fenômeno da audiovisualidade no compósito sonoro-visual e que tipo de conhecimento é produzido; ou seja, quais os parâmetros de pensamento que ele cria. O trabalho analítico visa, portanto, a compreender as *semioses*<sup>3</sup> e a geração de possíveis *interpretantes*<sup>4</sup>.

O *corpus* da tese é formado por filmes que estão impregnados de uma radicalidade<sup>5</sup> em suas montagens, que subvertem as relações de tempo e espaço. São filmes de cinema que articulam diversos signos expressivos, organizando os enquanto linguagem. São eles: *The Garden* (1990) de Derek Jarman; *Naqoyqatsi* (2002) de Godfrey Reggio; e *One11 and 103* (1991-1992) de Henning Lohner/John Cage. Nos filmes do *corpus*, o trabalho analítico priorizou questões temporais ou ligadas à espacialidade de acordo com a configuração e singularidade de cada filme.



O *corpus* fílmico abre um campo reflexivo para os estudos da montagem e da rítmica na audiovisualidade. Entendemos montagem não somente como a união de fragmentos num filme, mas como uma forma de organização do pensamento e formação de conceitos. A montagem organiza as linguagens no espaço-tempo e articula imagens e sons, no movimento. Partindo do pressuposto de que a montagem num filme assume um caráter primordial, é necessário antes explicar as definições da palavra 'montagem' em dois sentidos. Um que entende montagem como edição, no sentido mais restrito do termo, como mera colagem de planos, fragmentos fílmicos.

6. O conceito de plano, segundo Ismail Xavier (2005, p. 27), é aquele que está relacionado à decupagem (cortar em pedaços), ou seja, ao "processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem." Embora a noção de plano seja polissêmica, no decorrer da tese iremos avaliar de que modo esse conceito se adéqua ou não à montagem dos filmes escolhidos.

7. O conceito de código refere-se a um "signo convencional" do qual "é possível a constituição dos sistemas e, conseqüentemente, da linguagem". Deve ser entendido não somente como norma, mas de maneira ampla como "convenção, probabilidade, explicitação e modelização". (MACHADO, 2003, p. 155-157).

Num sentido mais abrangente, a montagem pode ser pensada sob duas óticas, ou seja, a interna e a externa, e são duas forças conflitantes num filme. A montagem externa se organiza pela justaposição de cenas, planos e sequências num filme<sup>6</sup>. A montagem interna se dá pela articulação de todos os elementos expressivos num filme compostos por forma, textura, cor, linha, eixo de direção, movimento e som. Nesse sentido, consideramos a montagem (interna) ou montagem intraplano que se processa dentro do plano como todo fragmento (elemento expressivo) presente na estrutura geral da composição, além dos enquadramentos que tencionam o quadro pelos conflitos.

Assim, os filmes configuram determinadas relações no espaço-tempo, que ao se articularem e processarem informação promovem certos desarranjos nos códigos<sup>7</sup> da montagem. As relações que se travam na linguagem cinematográfica são complexas, já que envolvem diversas variantes numa dinâmica do espaço-tempo no universo imagético-sonoro. Defendemos que a audiovisualidade em configurações singulares nasce dessa dinâmica.



O fenômeno da audiovisualidade, em termos rítmicos, se estabelece na cinética sob efeito de tensão, instaurando um *design* visual-sonoro através de forças conflitantes. No auge da tensão, promove um momento de salto, mudança de qualidade. Nesse sentido, a mudança de qualidade estabelece uma "poética de desvio".

A *poética do desvio* na tese está relacionada analogamente à noção de ruído na teoria da informação, ou seja, a interferência e desorganização de sinal. Na comunicação, o ruído desorganiza o sinal e desloca os códigos, como é o caso da microfonia (WISNIK, 1989), criando possibilidades de um movimento virtual de renovação na busca de novas linguagens. A interferência provocada pelo ruído passa a ser uma desordenação interferente<sup>8</sup> criativa nos códigos e, conseqüentemente, na mensagem. Assim, o conceito de poética nesta tese se vincula à noção de desvio.

O desvio se associa às subversões nas relações de tempo e espaço no *corpus* fílmico. A interferência dos "ruídos" que subvertem a montagem pode ser obtida, por exemplo, a partir de: um elemento irregular, em defasagem no som; uma luz "estourada"; uma distorção provocada por uma lente grande-angular, entre outros, que podem provocar uma desordem nos códigos e um movimento criativo a partir desse processo.

Essas correlações se dão na cinética (movimento) e configuram ritmos na montagem e/ou na composição. No fluxo do movimento, o ritmo se constitui formulando determinadas estruturas. A rítmica, assim como a montagem, é central para entendermos como se processam as linguagens nas complexas organizações do sistema audiovisual, que articula códigos sonoros, visuais e de movimento. Montagem e

8. A expressão desordenação interferente foi introduzida por José Miguel Wisnik, ao situar o ruído como elemento que "desmancha" a mensagem. O autor cita que, assim como a microfonia que, ao interferir no canal com um sinal incômodo, agressivo de alta intensidade, interfere e bloqueia a mensagem, a desorganização dos códigos e das mensagens na arte pode promover de modo criativo a efervescência de novas linguagens (WISNIK, 1989).



ritmo, portanto, nos direcionam à investigação de como se forma a audiovisualidade em tal *corpus* da tese.

A reflexão dos filmes é parâmetro para a delimitação dos argumentos da tese, já que na concretude dos objetos é que se observam determinadas experiências de linguagem. Desse modo, os estudos sobre o fenômeno da audiovisualidade se orientam pelo pragmatismo como método, na medida em que, para formular conceitos abstratos, parte da investigação criteriosa e análise de fenômenos relacionados à inter-relação entre imagem e som, em determinados objetos fílmicos, cinematográficos, escolhidos *a priori*. É necessário ressaltar que o método que se aplica nesta tese é a abdução como inferência e o raciocínio diagramático, tal qual formulam os filósofos Charles Sanders Peirce e Gottlob Frege:

O raciocínio necessário é diagramático. Construimos um ícone do estado de coisas hipotético e observamos. A observação leva a suspeitar que algo é verdadeiro – fato que talvez não possa ser formulado com precisão – e assim é preciso pesquisar. Torna-se necessário elaborar um plano – o que constitui a parte mais difícil da operação. Não se trata apenas de selecionar certos traços do diagrama, mas é mister voltar por diversas vezes a outros traços. De outro modo, mesmo que as conclusões estejam corretas, não se chega aos objetivos almejados. A técnica toda está em saber utilizar abstrações convenientes; uma transformação operada do diagrama pela qual os traços característicos venham a aparecer noutro diagrama como coisas. (PEIRCE; FREGE, 1980, p. 44-45).

Desse modo, nossa investigação parte essencialmente da observação dos fenômenos através de um pensamento que construa abstrações, mediante a observação e análise dos objetos da tese. A construção de raciocínios associativos acaba sendo uma decorrência do processo



analítico. No caso da audiovisualidade, os estudos se voltam às relações sonoro-visuais.

Ainda segundo Peirce e Frege (1980), é na experiência que se adquire os significados pragmáticos e que se estabelece a ligação entre pensamento e ação. A metodologia, assim, partiu do objeto para o estudo da montagem e suas relações rítmicas na articulação de um pensamento sonoro-visual gerador de conceitos abstratos, através das formas cinematográficas. Cinema e música são linguagens que fazem parte do *corpus* fílmico e delimitam a audiovisualidade – numa via fronteira de trocas culturais que se traduzem em possíveis interpretantes.

Para formulação do fenômeno que se denomina audiovisualidade, além do instrumental teórico central de Eisenstein, alguns caminhos foram seguidos depois de meticulosa observação pragmática do *corpus* fílmico. A metodologia de análise partiu da pesquisa de certos eixos de equivalências ou oposições no entendimento de como o observador percebe as transcodificações sistêmicas entre as imagens sonoras e visuais no âmbito da audiovisualidade.

O papel analítico tem como tarefa a construção do sistema semiótico na formulação dos códigos e no mapeamento da genética e DNA na relação imagem-som dos filmes escolhidos nesta tese, visando à construção de uma metalinguagem<sup>9</sup> que delimite um campo de reflexão sobre as possibilidades do que vem a se constituir o fenômeno da audiovisualidade em determinados filmes.

Na análise fílmica, dois caminhos são percorridos: um, na composição (interior do plano, formada de ritmos plásticos, que compreende todos os arranjos expressivos da imagem), e outro, na relação entre planos. Segundo Jacques Aumont (1995), ritmo plástico refere-se à organização

9. Segundo Roman Jakobson (2005), metalinguagem é uma das seis funções da comunicação, tais como: emotiva, conativa, referencial, fática, poética e a metalinguística. A função metalinguística focaliza o código. A metalinguagem enuncia a linguagem; já a linguagem que fala dos objetos, Jakobson denomina por "linguagem-objeto". Uma mensagem pode conter as diferentes funções, ainda que numa hierarquia, uma seja dominante na linguagem e em sua organização as funções entrecruzam-se em níveis. A mensagem "implica que a seleção operada no código combine elementos que retornem ao próprio código." (CHALHUB, 2003, p. 49). Poesia, pintura, cinema, entre outros, são linguagens que operam diferentes códigos. Na função metalinguística, esses códigos estão explicitados, ou seja, como se a poesia representasse ela própria: a representação da representação.



dos elementos da imagem, tais como iluminação, cores, linhas, enfim, relaciona-se ao “problema clássico dos teóricos da pintura do século XX, como Klee o Kandinsky.” (p. 69). Ainda segundo Jacques Aumont (1995), o ritmo num filme seria formado pela combinatória e sobreposição de ritmos distintos, ou seja, o temporal e plástico.

Mesmo quando o corte é definidor de um espaçamento ou uma relação intervalar, como o caso dos motivos visuais presentes em algumas narrativas fílmicas, com o movimento, os eixos espaço-tempo se interpolam. Independentemente de a montagem em sua natureza fragmentária estabelecer discontinuidades, observa-se que tais eixos na audiovisualidade tendem a se apresentar como um compósito, ou seja, o material expressivo sonoro-visual forma um bloco indecomponível, e em termos perceptivos apresenta-se, por vezes, de modo sinestésico – uma combinação tão intensa entre som e imagem que poderíamos perceber uma relação intrinsecamente sensorial.

Estão delimitados, assim, o recorte e os caminhos metodológicos na geração da análise do problema. Mas antes de entrar propriamente na análise do *corpus* fílmico deste trabalho, é preciso explicitar o instrumental teórico com o qual o filme será analisado. A formulação dos conceitos-chave desta tese está fundamentada em pontos<sup>10</sup> da teoria da montagem de Sergei Eisenstein, tais como: conflito, atração, motivos, *pathos*, êxtase e montagem vertical. A delimitação do campo conceitual nos estudos sobre audiovisualidade é fundamental para que se possam estabelecer alguns parâmetros de análise na compreensão do que vem a ser esse fenômeno da audiovisualidade.

10. Os conceitos de conflito, motivos, *pathos*, êxtase, atração e montagem vertical serão desenvolvidos ao longo dos ensaios.



## Fundamentação teórica

Sergei Eisenstein, sem dúvida, é referência fundamental nas formulações do cinema contemporâneo. O cineasta russo contribuiu decididamente para uma apurada investigação sobre o papel potencialmente rico que a montagem ocupa no cinema e a concebe num eixo reflexivo primordial. As formulações de Eisenstein irão compor a fundamentação teórica da tese, considerando seu percurso no estudo da problemática de questões voltadas ao universo imagético-sonoro no cinema no que diz respeito à montagem.

A montagem para Eisenstein adquire um caráter “expressivo”. A expressividade se manifestaria pela emoção, pela sintaxe compositiva, pela justaposição dos planos e acima de tudo pelo embate, criando tensão, descontinuidade e conflito.

No seu caminho como cineasta, Eisenstein recorre à música no momento da elaboração do cinema sonoro para tratar a montagem vertical que impulsiona ao amadurecimento de sua teoria da montagem. Desse modo, um dos pontos da música, como o estudo das relações motivicas na montagem, entre outros, é recorrente no desenvolvimento de suas formulações. Na abordagem sonora, comumente, o conceito de motivo está relacionado a um fragmento que se reitera ao longo de uma peça. Quando o motivo é associado a uma pessoa, um lugar ou uma ideia é chamado de *leitmotiv*<sup>11</sup> ou motivo condutor; ou seja, um elemento que se estrutura na construção da sintaxe da composição musical e funciona por associação com elementos não musicais, guiando a leitura para uma significação mais simbólica.

Num filme, o motivo é um elemento que, ao mesmo tempo, reforça o descontínuo da narrativa, estabelece um campo de forças, cria um polo

11. O conceito de motivos condutores ou leitmotivs faz parte da organização de uma composição musical e promove repetições associadas a uma ideia ou personagem, por exemplo, em uma ópera. O mesmo procedimento acontece num determinado espaço cênico ou mesmo na literatura. Em termos estruturais na música, as repetições dos leitmotivs “podem causar uma relação de causalidade, complementaridade e previsibilidade limitadora... mas funcionam como pólos de atração, definindo a composição.” (TRAGTENBERG, 2008, p. 71). O termo leitmotiv é alemão e foi o compositor Richard Wagner, entre outros, que mais soube usar, como parte da estrutura de uma composição (JACOBS, 1978). A obra do músico alemão Wagner, O anel de Nibelungo (1874), por exemplo, é formada por uma complexa rede de leitmotivs ou motivos condutores que se repetem, e esse procedimento irá culminar numa alteração do drama e na geração de um inovação da sintaxe musical. Motivos, tanto na música quanto no teatro e na literatura ou em determinadas peças audiovisuais, são atualizações signícas, reconfigurações.



de atração. Os motivos promovem um desvio de rota funcionando como um elemento dissonante que, ao criar feixes na montagem, reatualiza sua organização. Nessa cadeia, o que faz com que esse elemento se sobressaia são eixos de equivalências e oposições que se estabelecem ao promover repetições e possibilidades variantes. Em algumas obras, funciona como um padrão de células que se repetem ao longo de um tema. Essa repetição pode levar à saturação motivica ou formular retroalimentações com variações, provocando *inputs* no sistema.

Além da montagem se estruturar por recorrência de motivos entre blocos, Eisenstein busca uma construção em seus filmes de uma montagem tipicamente articulada por associação, com implicações temáticas e, sobretudo, na composição. Os elementos gráficos compositivos recorrem por vezes a motivos preponderantes para busca de relações de analogias visuais e sonoras ao longo do filme. Exemplo desse procedimento são as semelhanças gráficas dispostas em paralelismo que sugerem, por vezes, sentidos abstratos. Para nossa pesquisa, o essencial é retermos que na noção de motivo – seja na composição ou na montagem – está implícita a ideia de associação.

A montagem para Eisenstein é disjuntiva e não se organiza por causa e efeito e sim por justaposição e associação de ideias. Nessa nova ordenação, longe de ser contínua, prioriza o conflito nas relações de espaço-tempo e passa a ser composta pela inserção de estímulos organizados no tecido fílmico, como forma de produzir impacto e significação. A fragmentação da montagem pelas discontinuidades, além da inserção de atrações, parece fazer do filme mais uma ordenação de séries que constituem ensaios sobre determinado assunto, que a representação integral de uma estória a ser contada. O teórico



de cinema, o ensaísta Ismail Xavier, explica essa mudança na forma de organizar a montagem proposta por Eisenstein e ressalta que:

Não se trata de fornecer ao espectador a melhor coleção de pontos de vista para observar um fato que parece produzir independentemente do ato de filmar; trata-se de compor visualmente 'quadros', privilegiando as configurações plásticas capazes de fornecer a relação mais apropriada entre os elementos ao nível da significação desejada. (XAVIER, 2005, p. 132).

Nesse sentido, os quadros seriam formados pelos elementos expressivos do filme, voltados para uma ordenação plástica num jogo de forças na montagem. Cada elemento deveria estabelecer uma atração diferenciada no espectador, por meio de diferentes estímulos na composição e na relação entre os planos no tecido fílmico. Assim as atrações, compostas por momentos fortes dentro do filme, formariam uma relação num outro nível, ou seja, criariam outro tipo de lógica que favorecesse as descontinuidades, conotações e simbolismos; um movimento sistemático de "disjunção". O filme promove "rasgos" na cadeia narrativa pela interrupção de seu fluxo com "a inserção de imagens não pertencentes ao espaço da ação, construções metafóricas tendentes a comentar determinados fatos particulares" (XAVIER, 2005, p. 130).

12. A formulação da montagem como atração na articulação do pensamento de Eisenstein se inicia pela observação do teatro de variedades hall dos anos 1920. A ideia de "atrações" é motivada por determinados estímulos observados durante o espetáculo, que, além de criar impacto, produziam efeitos emocionais no público. O método ajudou o diretor russo a elaborar um tipo de montagem no cinema que toma por base os momentos culminantes, ou seja, as atrações podiam criar impacto pela força agressiva em que elas se apresentassem no filme e assim desencadear uma resposta emocional no espectador. Somado a isso, esses "nós" de atrações poderiam exercer um efeito tenso na trama (EISENSTEIN, 1974).

O procedimento ajudou Eisenstein a elaborar um tipo de montagem<sup>12</sup> no cinema que toma por base os momentos culminantes, ou seja, as atrações podiam criar impacto pela força agressiva em que elas se apresentassem no filme e, assim, desencadear uma resposta emocional no espectador. Segundo Eisenstein (1974, p. 19, tradução nossa), "uma atração é qualquer aspecto agressivo... que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico, regulado experimentalmente e matematicamente calculado para produzir nele choques emocionais".



Para Eisenstein (1974), esse tipo de montagem demonstra ser uma forma de fugir do realismo em seu cinema, provocando uma igualdade hierárquica na exposição de todos os elementos expressivos fílmicos, tais como iluminação, formas, eixos de direção, interpretação dos atores, de modo a estarem inter-relacionados por conflito e funcionando cada qual como um estímulo diferente, que ao gerar impacto poderiam produzir significação.

Essa configuração, contudo, para Eisenstein, é dialética, já que considera que a relação entre os momentos dominantes, de “ênfase expressiva” de uma determinada ideia, não anula aquilo que ele chama de “vibrações secundárias” (EISENSTEIN, 1990a: p. 73) manifestada nessa dinâmica de forças. As forças “dominantes secundárias”, por vezes, processam mudanças mais sutis do que a dominante principal, mas podem progredir ao longo do filme por aumento ou diminuição de frequência das vibrações que produzem numa determinada cena. A observação dessa dinâmica relacional pode ser um caminho para o entendimento de possíveis semioses sígnicas.

Eisenstein argumenta que a percepção das “vibrações psicofisiológicas de cada fragmento” não deve ser reduzida a um denominador comum, já que as vibrações possuem valores de diferentes dimensões. Ressalta, assim, a possibilidade de fusão perceptiva num filme:

Hablando de la armonía (una vibración) no es exactamente adecuado decir 'Oigo'. Como tampoco lo es decir 'Veo' de la armonía visual. Una nueva fórmula uniforme debe entrar en nuestro vocabulario para ambas: 'Siento'. (EISENSTEIN, 2002, p. 126).

As forças de atração que atuam num tipo de montagem pensada por Eisenstein se articulam, provocando conflito: temático, de continuidade,



de variantes dos motivos, entre outros. O conceito de conflito para Eisenstein foi fundamental na montagem. Em nosso argumento, o conflito é um fator criativo de desvio.

Para o Eisenstein, o conflito é a mola propulsora de toda arte, que se organiza em repetição, fragmentação, instabilidade, justaposição de ideias e descontinuidades, em torno dele, como impulsos. Esses impulsos referem-se à dinâmica exercida pela montagem, que Eisenstein compara ao funcionamento de um automóvel, "à série de explosões de um motor de combustão interna, que serve como impulsos que permitem o funcionamento de todo o filme" (EISENSTEIN, 1990a, p. 42).

Então, montagem é conflito. Tal como a base de qualquer arte é o conflito (uma transformação 'imagística' do princípio dialético). O plano aparece como a célula da montagem. Em consequência, também deve ser considerado do ponto de vista do conflito. Conflito dentro do plano é montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem. (EISENSTEIN, 1990a, p. 42).

A dinâmica traduz um movimento da montagem que visa a estabelecer a descontinuidade fílmica. Eisenstein se refere às oposições que se formam entre dois elementos numa relação dialética, descontínua, já que a montagem, nesse caso, gera um dinamismo marcado por conflitos. O conflito da dialética, a contradição na montagem de Eisenstein promove criatividade e transformação: da quantidade à qualidade: na geração de informação nova. Essa configuração da montagem provocou renovação da linguagem e o salto qualitativo. O "salto", que Eisenstein (1990a) nos situa, no processo dialético se formula em obras de caráter orgânico. No cinema, por exemplo, em



seu filme *Outubro* (1927), e, de um modo geral, na literatura, pintura, teatro, música, entre outras.

Convém explicar que nos estudos da montagem o conceito de dialética para Eisenstein está relacionado à contradição e coexistência, tal qual foi desenvolvido como base filosófica de Friedrich Engels. Sem dúvida, as relações tensivas do conflito, geradas pela montagem, estão implicadas de um impulso dialético, que vai ao encontro ao surgimento de uma qualidade nova, fator de desvio. É evidente a utilização de um pensamento fundamentado nos processos dialéticos em Eisenstein. Em seu cinema, toda concepção da montagem está guiada por tal conceituação. A associação que Eisenstein faz da "explosão" e do "impulso do motor" do carro pode ser indício do movimento que o conflito irá promover na montagem fílmica, guiado pelas vibrações dos elementos expressivos no compósito imagético-sonoro. O conflito está na base do movimento gerador de salto e qualidade nova.

Segundo Engels (1979), o conflito da dialética está relacionado às leis da atração e da repulsão na natureza, como nos assinala:

Quando dois corpos atuam um sobre o outro, de maneira que a consequência seja a mudança de lugar de um ou de ambos, essa troca respectiva de lugar só pode consistir em uma aproximação ou um afastamento. Ou ambos se atraem, ou ambos se repelem. (ENGELS, 1979, p. 42).

E ainda:

Todo movimento consiste num jogo de intercâmbio entre atração e repulsão. Mas o movimento só é possível quando cada atração, isoladamente considerada, é compensada por uma repulsão correlativa, em outro ponto. (ENGELS, 1979, p. 43).



Atração e repulsão são movimentos contrários em constante convivência, gerando tensão e conflito. Esse paradoxo é possível observar no *corpus* fílmico, ou seja, os eixos de direção do movimento na montagem percorrem choques tanto no encontro, na atração, quanto na repulsa. Atração e repulsa convergem e divergem simultaneamente.

Para melhor compreensão das “complexas relações” do conflito da dialética que envolvem a reflexão da montagem no cinema de Eisenstein, é necessário entender as diversas vertentes de suas formulações. Cabe, assim, neste momento, destacar dois outros conceitos que aparecerão ao longo desta análise: célula e plano-célula, conceitos mais complexos e de um grau maior de abstração. Segundo o cineasta, as células têm a função de preparar a gestação de um elemento que produza conflito no intraplano e também na relação de justaposição com outros planos dentro do “organismo” fílmico no interplano. Plano-célula seria, então, o embrião do conflito na montagem, já que passa a incorporar a ideia de colisão<sup>13</sup> na organização interna de cada plano.

A noção de célula ou embrião na montagem é um conceito abrangente, que não se manifesta por uma ideia de continuidade, mas ao contrário: envolve um pensamento por contiguidade numa dinâmica de relações que considera também a possibilidade de formulação de uma teoria do plano, regida pelo conflito. O conceito de plano, conforme Ismail Xavier (2005) discorre – nos moldes da montagem clássica –, refere-se apenas ao fragmento fílmico, separado pelo corte. Em Eisenstein, a noção de composição se impõe e o plano, como um embrião ou célula que se expande em linhas de força, torna-se elemento dominante.

As células, pelo conflito em seu interior e na relação com outras células, possibilitam trocas de informações constantes, alterando as qualidades

13. A colisão é fenômeno fundamental na teoria da montagem para Eisenstein como fator de conflito. O conflito é a base conceitual da montagem. O cineasta russo ressalta ainda que o conflito é a mola propulsora de toda arte que se organiza a partir dele. A teoria sobre a montagem, formulada por Eisenstein, nos ajudam a entender a arte contemporânea e a compreender o cinema por meio de filmes analisados à luz de seus conceitos. Toda essa bagagem cultural que atravessa diversas manifestações artísticas, entre elas o circo, o music hall, o teatro Kabuki, o Nô Japonês, a gravura Sharaku, a escrita ideogramática chinesa, além de influências da literatura, da música, da pintura, entre outras. A diversidade cultural foi determinante para criar as bases para Eisenstein formular a concepção de montagem no cinema, que ocupa um papel fundamental na articulação de conceitos abstratos, por meio da justaposição de associações, que criam potencialmente formas de estruturação e organização do pensamento.



mútuas entre elas e gerando vibrações em toda a montagem. Este é um dos pontos da montagem no cinema de Eisenstein, e ajuda a refletir sobre a extensão de seus princípios, também para o interior do plano, pela articulação dos elementos expressivos num entrelaçamento do tecido fílmico (cor, luz, formas, grafismos, entre outros). A montagem para Eisenstein, assim, adquire um caráter “expressivo” e se processa pelo conflito. Essa articulação constitui linguagem. A discussão sobre linguagem irá permeiar este trabalho, tendo como foco as experimentações estéticas e articulações que rompem espaços fronteiros muito demarcados e situam-se num território rico em contaminações.

Das células e vibrações na montagem de Eisenstein, não poderíamos deixar de abordar a questão da complexa problemática que envolve o ritmo – fenômeno que se processa no fluxo do movimento imagético-sonoro. Eisenstein (2001) considera a rítmica central em suas formulações. O cineasta defende o ritmo como um fator que nos possibilita a reflexão sobre o som e a imagem no cinema através de uma vinculação criativa. Em sua concepção, estão contidas possibilidades ressonantes do fenômeno rítmico no cinema. Nesse sentido, o cineasta afirma que:

Mediante armónicos visuales pudimos establecer que puede haber incluso congruencia *física* entre imagen e sonido a través de armónico *sonoros*. Éstos fueron los primeros intentos de tantear la congruencia entre las dimensiones de la imagen y el sonido, los primeros pasos para hallar vínculos, psicológicos y semánticos, que fueran más profundos. Aquí, sin embargo, conviene insistir en que es precisamente el ritmo el principio decisivo que nos permite entender el vínculo creativo orgánico entre el sonido y la imagen, de manera que encaje en nuestra concepción unitaria de todos los elementos en todas las fases de la cinematografía. (EISENSTEIN, 2001, p. 21).



Eisenstein reitera que o ritmo é o princípio criativo fundamental no entendimento do vínculo som e imagem em todas as etapas do cinema. Desse modo, os estudos da montagem estão vinculados necessariamente ao ritmo de modo a estabelecer uma “congruência” entre imagem e som. Segundo o diretor russo, “sem o ritmo, a montagem seria simplesmente uma soma ‘informe’ de uma sucessão de atos’.” (EISENSTEIN, 2001, p. 21, tradução nossa).

O ritmo se traduz no pensamento que guia o fluxo composicional. O movimento da música vai desencadear elementos pictóricos. Em termos musicais, Eisenstein, no ensaio *Forma e conteúdo: prática* (1940), discorre que:

Um compositor deve agir do mesmo modo quando pega uma sequência cinematográfica previamente montada: ele é obrigado a analisar o movimento visual tanto através de sua construção abrangente de montagem, quanto da linha estilística desenvolvida de plano a plano – até as composições dentro dos planos. Ele terá de basear sua composição da imagem musical nesses elementos. (EISENSTEIN, 1990b, p. 104).

Nesse ensaio, o Eisenstein procurava obter correspondências estruturais entre som e imagem no cinema, elaborando gráficos para expor suas ideias a respeito. O movimento ao qual o cineasta se refere, tanto o musical quanto o plástico, está vinculado à montagem, mas, sobretudo, ao ritmo.

Motivo, atração, célula, vibrações, ritmo na regência da dialética do conflito. Eisenstein, em sua teoria da montagem, inovou o cinema e abriu caminho a novas experimentações. Alguns pontos dessa teoria são estudados na tese. Para o cineasta, a montagem no cinema precisa



ser entendida como entrelaçamentos de linhas (articulação de motivos) na obra, tanto na “micromontagem” interna aos planos quanto na “macromontagem” na justaposição dos planos. Eisenstein visualizava a complexidade da montagem ao pensar num tipo de organização fílmica que ele denominou *montagem polifônica* ou *montagem vertical*.

A polifonia vem da música e representa a diversidade de linhas melódicas que atuam de modo independente, numa mesma tonalidade, relacionando-se umas com as outras, como na sobreposição de vozes que percorrem fluxos de movimentos entre a imagem e o som. O princípio é muito importante para se entender o cinema e suas relações com o som e a imagem. Eisenstein formula sua teoria sobre a montagem polifônica na estrutura musical e, posteriormente, vai aliar também a estrutura da pintura e do cinema. Assim, a polifonia engloba os elementos sonoros, dramáticos e também os plásticos.

Consiste na orquestração de sons, textos, luzes, formas, enfim, uma diversidade de elementos expressivos associados e suas qualidades plásticas, numa cinética que organiza os possíveis entrelaçamentos das constantes combinações da montagem. Para o teórico e cineasta Eisenstein, a polifonia está vinculada à ideia de entrelaçamento de elementos expressivos articulados na montagem. E comparando-a a uma partitura musical, argumenta que:

[...] há várias pautas, cada uma contendo a parte de um instrumento ou de um grupo de instrumentos afins. Cada parte é desenvolvida horizontalmente. Mas a estrutura vertical não desempenha um papel menos importante, interligando todos os elementos [...] dentro de cada unidade de tempo determinada. Através da progressão da linha vertical, [...] e entrelaçado horizontalmente, desenvolve-se o movimento musical complexo e harmônico de toda a orquestra. (EISENSTEIN, 1990b, p. 52).



As diversas linhas, embora independentes, interagem entre si como numa escritura musical. As linhas estão relacionadas a diferentes temas num filme: elementos plásticos; a força do *pathos* e o êxtase; e o conteúdo dramático dos primeiros planos; e estão também relacionadas ao enquadramento, a um som, a uma luz, ao ritmo, aos elementos e às formas da composição, enfim, toda essa combinação melódica heterogenia tem a mesma hierarquia dentro dessa estrutura polifônica, englobando várias vozes que “parecem uma bola de fios multicoloridos” (EISENSTEIN, 1990b, p. 52) e, através dessas diferentes linhas, interligam planos que vão compor a sequência.

Desse modo, Eisenstein constrói uma rica pesquisa conceitual, e, acima de tudo, uma forma múltipla, heterogênea de pensamento, em torno de sua teoria da montagem. A construção da montagem em Eisenstein se dá através de um encadeamento múltiplo, voltado a uma cinemática multidirecional, e pode ser considerada “processos de pensamento”.<sup>14</sup> Aumont (1995, p. 85) acrescenta que, em todos os modelos de montagem criados pelo cineasta, há em comum, “apesar de sua grande diversidade, a suposição de uma certa analogia entre os processos formais no filme e o funcionamento do pensamento humano”.

14. Os conceitos expostos formam parte da fundamentação teórica a serem explorados nos ensaios da tese, entendendo a montagem como forma de pensamento.



### **Formulações iniciais. A rítmica processando linguagem na construção da audiovisualidade**

Partindo de pressupostos de Eisenstein e da experiência do pensamento por abdução na observação e análise dos filmes da tese *The Garden* (1990), de Derek Jarman; *Naqoyqatsi* (2002), de Godfrey Reggio; e *One 11 and 103* (1992), de Henning Lohner e John Cage, o entendimento das configurações da montagem e da rítmica no fluxo cinético no tempo e espaço são fundamentais para os estudos da audiovisualidade que configuram estruturas rítmicas na montagem. As estruturas rítmicas que se destacam (predominantes) dentro da narrativa podem se tornar indiciais para o entendimento analítico do *corpus*. Há uma organização de um pensamento sonoro – relações acústicas e da composição musical – e visual, que promove a articulação da montagem cinematográfica. O compósito que se configura no fluxo do movimento (cinética) é guiado pela rítmica. No processamento de linguagem, o ritmo vai ser um elemento central na promoção da audiovisualidade. Desse modo, ritmo e montagem caminham juntos num audiovisual.

Assim na audiovisualidade, a rítmica vai ser o elo entre a sonoridade e a visualidade e responsável pelo engendramento do *continuum* compositivo. O processamento de linguagem nos filmes da tese é um bloco indecomponível e polifônico entre elementos expressivos, tais como linhas, movimentos, luzes, cores, sons, articulados por estruturas rítmicas.

A conceituação de ritmo é complexa e abrangente. Sendo assim é necessária uma explanação que apresente uma visão mais ampla, a fim de que se possa entender a extensão de seu conceito de diferentes modos e como as várias noções de ritmo contribuem para a formulação



da audiovisualidade. Primeiramente, a palavra 'ritmo', do grego, *rhythmos*, significa fluir, escoar – como as águas de um rio, que está sujeito a barreiras, desvios, intensidades, calma e agitação. *Rythmos* designa a forma no instante em que é assumida pelo que é movente, móbil, fluido, a forma do que não tem consistência orgânica: convém ao *pattern* de um elemento fluido (BENVENISTE apud ROMANO, 1984). Dessa forma, o movimento está associado ao ritmo e a fluidez é uma de suas características mais marcantes para a audiovisualidade.

O teórico Ángel Rodríguez (2006) vincula o fenômeno físico sonoro e suas vibrações com sua estrita relação rítmica. Assim, discorre que:

O som é em sua própria essência uma ponte entre a acústica e a percepção. Resulta da percepção auditiva de variações oscilantes de algum corpo físico, normalmente através do ar. A origem de um som é sempre a vibração de um objeto físico, dentro da gama de frequências e amplitudes que o ouvido humano é capaz de perceber. Essa vibração empurra ritmadamente as moléculas dos outros corpos físicos que o rodeiam, provocando, por sua vez, vibrações nessas moléculas. Quando essas vibrações chegam a nosso ouvido, normalmente através do ar, são percebidas como um som. Em suma, o fenômeno sonoro é a percepção das oscilações rítmicas, normalmente da pressão do ar, que foram estimuladas por outro objeto físico vibrante que atua como fonte de emissão. (RODRÍGUEZ, 2006, p. 53).

Em virtude do conceito acústico do som e suas oscilações rítmicas, podemos entender a vibração dos planos/células na fluidez da montagem e perceber o movimento como fator de alteração de rotas, velocidades, paradas, enfim, possibilidades de pensar o espaço-tempo fílmico não de modo estanque, separado pelo corte, mas, sobretudo, como um compósito. Além da vibração como fluxo, o ritmo se insere



também, nesse sentido, como energia<sup>15</sup> e tensão. Dessa forma, em termos de energia, o semioticista norte-americano Wilson Coker (1972) considera que nas relações temporais podem ocorrer três variações do fluxo, fazendo com que essa energia percorra um ciclo rítmico. A oscilação de energia pode passar por uma acumulação máxima de tensão (*arsis*) até sua liberação ou descarga (*thesis*), seguida de relaxamento (*stasis*) e nova tensão. Ritmo, então, pode ser pensado como pura qualidade, ou seja, energia tensiva.

O ritmo que percorre o amálgama sonoro-visual é fruto do movimento que vibra e configura-se em energia luminosa, sonora e cinética em filmes como *One 11 and 103*. No filme de Cage, por exemplo, o ritmo se engendra na luz, no som e no movimento. A lógica da fluidez sonoro-visual associa-se, intrinsecamente, a uma ordem sensorial ao qual o espaço sonoro se apresenta de modo ressonante e vibrando num ambiente *continuum*. O fluxo rítmico, assim, de modo mais abrangente, é um fenômeno que atinge todas as percepções. O teórico desse campo sonoro-musical José Miguel Wisnik sublinha que:

A música encarna uma espécie de infra-estrutura rítmica dos fenômenos (de toda ordem). O ritmo está na base de todas as percepções, pontuadas sempre por um ataque, um modo de entrada e saída, um fluxo de tensão/distensão, de carga e descarga. O feto cresce no útero ao som do coração da mãe, e as sensações rítmicas de tensão e repouso, de contração e distensão vêm a ser, antes de qualquer objeto, o traço de inscrição das percepções. (WISNIK, 2006, p. 29).

Wisnik defende que o ritmo está ligado ao pulso relacionado ao sinal da onda sonora que é "oscilante e recorrente", e em sua periodicidade repete padrões na linha temporal. O ritmo numa pulsação emana

15. Partimos da hipótese que alguns conceitos da física (acústica), tanto o som quanto a luz, são definidos como energia, e no audiovisual – composto de luz e som – a concepção hipotética de ritmo como energia será testada ao longo da tese. A sustentação dessa hipótese ainda está sujeita a comprovação, além da observação do comportamento imagético-sonoro nos três filmes do corpus. Entende-se assim som e luz, nos parâmetros da acústica. O som corresponde à energia representada pelo "movimento oscilatório das moléculas no ar"; já a luz "é uma forma de energia radiante que se propaga por meio de ondas eletromagnéticas". Quanto à onda, define-se como movimento, ou seja, energia: "ondas são movimentos oscilatórios que se propagam" (MOLINARI JUNIOR; ALVAREZ, 1999, p. 13). Engels (1979) correlaciona o movimento como transformação da quantidade à qualidade, ou seja, energia. Essas definições podem evidenciar um caráter mais fluido nos embates entre as células filmicas.



frequências. Na aceleração das frequências rítmicas (a partir de dez ciclos por segundo), há uma mudança significativa de patamar sonoro e nessa “granulação veloz” promove um salto qualitativo e, num verdadeiro enlace, o “ritmo ‘vira’ melodia” (WISNIK, 1989, p. 20). Ritmo, melodia e harmonia são os principais elementos da música.

No âmbito do comportamento sonoro, o ritmo está ligado à duração, intensidade, timbre e altura. Na rítmica, as relações com a dinâmica influenciam tanto a melodia quanto a harmonia. Na teoria musical são tratados como elementos isolados.

No entanto, é preciso lembrar que, em música, ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como o portador do outro... Se pensarmos as durações e as alturas como variáveis de uma mesma sequência de progressão vibratória, em que o ritmo, a partir de certo limiar, se torna melodia-harmonia (e sendo a melodia-harmonia uma outra ordem de manifestação de relações rítmicas, escutadas agora espacialmente como alturas), poderemos perceber que essas duas dimensões constitutivas da música dialogam muito mais do que se costuma imaginar. A pedagogia musical costuma dar atenção nenhuma a essa passagem, a essa correspondência entre as diferentes dimensões vibratórias, e perde aí todo um horizonte de insights possíveis extremamente estimulantes para fazer e pensar músicas. O preço que se paga é a cristalização enrijecida da idéia de ritmo e melodia como coisas separadas, perdendo-se a dinâmica temporal (e os fluxos) que fazem com que um nível se traduza (com todas as suas diferenças e correspondências) no outro. (WISNIK, 1989, p. 21-22).

É possível pensar, desse modo, em ritmo na harmonia e na melodia. Não mais de um modo estanque. Nesse sentido, a tradução de um nível no



outro faz com que o ritmo adquira um caráter orgânico. É justamente essa organicidade da rítmica um dos modos de articulação do audiovisual. As noções de ritmo em termos sonoros auxiliam na construção de um pensamento que entenda as complexidades do audiovisual. Em termos musicais, o ritmo se conecta ao tempo. No audiovisual, a conexão se dá tanto no tempo quanto no espaço. O movimento rítmico musical interage na composição fílmica de modo essencial, promovendo um vínculo de um pensamento sonoro a um visual. O ritmo percorre um fluxo no tempo, mas também se organiza no espaço, introduzindo na montagem um movimento multidirecional sonoro-visual.

Por outro lado, em filmes como *The Garden*, que trabalha a montagem como uma rede de motivos, a relação, de certa forma, é outra. O ritmo nesse caso trabalha muito mais a noção de repetição. Nesse sentido, podemos pensar no ritmo de outro modo, já que está também associado à periodicidade (recorrência) e às variações. A periodicidade pode ocorrer com isocronia (do grego *isos* = o mesmo; e *chrono* = tempo) ou com variantes. A periodicidade também está ligada ao retorno de um motivo rítmico. A repetição e a variação podem ocorrer de maneira sistemática, já que o excesso de unidade na recorrência excessiva parece solicitar, em termos perceptivos, sua quebra, ou seja, a inserção de um descompasso guiado pela irregularidade.

A rítmica pode criar certos espaços visuais mais sincopados com demarcações bem acentuadas. O desvio de direção e as repetições com variações, reatualizações e acúmulo tensivo são as características rítmicas do filme de Jarman. A convivência das contradições em *The Garden* se sustenta, no entanto, em termos dialéticos. Além da repetição, outro aspecto importante no filme é a continuidade. Neste, a dicotomia entre descontinuidade e fluxo contínuo é dissolvida.



Nas formulações do teórico russo, o semioticista Iuri Lotman (1978), ao se referir ao comportamento do ritmo na montagem cinematográfica, é possível tecer um paralelo quanto aos filmes *The Garden* de Jarman e *Naqoyqatsi* de Reggio.

Lotman reitera que o cinema é marcado pela montagem, destacando que esta se constrói “como um sistema de passagens por saltos de um nó de composição para outro”. Por outro lado, destaca que, em oposição à descontinuidade da montagem, há também uma tendência a uma narrativa que segue um fluxo contínuo. Ressalta ainda que possa existir em determinados filmes “predominância de uma ou de outra destas tendências, mas nunca supressão total de uma delas, na medida em que são como inimigos que precisam um do outro” (LOTMAN, 1978, p. 115). Essa formulação fica muito clara em *Naqoyqatsi* que trabalha em boa parte do filme em prol do fluxo permanente das mutações, movido por associações descontínuas, porém em constantes transformações; ao passo que *The Garden* mantém um predomínio das descontinuidades como característica principal da montagem e do ritmo.

### **Do ritmo à configuração do design**

A sonoridade e a visualidade, portanto, se relacionam com estruturas rítmicas na montagem e na composição, a partir do processamento de linguagem que promove ritmos que desorganizam ou desviam os códigos. Independentemente de se estabelecer uma narrativa contínua ou descontínua, a rítmica vai se mantendo num eixo de desvios de rotas, contrapontos, dissociações entre os elementos expressivos (sons, luzes, formas, linhas, grafismos) que se engendram, de modo complexo, como “células” no organismo fílmico.



As imagens se entrelaçam aos sons, que, por sua vez, se transmutam em imagens, que convergem para a criação poética de uma audiovisualidade. Trata-se da relação intrínseca entre som e imagem, formada pela mesma matéria, que transita no sistema sonoro, acústico e musical, vibrando num espaço e tempo cinéticos formado por uma polifonia de elementos constitutivos, tais como dissonância, suspensão, frequência, pulso, contraponto, equalização, reverberação, sinestesia, ruído. A articulação entre sons e imagens num audiovisual, ondas sonoras e luminosas plasmadas, não se processa de modo isolado e, ao se processar, concebe *design*.

A palavra '*design*' envolve um contexto relacional de estruturas na articulação imagético-sonora como resultado do processamento das linguagens<sup>16</sup> audiovisuais e da geração de infinitas possibilidades de combinações de códigos. O resultado de cada combinação é um *design* específico para cada modelo de estrutura criado. Cada estrutura rítmica, um novo *design*. Os ritmos cinéticos, como sangue fluindo nas veias, em seu percurso, irrigam o corpo da montagem. A montagem corresponde, assim, à articulação espaço-temporal de fenômenos rítmicos (cinéticos) fundantes na formulação de um pensamento sobre audiovisualidade. O trajeto fluido que o ritmo percorre cria um *design* na montagem (sequencialidade, combinação, entrelaçamento, simultaneidade, justaposição). A montagem modeliza o ritmo, produzindo um tipo de *design*. De modo bastante claro, modelizar refere-se a:

Conferir estrutura de linguagem a sistemas de signos que não dispõem de um modo organizado ou de uma codificação precisa para a transmissão de mensagens. A busca da estruturalidade corresponde à busca da gramaticalidade como fenômeno organizador da linguagem. Contudo, no processo de decodificação

16. Linguagem refere-se a organização de signos processados nos diferentes sistemas artísticos, tais como, teatro, cinema, pintura, música, fotografia, dentre outros. Iuri Lótman enuncia que "qualquer linguagem possui regras definidas de combinação desses signos, qualquer linguagem representa uma determinada estrutura, e essa estrutura possui a sua própria hierarquia." LÓTMAN, Iúri. A estrutura do texto artístico. Lisboa, Editorial Estampa, 1978, p. 34.



do sistema modelizante, não se volta para o modelo da língua, mas para o sistema que a partir dela foi construído. Modelizar traduz, portanto, um esforço de compreensão da signicidade dos objetos culturais. Modelizar é semioticizar. (MACHADO, 2003, p. 163).

A modelização, conceito central da Semiótica da Cultura, permite perceber a codificação dos elementos predominantes num determinado sistema cultural, na busca de esforço para compreender como se processam as correlações em sua dinâmica. A busca da “gramaticalidade”, ou seja, da organização sintática e semântica dos fenômenos culturais, é a percepção mesma da organização da linguagem. A investigação do *corpus* fílmico, a partir da modelização da linguagem sonora e visual, se direciona num estudo relacional, intersemiótico, entre som (acústico e musical) e imagem. A tradução de um sistema em outro e suas possíveis semioses demonstra ser um caminho para se entender a montagem que nos leva à compreensão sobre a audiovisualidade.

Lotman (1978), a esse respeito, acentua a complexidade do filme contemporâneo, comparando seu funcionamento a um organismo:

A complexidade dos sistemas semióticos, as múltiplas codificações do texto e a polissemia artística que daí resulta fazem o filme atual parecer-se com um organismo vivo, que ele também é uma concentração de informações de organização complexa. (LOTMAN, 1978, p. 164).

Pensar esse universo complexo das estruturas semióticas nos permite um entendimento da audiovisualidade como imersão a esse mundo coeso, cósmico, sensorial, ressonante, sinestésico, que processa cruzamentos de sentidos. A percepção sensorial nos leva muitas vezes à sensação



de uma fusão do sentido sonoro ao visual no movimento fílmico. O movimento inserido na montagem e em seu pensamento sensorial, musical e acústico pode se conectar com a audiovisualidade em determinados filmes, em particular em *The Garden*, *Naqoyqatsi* e *One 11 and 103*. Nesses filmes da tese, a promoção de estruturas tensivas de um campo de forças voltadas a desvios, mutações, *pathos* e êxtase representa a vibração da montagem, operada pela rítmica em perfeita comunhão com o movimento sonoro-visual.

A audiovisualidade se conecta, assim, à ideia de uma relação de sincronização e de simultaneidade do bloco perceptivo visual-sonoro, resultante numa ambiência acústica, em vibração, prenhe, ou seja, “grávida” de ressonâncias harmônicas. No sentido musical, a vibração de uma nota vem acompanhada de ondas sonoras que entram em ressonância, em várias direções no espaço.

Os temas desta tese foram desenvolvidos a partir da observação dos objetos fílmicos, já que a práxis nos arremessa em direção à teoria e promove, sucessivamente, um retorno à prática. Numa chave de mão dupla, esse movimento nos lança à teoria e a argumentação nos devolve ao objeto fílmico novamente, como um caminho possível para se elucidar a noção de audiovisualidade.

Para tanto, a estrutura da tese é composta de ensaios. Sabendo tratar-se de uma operação impossível, por meio dos ensaios não se pretende alçar a totalidade, nem esgotar os temas pesquisados, em direção a um saber total em que se alcance a completude. Pretende-se, sim, formular um pensamento ensaístico, aberto, em devir, e que, sobretudo, procure refletir sobre determinados fenômenos. Na medida



em que a conceituação for sendo construída, o problema (estatuto) da audiovisualidade tende a adquirir um contorno mais nítido.

Nos objetos fílmicos desta tese predominam elementos de subversão da relação espaço-tempo, estabelecendo, assim, o surgimento de novas formas na montagem-composição (interior do plano) intraplano e na montagem (entre planos) interplano. São esses ritmos desviantes, desorganizadores de códigos, que fundamentam esta tese, num *corpus* fílmico de obras que se inscrevem na radicalidade experimental e que instauram uma energia tensiva nas relações de espaço-tempo. A montagem e o ritmo se inserem na geração de novas possibilidades de configurações ótico-sonoras.

Representar o irrepresentável, o impalpável, a luz atmosférica (...): representar o palpitar das folhas, a presença da nuvem, o mar cintilante – estes são todos registros associados a um modo de operar que impelia o pintor a, por exemplo fazer 'esboços', (...) o rastro que permite 'fixar' um instante qualquer, insignificante, extraído do fluxo. (XAVIER, 2007, p. 25).

Dos filmes no *corpus* da tese, percebe-se a recorrência de tentativas de inscrição de inquietações dos diretores e artistas na “construção de um novo olhar”. Nesse sentido, as análises desenvolvidas – *The Garden* (1990), de Derek Jarman; *Naqoyqatsi* (2002), de Godfrey Reggio; e *One 11 and 103* (1992), de Henning Lohner e John Cage –, nos ensaios no corpo da tese, tratam de “esboços” de um pensamento voltado para a imanência cósmica e à singularidade do acaso, do singular, do efêmero e, por vezes, do irrepresentável, envoltos num campo de forças, conflitos, contrapontos, enfim, de um movimento de embates constantes e relações que se conflagram em direção ao êxtase ou a um contínuo tensivo sem descanso gerador de instabilidade na peça fílmica.



## ***The Garden* - campo de forças na montagem disjuntiva**

- 1 Choque e coexistência de mundos em *The Garden*
- 2 Mundo em ruínas: *design* da instabilidade
- 3 Mundo das relações cósmicas: suspensão espaço-temporal
- 4 A luta tensiva em polos de atrações
- 5 Bibliografia específica



## 1 Choque e coexistência de mundos em *The Garden*

O filme *The Garden* (1990), do diretor inglês Derek Jarman, retrata um homem em estado de melancolia marcado pelo destino inevitável diante da morte. A ambientação fílmica acontece em sua casa em Prospect Cottage, situada na península de Dungeness, localizada na costa de Kent, Inglaterra, local que Jarman escolheu para viver em 1987 (ao ser diagnosticado com HIV). Nesse local árido, ao lado de uma usina nuclear, Jarman, em seu isolamento, constrói um jardim. Uma tentativa de buscar um éden para seu refúgio.

O filme possui uma narrativa descontínua e não segue um eixo condutor único, centrado. Ao contrário, *The Garden* desenvolve várias temáticas paralelas, que se entrelaçam ao longo da narrativa. Alguns temas vão compondo séries, em virtude de eixos de equivalências. Há de certo modo a predominância de pelo menos dois temas mais recorrentes: cenas que buscam retratar um mundo em ruínas, onde impera a dor, a aridez e em contraponto, cenas de um mundo coeso, integrado, harmônico. Essas séries de cenas se apresentam por meio de temas contrastantes, repletos de simbologias iconográficas religiosas em contraponto com temas profanos.

A estrutura do filme *The Garden* se assemelha a um ensaio audiovisual, construído de modo poético, com uma sintaxe mais livre, cheio de interrupções e discontinuidades de todo tipo. Adorno (2003), ao discorrer sobre o caráter descontínuo e fragmentário do ensaio em seu texto *Ensaio como Forma*, ressalta que

[...] é inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se



pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõem. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. (ADORNO, 2003: 35).

A justaposição de elementos, sem que necessariamente exista subordinação entre eles, característica da forma ensaio, como delineada por Adorno, também se processa no cinema. O estudo das séries de motivos \_ que instauram feixes de força das atrações na composição e na narrativa \_ e as repetições que reatualizam as ideias ao longo do filme, deixam mais visível o caráter experimental naquilo que se pode chamar de filmes-ensaio. É o motivo<sup>1</sup> que conduz as ideias num ensaio fílmico. O filme-ensaio se organiza numa narrativa descontínua e sua montagem se dá mais por associações.

Godard (1968), referindo-se à criação de alguns de seus filmes, ressalta que uma obra fílmica é uma tentativa de escrever um ensaio antropológico, mas dispondo apenas de notas musicais. A partitura musical é uma estrutura a ser pensada para que possamos traçar possíveis eixos de equivalências e oposições entre as linguagens visuais e sonoras no cinema ou audiovisual. Na noção de ensaio-fílmico está implicada a reflexão sobre o fazer fílmico como elaboração de uma partitura.

O estudo das estruturas rítmicas, sonoras e visuais, num filme, pode ser um campo de reflexão da experimentação. A etimologia latina da palavra experimentar é *experimentum*, que se traduz por ensaio, prova,

1. O conceito de motivo pode ser empregado analogamente à organização das imagens em *The Garden*. Um dos argumentos da tese é que a montagem em *The Garden* se organiza por ordenação de séries motivicas na imagem que provocam pontos gravitacionais em torno de seu eixo. Os pontos de força sugerem possibilidades de leituras, pois a medida que se repetem, os motivos condutores se atualizam e promovem novos significados, as vezes, até discordantes.



tentativa, experiência. A experiência de submeter o objeto, foco de análise, à reflexão é uma atitude ensaística. Numa definição de Max Bense (1947):

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever. (BENSE, 1947, p. 418, tradução nossa).

*The Garden* pode ser pensado como um filme-ensaio, pois comporta essas e outras características desse gênero. Podemos delimitar, no filme, alguns parâmetros que explicitam seu caráter de filme-ensaio: pode-se perceber que ele está relacionado à subjetividade (voz *off*, como a presença do narrador no universo fílmico, mas fora do campo de visão ou *over*, com a ausência do narrador em ambos os casos); presença de descontinuidades na organização de espaço e tempo; e, acima de tudo, uma abordagem reflexiva, muitas vezes visando à produção de sentidos ligados a temas universais.

Como filme-ensaio, *The Garden* não tem a pretensão de ser totalizante, nem de dar conta de tudo que se refere ao seu objeto. A obra apresenta experimentações formais, construídas através da articulação da sintaxe; uma ressignificação semântica na qual não é mais possível pensar ou desmembrar a forma do conteúdo – mesmo porque o *design* das formas já projeta a polissemia de sentidos gerados para alcançar uma dimensão reflexiva.

Como veremos, em *The Garden*, os elementos da microestrutura convergem para a macroestrutura, o que denota a ideia da coexistência



de mundos: um mundo coeso, integrado, harmônico e um mundo em ruínas, fragmentado, árido, pontiagudo. Embora seja possível notar diferenças entre os mundos, sua dualidade se apresenta nas relações entre o som e a imagem marcadas pelo conflito. Esses desvios ressignificam os motivos, que passam por mudanças a cada repetição. Embora a dicotomia seja mais definida em alguns momentos do filme, a montagem se processa através de relações dialéticas.

A dicotomia se dilui e no decorrer do filme; um dos mundos acaba por se sobrepor ao outro, marcando o final pela tragicidade. Esses mundos têm uma relação dinâmica e efetuam trocas entre fronteiras. De qualquer modo vale ressaltar que as trocas de fronteiras entre as sequências vão se intensificando no decorrer do filme com o aumento crescente das relações tensivas. A observação de algumas sequências ao longo do filme será elucidativa nesse sentido.



## 2 Mundo em ruínas: *design* da instabilidade

A ideia de um mundo em ruínas se faz presente em *The Garden*. Realizamos a minutagem destacando alguns trechos em que se sucedem motivos sonoro-visuais que refletem a condição mais árida no filme, num campo de força gravitacional, visando à compreensão de possíveis semioses sígnicas e nas células em *The Garden*.

Embora som e imagem formem um bloco indecomponível, funcionando numa dinâmica relacional – ou seja, interagem um com o outro na geração de determinada audiovisualidade –, para melhor compreensão desse comportamento de interação entre os fenômenos sonoro e visual será preciso analisá-los separadamente. Posteriormente, será possível refletir sobre o encontro sonoro-imagético.

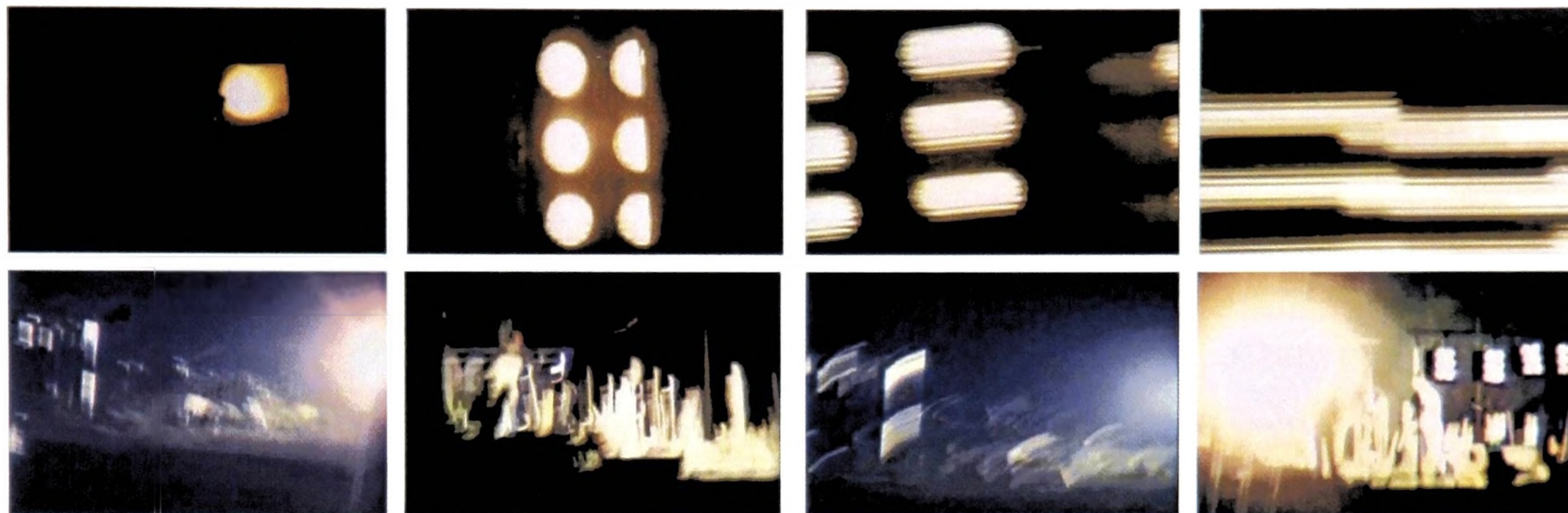
A construção da montagem se dá por associações, através da justaposição de materiais. Os motivos criarão, como veremos, um campo de forças e a cada repetição retornarão de modo diferente, seja no enquadramento, seja na relação entre fundo e figura em contrastes. Surgem variantes que, como numa sinfonia musical, criam determinados feixes poéticos, no sentido do desvio que se processa em sua sintaxe, operando reatualizações na montagem, ampliando a polissemia de sentidos em *The Garden*.

### Tempo – 1 s

**Som:** sons diegéticos (internos), falas, som ambiente com trilhas de ruídos sonoros que revelam a equipe de filmagem, o dispositivo técnico. Vários efeitos metálicos, ásperos, apresentando mudanças suaves de alturas, um som contínuo em constante queda e subida, variando entre a intensidade forte e fraca.



Esse som é tenso, agudo, vibrante, de altas frequências e vai para o fundo, segunda camada quando entra a fala do narrador *off* (voz de Derek Jarman).



2. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Rastros de luzes formando grafismos.

**Imagem:** a câmera se movimenta, sem estabilidade, fazendo ziguezues em direção às luzes que se destacam em virtude da cena ser feita à noite. Os rastros de luzes vão formando grafismos nessas imagens sonoras ruidosas. Vemos refletores de luzes da aparelhagem técnica de filmagem. O filme, já nessa cena, introduz a reflexividade através de procedimento de metalinguagem, ao explicitar a própria enunciação fílmica simultânea à construção do enunciado. Outros focos de luzes surgem. Todos voltados diretamente para a câmera, em contraluz, o que gera incômodo e tensão.

**Tempo – 1 min 22 s**

Som: a voz da personagem (o próprio Jarman), nesse trecho de narração *off*, antecipa o final trágico do filme. A narração anuncia uma jornada sem final feliz:

*I want to share this emptiness with you  
Not fill the silence with false notes*



*Or puts tracks to the void  
I want to share this wilderness of failure  
I offer you a journey, without directions,  
uncertainty, and no sweet conclusion.*<sup>2</sup>

**Tempo – 2 min 20 s**

**Imagem:** as imagens nesse momento, em sua maioria em preto e branco, misturam ícones religiosos, pinturas com representações de Cristo crucificado. Não parece apenas uma alusão a um mundo religioso, sagrado, mas uma referência do martírio que Cristo sofreu com a crucificação – embora inocente, foi vítima de uma condenação sumária. Esse tema do sofrimento, da culpa, da dor, será central em *The Garden*.



3. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Representações de ícones religiosos da crucificação de Cristo

2. “Quero compartilhar esse vazio com você, não preencher o silêncio com notas falsas ou colocar trilhas no vazio. Eu quero dividir essa sensação de fracasso. Eu te ofereço uma jornada, sem direção, incerta, e sem final feliz.” (tradução nossa).

**Som:** o som agudo contínuo, perturbador, tenso de uma fonte sonora única com oscilações mínimas (microtonais) tenta se impor no campo sonoro. Há a entrada de um quarteto de cordas (base) que vem para o primeiro plano com acordes em tom menor, melodia que nos direciona a um lamento triste, num clima de dor e sofrimento.



**Tempo – 2 min 59 s**

**Imagem:** nessas cenas um pouco mais adiante, notam-se objetos pontiagudos, como pregos e pedras. Visualmente, a luz é dissonante e tensa, pois é contraluz direta para a câmera. Além da imagem de Cristo crucificado, observa-se a figura de um homem em posição de total abandono do corpo, com cabeça e braços caídos numa mesa (provavelmente a que ele trabalha na criação de seus filmes), numa mistura de melancolia e sofrimento.



4. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Objetos pontiagudos.

O filme é autobiográfico. Como Jarman estava com Aids, apesar de estar num intenso processo criativo, seu sofrimento estava transbordando numa dramática encenação sobre a morte – ou, mais propriamente, sobre o sacrifício.

3 - No filme *The Garden* de Derek Jarman, os dez minutos iniciais irão marcar a presença das células dominantes, que definem os principais pólos de atração, diante de uma força ao seu redor, que irão promover as articulações e ressonância em toda cadeia narrativa.

O mundo fragmentado é representado por uma série motívica de cenas<sup>3</sup> que se repetem ao longo da narrativa, às vezes de forma continuada, ou intercalada com outras cenas, com alguma variação. O que estamos chamando de “mundo fragmentado, em ruínas” refere-se mais especificamente a determinados blocos de cenas ou sequências que apresentam um comportamento análogo a outro bloco fílmico ao



longo do filme. O mesmo vale para a expressão “mundo coeso”. Os termos referem-se a cenas ou sequências que apresentam analogias pelas repetições motivicas, ainda que com diferenciações.

Seguindo uma organização também “disjuntiva”, o filme articula na montagem uma série de motivos entrelaçados no tecido fílmico. Os motivos de formas diagonais, triangulares, de pontas bastante recorrentes, assim como os motivos do fogo que possuem uma força tensiva é um exemplo disso. Podemos enumerar algumas das repetições dessas séries motivicas com variações sintáticas no filme *The Garden*, tais como: série de luzes agressivas de frente para a câmera, a contraluz; séries de ícones religiosos ligados a crucificação de Jesus Cristo; fogo e destruição; mar agitado; entre outros, além de diversas cenas geométricas, com linhas diagonais uso de grande-angular e formas triangulares.



5. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Geometrização do *design* angular.

A geometrização do *design* angular, de pontas colide com a forma circular do mundo coeso, cósmico. A distorção da lente grande-angular intensifica a sensação de ruínas. O fenômeno da geometrização isolado, sem o conjunto de elementos expressivos dinâmicos, não sugere produzir a agudeza desse mundo caótico. A repetição, ainda que de modo não sequencial, intercalada na narrativa, faz-se necessária para reatualizar os sentidos produzidos. Assim, o motivo vai se destacar como uma configuração que se reitera e provoca implicações na composição e na montagem fílmica. A composição é modelizada por formas e



linhas em direções díspares, num atravessamento de forças na composição e na montagem.

Desse modo, os motivos em *The Garden* geram forças de atrações, elementos que promovem a "disjunção" na cadeia narrativa criando uma interferência criativa (desvio) e podem ser pensadas como fragmentos fílmicos reflexivos que, além de provocarem descontinuidade na trama, destacam-se ao longo do filme pelo acúmulo de tensão. Esses fragmentos fílmicos possibilitam leituras a partir da formação de um campo de forças dominantes.

Levando-se em conta as devidas distâncias com a estética do Surrealismo no cinema, é inegável que o filme de Jarman também se organiza em torno de descontinuidades, associações e campos de força. Ismail Xavier assinala o processo criativo de *Un Chien Andalou* (1929), filme surrealista do diretor espanhol Luis Buñuel em parceria com o pintor Salvador Dalí. "Tal como na 'escrita automática' proposta por Breton no manifesto de 1924, o princípio da 'associação livre' instala-se na confecção da montagem cinematográfica." (XAVIER, 2005a, p. 113). A construção na montagem por associações, através da justaposição de materiais, produz determinadas configurações. As associações livres, em eixos de contiguidade, criam efeitos perturbadores pela presença do inesperado, fruto da justaposição de dois elementos distintos, mas que formam aproximações de sentidos análogas.

O teórico e crítico francês Noel Burch (1992) discorre sobre certos efeitos de descontinuidade que podem provocar estranhamento, tais como alguns de faux raccord (falsa ligação) e determinados efeitos surpresa como formas de provocar um mal-estar e desorientação, o que ele denomina como uma das maneiras moderadas de "agressões"<sup>4</sup>.

4. O termo "agressão" como se apresenta no exemplo do filme "*Un Chien Andalou*" de Buñuel, de certo modo, procura estabelecer uma aproximação com as "atrações" de Eisenstein. As cenas do corte do "olho" estão relacionadas a articulação dos elementos expressivos fílmicos na sintaxe com os paralelismos que a montagem cria e não somente pelos conteúdos que a temática da "agressão" suscita. A "agressão", contudo, parece ser uma das possibilidades de atrações, tal qual enuncia o cineasta russo, pois cria uma força gravitacional em torno de si, promovendo conflito e ênfase à estrutura da obra fílmica.



5. Algumas dessas estruturas a que nos referimos podem ser visualizadas no filme de Buñuel *Un Chien Andalou*, em seu antológico plano do olho cortado pela navalha, traduz um dos momentos mais importantes da história do cinema. O elemento compositivo circular de ambos os filmes exercem forte atração na montagem. No gesto do corte da navalha, a montagem chama a atenção para as forças estruturais da sintaxe numa relação puramente gráfica. A justaposição dos planos do "olho-bola" e da "lua-bola" de um lado se conecta de modo paralelo e simultâneo com os movimentos de corte do "risco da nuvem na lua" e do "risco da navalha no olho". A rima plástica promove um curto-circuito perceptivo, por meio de uma cesura (incisão) nas relações de causa e efeito na montagem. A ordenação por associação cria neste momento, além de incômodo, um "corte" em nossa forma de ver e apreender os sentidos, criando nessa cena (que se confronta com as demais na cadeia da macroestrutura narrativa fílmica), um 'polo gravitacional' com uma força centrípeta em torno de seu eixo. Esse movimento da montagem se assemelha à estrutura narrativa do filme *The Garden* em sua rede de motivos e linhas de força.

Burch (1992) destaca o caráter hipnótico da cena do "olho cortado pela navalha" nesse filme de Buñuel, alegando que a agressão ocupa um papel estrutural:

Esse fenômeno de 'uma onda de choque' que percorre toda uma imagem que, inegavelmente constitui o centro de gravidade do filme, é o seu grande momento, sem dúvida, dizendo mais respeito à forma do que à criação de uma atmosfera onírica. Já no segundo minuto, o filme divide-se em dois, em torno desse plano-pivô, ao mesmo tempo em que duas partes que ele separa assumem um sentido poético radicalmente diferente do que teriam sem a proximidade desse plano. (BURCH, 1992, p. 152).

O exemplo do filme de Buñuel *Un Chien Andalou* nos serve para poder refletir sobre estruturas semelhantes<sup>5</sup> no filme *The Garden*, tendo em conta que esses polos gravitacionais de determinados planos podem ser feixes de atração que organizam um pensamento na montagem. O motivo é uma forma de desvio na montagem. O constructo de pensamento se forma na investigação do comportamento imagético-sonoro resultante da poética do desvio, ou seja, da interferência criativa da montagem e das estruturas rítmicas.

As séries motílicas indicam ser também desviantes em função da força de atração e tensão que promovem, já que tanto atração quanto tensão processam relações dinâmicas e conflitos em estruturas sonoras em seu processo relacional com estruturas plásticas. Ambas constituem estruturas rítmicas. O caráter fragmentário e descontínuo que essas estruturas rítmicas dão ao filme geram atrações que podemos considerar como "polos gravitacionais". Esses polos ou feixes de força impulsionam o filme. A ordenação, ou melhor, a desordenação da montagem traduz a audiovisualidade como um devir de possibilidades de experimentações.



### 3 Mundo das relações cósmicas: suspensão espaço-temporal



6. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Sequência de cenas do mundo coeso, cósmico.



Nesse mundo coeso, o *design* das imagens assume algumas formas típicas: fusionadas, circulares, integradas, enfim, uma montagem que visa a manter os elementos fílmicos, organizados nas leis da harmonia compositiva. Aqui, os círculos são recorrentes: sugerem e evocam o cosmo. Um estado de estar integrado à natureza, inteiro, uno.

O cenário apresenta eixos de horizontalidade: a linha do mar, o equilíbrio, a simetria. O espaço fronteiro de trocas se evidencia, já que diferentes combinações de elementos da natureza passam a criar cruzamentos: água e terra; fogo e água; terra, fogo e água; entre outros. A composição forma diferentes texturas num amálgama só possível pela montagem.

A ideia de coesão inicia-se a partir de uma sequência que mostra uma visão plástica harmônica, por meio das séries motivicas que também se repetem ao longo do filme, de modo parcial e com variações. As transições dos planos ocorrem por fusão, ou seja, essa técnica consiste em sobrepor o final de uma imagem que vai desaparecendo com o início de outra que vai surgindo lentamente. A fusão suaviza o corte e promove um efeito de integração entre as imagens.

### **Tempo – 6 min 30 s**

**Imagem:** o cenário é de uma praia, onde se observa o mar, e, ao fundo, um barco, no centro da imagem. No primeiro plano, há uma mesa de madeira, retangular, com várias mulheres, com vestimenta preta. As mulheres estão sentadas ao redor da mesa, de costas para o mar. Todas estão com uma taça, vazia, roçando o dedo em sua borda de vidro, num movimento circular constante, todas as mulheres em sincronia produzindo um som contínuo, tenso.





7. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Sequência de cenas de mulheres, taças, alusão à santa ceia.



Observa-se o *travelling* circular da câmera, descrevendo lentamente cada mulher; completando e fechando o círculo através de um eixo imaginário, proposto pelo próprio movimento de câmera. A sensação que a imagem passa é de harmonia, coesão, cosmos, integração com a natureza. A horizontalidade do enquadramento da linha do mar que está calmo, e o movimento circular dos dedos na taça em simultaneidade com todas as mulheres e suas vestimentas uniformes fazem emergir um movimento circular contínuo que nos conecta a ritos ancestrais.

No primeiro motivo, o mar ao fundo da composição. No segundo, o fundo muda: no lugar do mar, o cenário altera para um rio. Nesse momento, a montagem promove uma integração dos elementos da natureza: água, terra, fogo e ar (vento). A relação é cósmica. O movimento circular dos dedos contornando a taça provoca um som contínuo. O mar se mantém calmo, quase sem ondas. O mesmo acontece com o rio. A terceira cena é uma variação do motivo anterior. Nesta vemos as mesmas mulheres, as taças, o som contínuo, o movimento de câmera que fecha o círculo, mas ao centro surge uma mulher com os braços abertos, criando outra suspensão do tempo, numa clara alusão à Santa Ceia, em que a mulher estaria no lugar de Cristo.



8. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Sequência de cenas em alusão à santa ceia com alteração de fundo (*croma key*).

No centro do quadro, a partir desse requadro, a mulher levanta os braços e nesse momento o fundo da imagem se modifica evidenciando uma estética artificial. O que provoca o estranhamento é o *croma key* que



consiste em modificar o fundo, "recortando" a imagem, para conservar a figura. A sensação de suspensão temporal é nítida, com a variação dos três motivos da mesma mulher com os braços abertos. A leitura entre os motivos opera a ideia da onipresença no espaço-tempo.

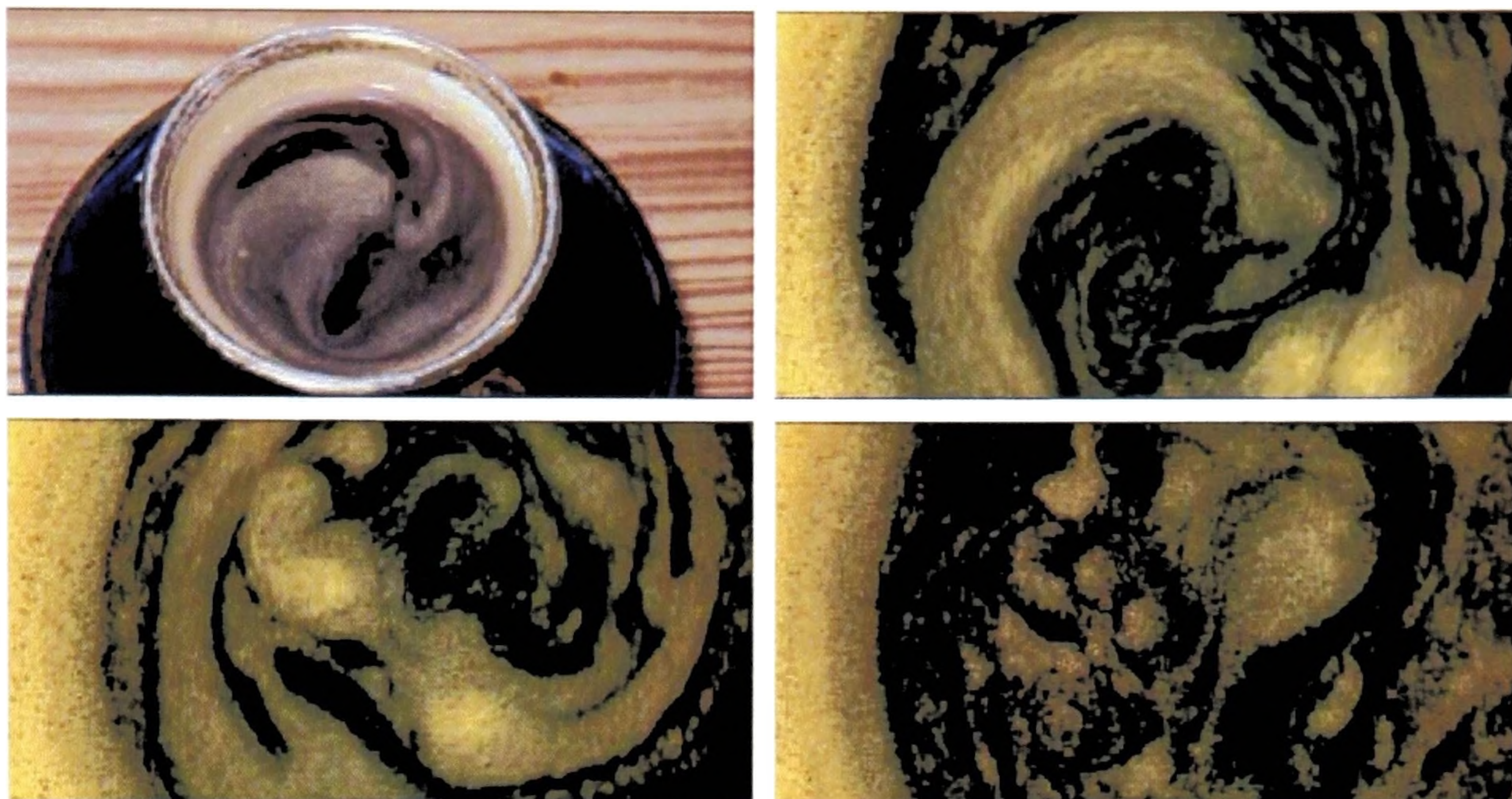
Essa configuração artificial gera "descolamento" e em determinadas cenas provoca uma sensação de suspensão, como se a personagem estivesse flutuando. Nessas imagens, o efeito é redobrado pelo fato de o enquadramento não mostrar os pés. A noção de onipresença se acentua. A ressonância sonora também se conecta com o fluxo de trocas das imagens nas fronteiras dos planos-células.

A partir das três cenas, os três motivos, *leitmotifs*, repetem e instauram vários desdobramentos reflexivos, que viriam a ressaltar a corrente de associações que o filme instaura, direcionando-as a determinados sentidos que *The Garden* demonstra estar vinculado. Novamente nessas cenas o tema religioso se insere numa alusão a Cristo, só que dessa vez uma mulher ocupa o papel. A flutuação, a leveza, a integração com a natureza podem ser os traços que mais se destacam nessas cenas.

*Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle* (Duas ou três coisas que sei dela, 1967), filme de Godard, apresenta, também, ligações ou costuras de planos apenas por associações formais. Ismail Xavier<sup>6</sup>, ao se referir ao filme, ressalta a cena do círculo da borda do café, na qual, talvez, tenhamos toda uma analogia ao cosmo, onde o detalhe promove, assim, uma sensação de universo coeso. A montagem, por associação, destaca-se nas cenas de Godard, que seguem um eixo de justaposição e interrompem o fluxo do filme, provocando suspensão temporal pela inserção de um elemento de extrema beleza plástica.

6. Ismail Xavier discorre sobre essa análise em suas aulas da disciplina *O Filme - Ensaio no Cinema Moderno e Contemporâneo*. São Paulo, Eca/Usp, 2. semestre de 2009.





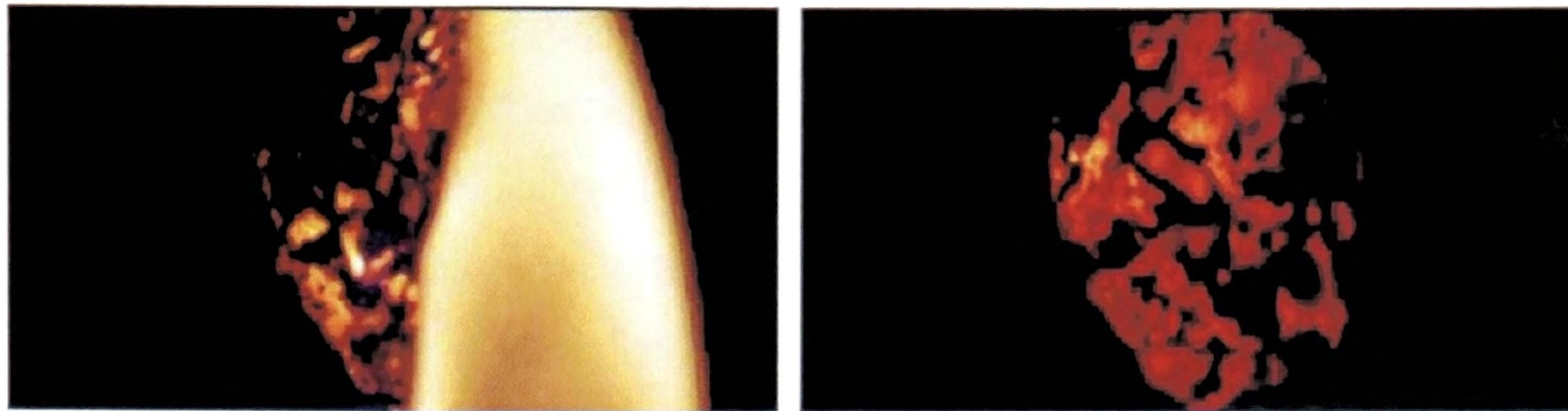
9. Jean-Luc Godard: *Duas ou Três Coisas que Sei Dela*, 1967. Cena do café.

O detalhe da borda da xícara de café é redimensionado pelo enquadramento cinematográfico promovendo uma resignificação nas imagens, associando todo um universo a uma xícara com café, onde o círculo promove sua coesão. O ideograma do tao, yin e yang, por exemplo, forma um *design* no qual o encaixe se dá pelo círculo, que também nos transmite coesão.

A coesão do cosmo. A ideia não se refere à totalidade e sim a um sistema organizado. A noção de fronteira entre a xícara com café e a sensação de cosmo se instaura por um simples movimento óptico da lente da câmera, conhecido por *zoom out* (que produz o efeito de afastar-se do objeto), aliado a uma angulação de um mergulho de 90° (*plongée absoluto*).

A passagem entre as cenas promove um desvio semântico e, dialeticamente, um elemento se transforma em outro apenas por associação visual: pleno território da articulação de pensamentos, movidos por uma relação sintática e uma beleza plástica arrebatadora.





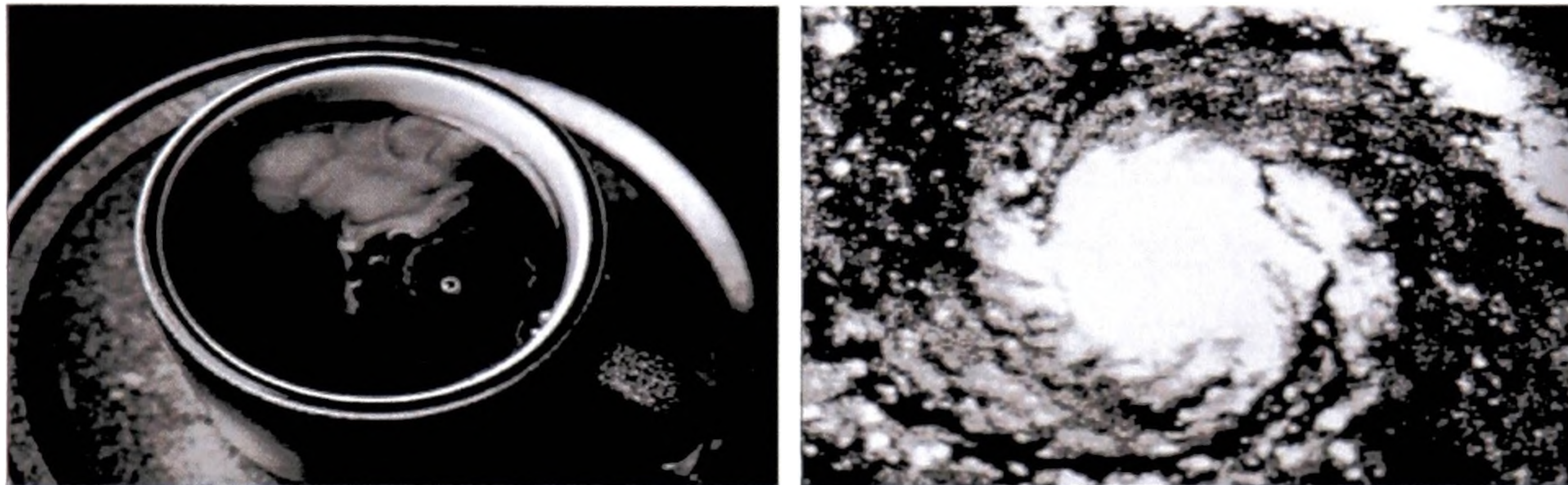
10. Jean-Luc Godard: *Duas ou Três Coisas que Sei Dela*, 1967. Cena do cigarro.

O mais notável nesse filme é a maneira como Godard passa do figurativo ao abstrato, ou do visível ao invisível, trabalhando apenas com o recorte operado pelo quadro da câmera. Em um café de Paris, um cidadão anônimo coloca açúcar no seu café e mexe com a colherinha. De repente, surge um primeiríssimo plano de xícara, o café se transforma numa galáxia infinita, com as bolhas explodindo e o líquido negro girando em espirais, como numa tela de Kline ou Pollock. Mais à frente, uma mulher, em seu leito, fuma um cigarro antes de dormir, mas um primeiríssimo plano transfigura completamente o fumo ardente do cigarro, transformando-o numa mandala iridescente. (MACHADO, 2009, p. 17-18).

A cena marca, no filme, um tempo morto, ou seja, um tempo em que aparentemente não acontece nenhuma ação que influa na narrativa. Ao contrário, porém, esse tempo morto, torna-se um tempo de reflexão – espaço de fronteiras, de trocas, de fluxos, que promovem a ideia de um mundo coeso. Essa noção de coesão, de sistema organizado, harmônico, está também relacionada a círculo, circularidade. Vale lembrar que o círculo está presente em muitas culturas, tanto orientais e ocidentais, como formas de rituais. Godard ressalta assim que a ideia de cosmo pode estar contida num detalhe da xícara de café. Essa cena de Godard cria a metáfora de que, ao mesmo tempo, apesar de ser uma fissura na narrativa, uma célula descontínua, o círculo promove sua harmonia. Dissonância e consonância simultaneamente.



Semelhante procedimento é encontrado no filme *Pi* (1998) de Darren Aronofsky, no qual a busca incessante da personagem central Sean Gullette (Maximillian "Max" Cohen) pelo padrão matemático da espiral transforma diversos elementos numa analogia visual do *design* da galáxia, também numa cena de café, e a espiral representando o desenho da galáxia.



11. Darren Aronofsky: *Pi*, 1998. Cena do café e cena da galáxia.



12. Espiral de Makrokosmos, do norte-americano George Crumb, segunda metade segunda metade do século XX. Apud Moraes, 1983, p. 77.



Audiovisualidade e *design* num encontro, irmanados. O desenho com suas formas, linhas de direção, indica uma estrutura rítmica que tanto pode ser sonora como imagética (plástica ou visual) e transmite um *design*. O *design* acontece pela forma e sentido. Nesses três filmes, *The Garden*, *Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle* e *Pi*, o *design* se faz muito presente: em processos de trocas entre fronteiras, por mera associação visual e eixos de linhas por equivalências, ou seja, entre formas espiraladas semelhantes.

Isso pode ser um exemplo de um possível rompimento de fronteiras pelo *design*. A forma desenha suas estruturas na composição. Nesse caso, a xícara com café e o movimento sensual do líquido preto formando bolhas, espirais, na cor branca. É nítico o contraste da cor do café que funciona como base ou tela para poder surgir um desenho, que se expande em possíveis analogias.

A sensação cósmica em *The Garden* conserva uma força de atração que promove ressonâncias. De certo modo, em alguns aspectos, o filme *The Garden* de Derek Jarman aponta para um mundo primitivo, evocando todas as tradições orientais e ocidentais, tentando reconstruir um universo como cosmos e não caos. Mas a busca pela harmonia, no embate do jogo de forças tensivas da narrativa, anuncia um final numa direção dramática. A fala do narrador *off* já havia antecipado o final trágico: “eu te ofereço uma jornada, sem direção, incerta, e sem doces conclusões.”

Os motivos travam uma luta constante entre esses dois mundos, o coeso e o fragmentado. Essa luta se processa tanto em termos visuais quanto em termos sonoros. As estruturas plásticas e sonoras do filme de Jarman denotam essa oscilação marcada pelo desvio, no conflito que se trava.



O ritmo está ligado a essas diferenças. Wisnik (1989) situa uma relação talvez análoga dessa dialética, da harmonia convivendo com a tensão, que é a luta que se trava entre som e ruído:

A música foi vivida como uma experiência do sagrado, justamente porque nela se trava, a cada vez, a luta cósmica e caótica entre o som e o ruído. Essa luta, que se torna também uma troca de dons entre a vida e a morte, os deuses e os homens, é vivida como rito sacrificial. Assim como o pharmakós (a vítima sacrificial) tinha para os gregos o valor ambivalente do veneno e do remédio (a palavra é da mesma raiz de 'farmácia', fármaco, droga), o som tem a ambivalência de produzir ordem e desordem, vida e morte (o ruído é destruidor, invasivo, terrível, ameaçador e dele se extraem harmonias balsâmicas, exaltantes, extáticas). (WISNIK, 1989, p. 34).

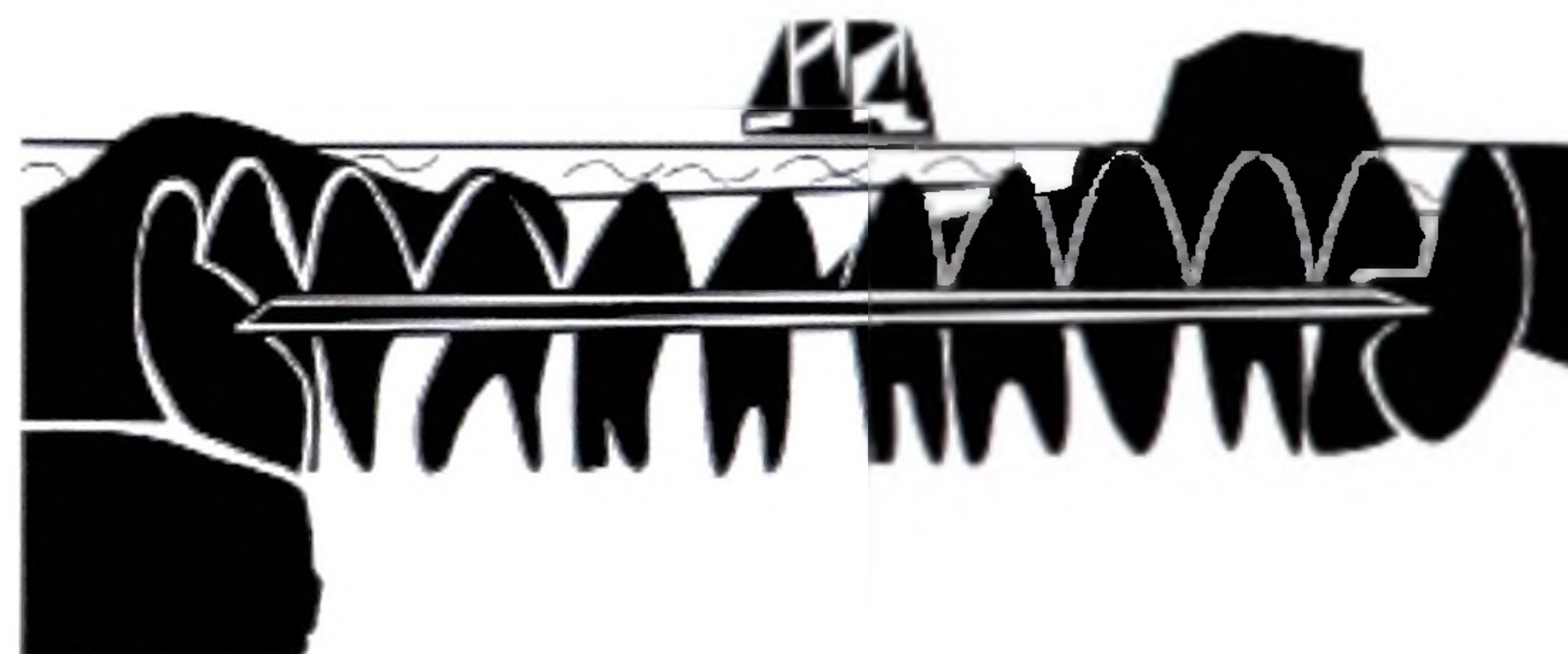
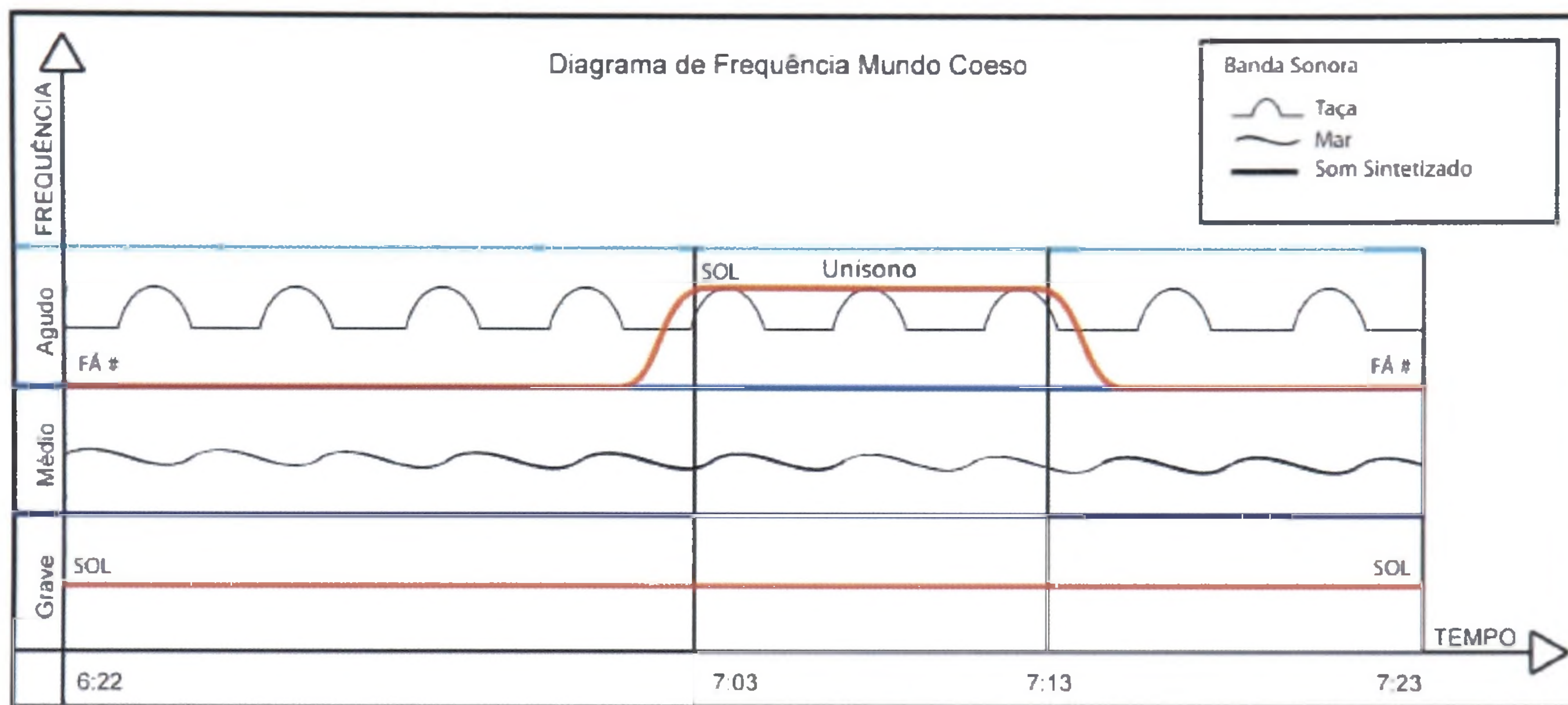
### **Tempo – 6 min 30 s**

**Som:** essa oscilação tensiva vai se processar também num dos trechos da montagem no mundo coeso, onde se trava uma luta, tensiva, entre diferentes configurações sonoras. A banda-imagem se impõe nessa sequência fílmica e cria uma sensação de harmonia, de coesão. A banda sonora produz sons contínuos e lembra um mantra (o som contínuo parece se transformar em energia sonora que se propaga num espaço acústico). A energia rítmica, sonora e visual, promove um arrebatamento pela suspensão. Faz pensar num possível ritual aos deuses, primitivo, harmônico e, ao mesmo tempo, tenso. Se a harmonia plástica é determinante nessa cena (segue diagrama de frequência do mundo coeso), a dissonância sonora também se faz presente.

O som das taças evoca a integração da natureza numa suspensão temporal. Desse movimento circular dos dedos em atrito com a borda circular da taça, instaura um som contínuo, quase um uníssono. Essa



configuração sonora, altamente tensa, do quase-unísono cria um tempo suspenso, um espaço ampliado; como se quisesse evocar um mantra.



13. Diagrama de frequência do mundo coeso em relação à cena de mulheres com taça e desenho de composição.

O diagrama sonoro refere-se ao mundo coeso. O som contínuo é um quase-unísono, ou seja, a configuração mais dissonante em termos de intervalo sonoro, pois é formado apenas por duas notas: sol grave e fá sustenido agudo. Intervalos que resultam num som dissonante, contínuo e tenso. Um som agudo, portanto de altas frequências.



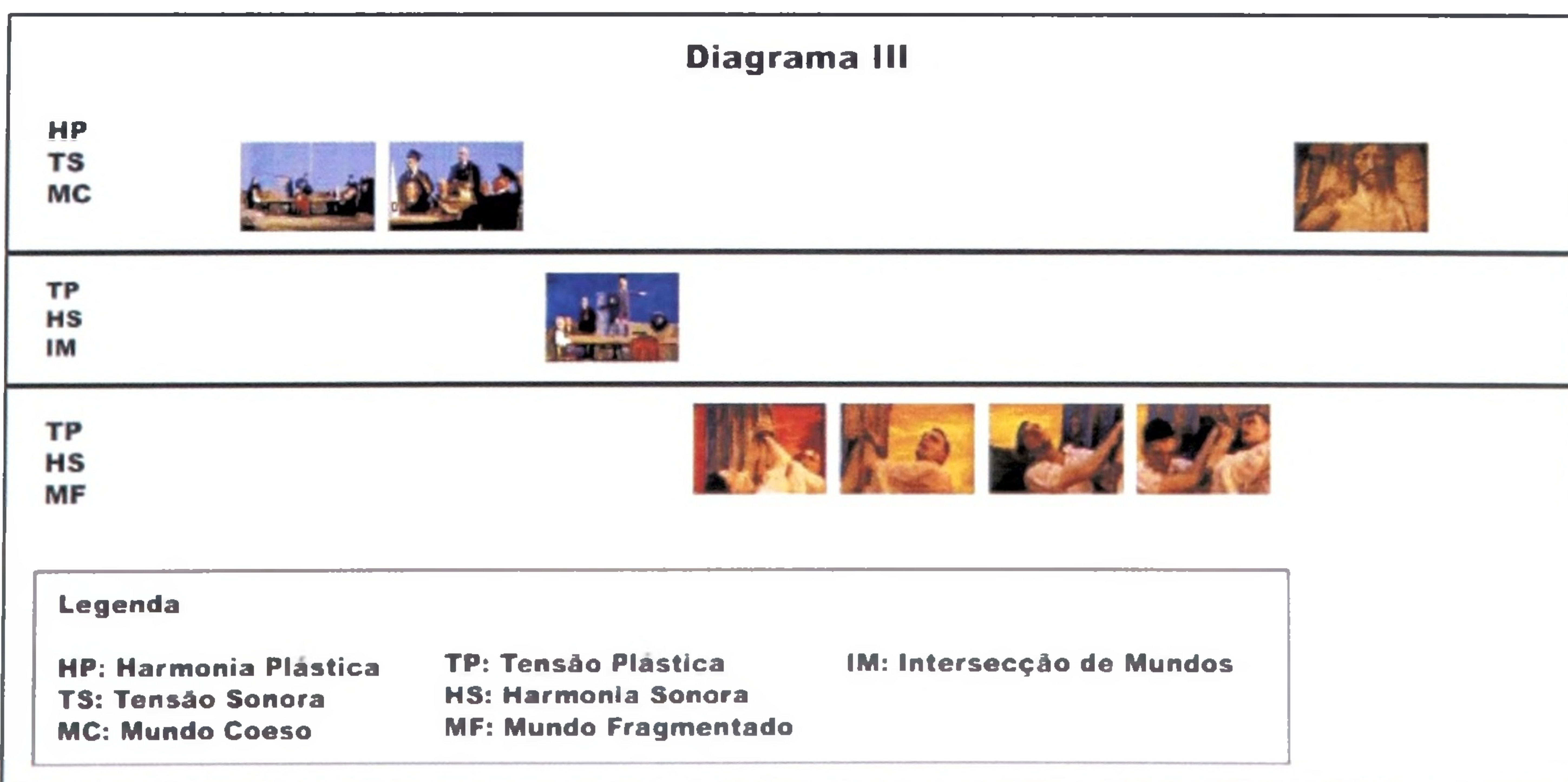
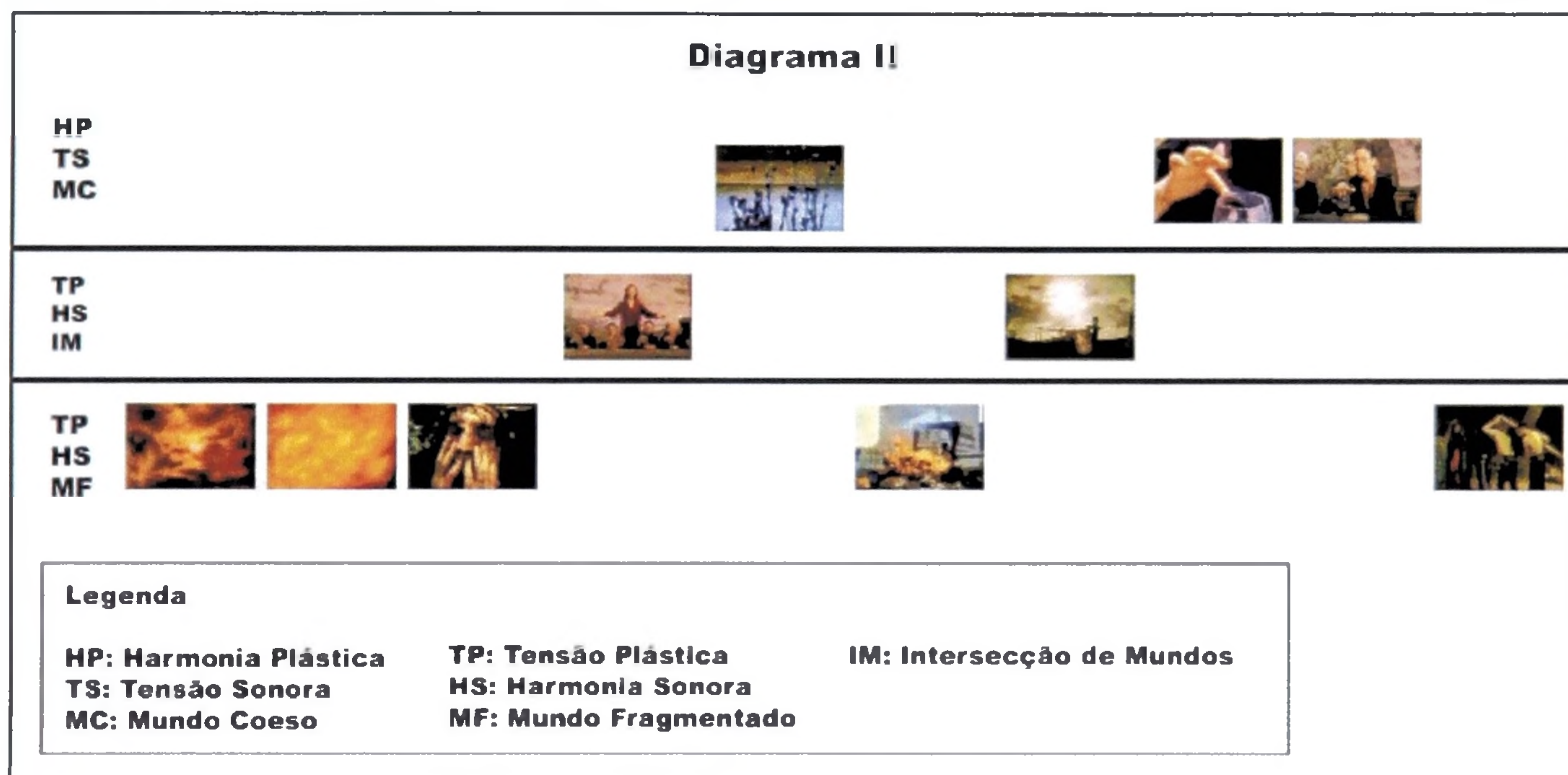
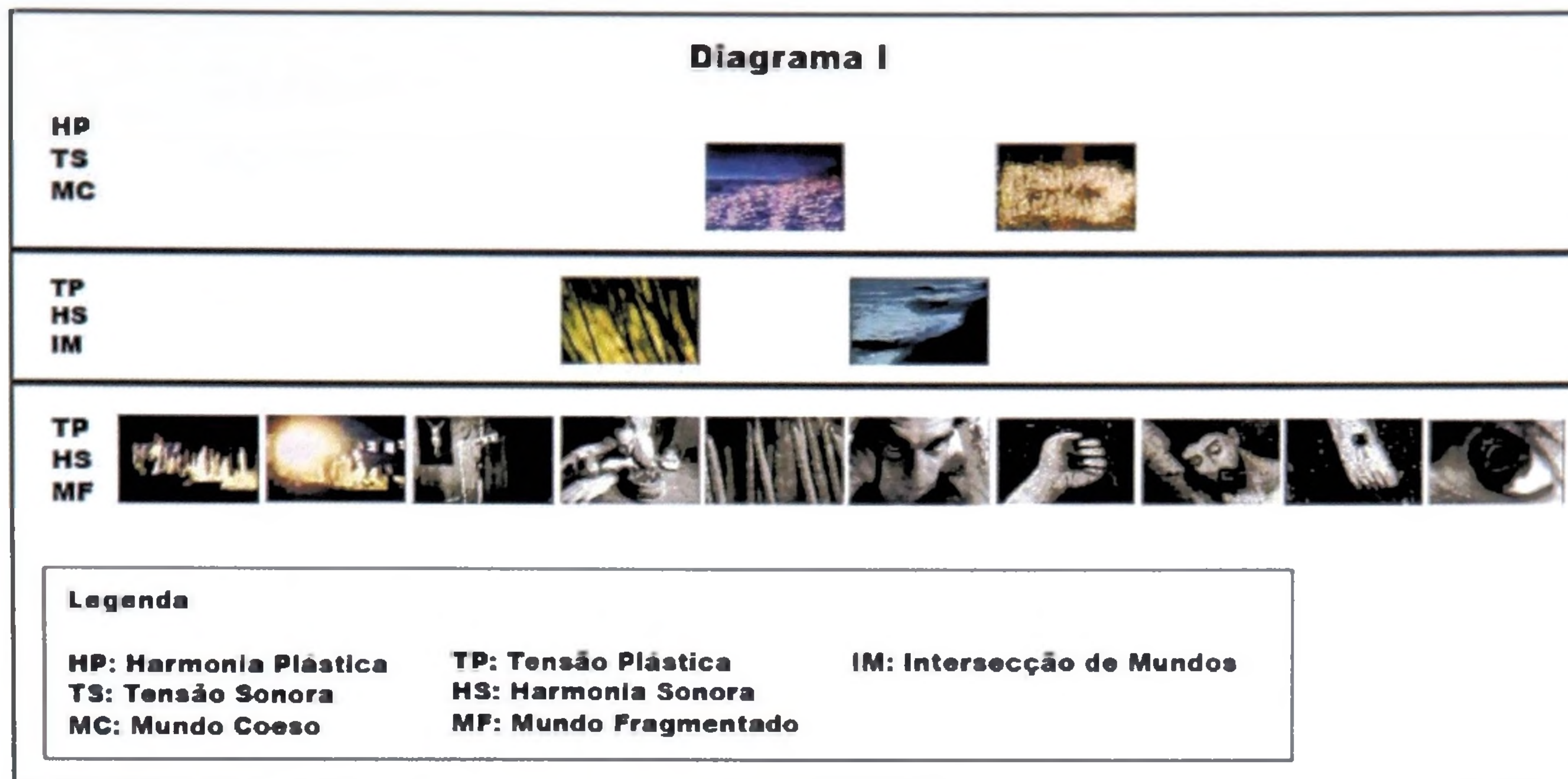
O mar produz um ruído ou rumor branco, ou seja, “durações oscilantes entre a pulsação e a inconstância, num movimento ilimitado; alturas em todas as frequências, das mais graves às mais agudas.” (WISNIK, 2006, p. 27). Nesse trecho, porém, conserva uma frequência média predominante.

Temos também um som sintetizado constante em fa#, que num dado tempo (7 min 3 s) sobe meio tom e passa a vibrar em sol junto com outro som sintetizado em sol, ou seja, duas notas iguais. O encontro de sol e sol produz o uníssono, que dura apenas dez segundos. O uníssono é a consonância mais perfeita, já que é justamente circular. O quase-uníssono é o mais dissonante. A dissonância e a consonância convergem no mesmo ponto, as contradições convivem juntas.

Esse ponto de encontro reflete um momento de maior intersecção entre os dois mundos, coeso e fragmentado, em ruínas e integrado. Se essa ideia da intersecção for admissível, os dois mundos, coeso, integrado, circular de um lado e de outro fragmentado, melancólico em ruínas e de pontas, convivem e coexistem um dentro do outro em vários momentos do filme. Um dos pontos em comum, que liga e une ambos os mundos é a tensão, ora sonora, ora plástica.

Como mostra o diagrama, (que segue com linhas de tensão e harmonia) destacado em alguns trechos do filme *The Garden* cujas as estruturas rítmicas, tanto plásticas quanto sonoras, convergem e divergem, criando consonâncias e dissonâncias. Se as estruturas rítmicas plásticas demonstram um tipo de configuração, as estruturas sonoras podem fazer o contrário. As dicotomias nesses momentos são marcadas, mas a relação tende a ser dinâmica, dialética, de convivência de contrários, de desvios conflitantes.





14. Diagrama de cenas em relações de harmonia e tensão plástica e sonora entre mundos coeso, fragmentado e sua intersecção em *The Garden*.



Quando a imagem produz harmonia, o som produz dissonância e alguns segundos depois consonância, para voltar à dissonância.

Nesse momento do filme há outro motivo que também serve de contraponto e de possível coexistência entre os mundos: um homem (Derek Jarman) deitado numa cama, com lençóis brancos, roupas brancas, e em volta formando um círculo, uma roda de homens e mulheres, igualmente de roupas brancas, carregando tochas de fogo apontadas para o alto. Aqui há o branco e, no motivo anterior, as mulheres com taças usavam roupas pretas. O preto e o branco se complementam no tao. Nos dois motivos anteriores, o mar era apenas cenário de fundo. Já neste, a encenação se dá dentro do mar. O mar está presente nas três cenas desse motivo visual. O desvio, aqui pelas relações de opostos em convivência, promove um estado de suspensão.



15. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Ritual cósmico do "sacrifício": círculo, cama, tochas ao mar.

A cena lembra um ritual, sonoro-visual: um rito ao cosmos. Talvez um ritual de sacrifício. Os ritos sacrificiais, segundo Mauss e Hubert (2005), parecem estar relacionados a uma homenagem ou dádiva aos deuses. Todos (homens e mulheres) de branco, segurando tochas acesas, andando em volta de uma cama, que se movimenta lentamente no mar. O círculo, representação do mundo coeso, reitera-se.



A suspensão temporal provocada pela dissonância de algumas estruturas sonoras compostas por sons contínuos de longa duração, como um mantra, nos remete ao ritual. O som, para fazer ressoar esse mantra é composto por duas notas, quase uníssono e se forma com uma tônica constante.

Na cena, há predominância de sons agudos, constantes e de longa duração, que convivem com a base harmônica do quarteto de cordas. Do ponto de vista harmônico, a análise dos intervalos mostra acordes suspensos e dissonantes (menor com sétima maior e maior com sétima menor). Arnold Schoenberg acentua que “como dissonâncias, só se consideram: as segundas, maior e menor, as sétimas, maior e menor, a nona etc., além de todos os intervalos aumentados e diminutos, ou seja, intervalos aumentados ou diminutos de oitava, quarta, quinta etc” (SCHOENBERG, 2001, p. 60).

Esses acordes de sétima são chamados “dominantes” e são sempre acordes de preparação e, como não encontram resolução, geram um quadro sonoro tenso, devido às dissonâncias presentes. Além disso, há também ruídos em excesso através dos sons sincronizados do fogo, das tochas, do mar.

O princípio da sincronia é utilizado também pela percepção humana para coordenar o sentido da visão com o sentido da audição. A coincidência no tempo entre as variações dos estímulos visuais produzidos por qualquer objeto físico e as alterações acústicas de um som estimula uma associação perceptiva imediata entre som e objeto, desencadeando no receptor uma forte sensação de que o objeto que vê é a fonte física do som que está escutando. (RODRÍGUEZ, 2006, p. 209).

O quadro sonoro tenso desse mundo coeso se contrapõe com o quadro de sons melancólicos do quarteto de cordas do mundo em ruínas. O



quarteto de cordas é a base que transmite sensação de tristeza, devido à harmonia dos instrumentos ser executada em modo menor. Um dos sons constantes, tenso, pode ser da usina radioativa nuclear, próxima da casa da personagem, que Jarman interpreta. A fonte sonora não é visível, nesse caso, "acusmático"<sup>7</sup>, mas como a cena anterior termina com a imagem da usina nuclear, o som desta, enquadrado no fundo do quadro, muda para um plano de detalhe sonoro.

7 - O termo "acusmático" foi usado por Pitágoras e citado por Pierre Schaeffer para refletir sobre determinadas formas de escuta modernas como o rádio que ouvimos a voz mas não vemos a fonte. Schaeffer a partir do dicionário Larousse (1928) cita o termo: "acusmático, adjetivo se diz de um ruído que se ouve sem saber as causas de onde provém." SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid: Alianza editorial, 2008, p. 56.

Do enfoque da imagem, vale lembrar do exemplo do filme alemão *M* (1931) de Fritz Lang provoca uma espécie de "contaminação" em nosso ponto de vista, ou seja, do olhar direcionado ao enquadramento entre dois planos. Embora o enquadramento mude, nosso olhar "acostumado" com o enquadramento anterior, tende a repetir a codificação já processada precedente. Ismail Xavier (2005b) explana sobre *M* de Lang e comenta a contaminação do olhar do espectador. XAVIER, Ismail. Dvd. **O cinema clássico na ótica de Alfred Hitchcock. A construção da linguagem**. Grandes Cursos Cultura na Tv.

Essa cena processa uma "contaminação" auditiva, ou seja, nossos ouvidos, já acostumados à sonoridade da usina, relembram o som das taças "tocado" pelas mulheres. Como a montagem sonora foi elaborada num rigor e riqueza de detalhes, pensamos ser provável a intenção expansiva do som. Se isso não foi intencional, acreditamos que esteticamente esse efeito é produzido. Mesmo porque, na cena posterior a da usina, um conjunto de sons processa uma linha contínua similar a esse tenso movimento sonoro. Os sons contínuos se traduzem em sons quase uníssonos e uníssonos.

Nesse momento, a sonoridade trabalha com a dicotomia, reflexo do embate entre o mundo árido, com pontas, fragmentado, melancólico, em ruínas, com o mundo coeso, integrado à natureza, harmônico, circular, cósmico. Os sons quase-uníssonos ou mais dissonantes são predominantes em termos temporais, ao passo que o uníssonos, o mais consonante, apresenta-se numa fugacidade, ou seja, em um curto espaço de tempo e se conecta à harmonia plástica visual.



#### 4 A luta tensiva em polos de atrações

A luta dialética que se trava entre os dois mundos pode culminar numa tensão sem resolução, sem final feliz. *The Garden* passa a sensação do inexorável destino trágico. É reiterada a ideia de subjetividade com o narrador *off* em primeira pessoa se dirigindo diretamente ao espectador. Traduzindo a sensação de estar diante do inevitável, a personagem tem consciência de seu destino e de que não pode ir contra as leis dos deuses. No entanto, as referências ao sacrifício nos três motivos apontados na sequência de dez minutos que abre o filme – nas cenas das taças, da mulher de braços abertos, em alusão à Santa Ceia, e da cama no mar – são homenagens aos deuses, numa tentativa de sublimar o destino trágico.

No filme de Jarman, os temas religiosos nas séries motivicas se apresentam por meio de ícones sagrados constantes que desnudam as feridas (chagas). Feridas do corpo de Cristo que morreu em ritual de sacrifício, na dramática crucificação.



16. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Luzes e linhas diagonais dramáticas: rosto de Cristo em sofrimento.

8. O Barroco foi um estilo dominante no período de 1580-1720. PRATER, Andreas e BAUER, Hermann. **A pintura do Barroco**. Portugal: Taschen, 1997. Tradução de Fernando Tomaz.

Observou-se que em todo filme, a estética barroca<sup>8</sup> explora o exagero: o uso de lentes grande-angulares distorcendo o cenário; a contraluz acentuada; as angulações em diagonais; e a mistura de elementos religiosos, porém em profanação por objetos que remetem ao desejo



carnal. A luz contrastante, a quebra da horizontalidade do eixo de câmera, as lentes que distorcem as expressões, as cores saturadas, os diversos signos religiosos, todos os elementos plásticos nesse mundo dilacerado são construídos por meio de uma exacerbação dramática.

**Tempo – 2 min 20 s e 5 min 50 s**



17. Derek Jarman: *The Garden*, 1990 e Andrei Tarkovski: *Sacrifício*, 1985. Cenas da maquete da casa.

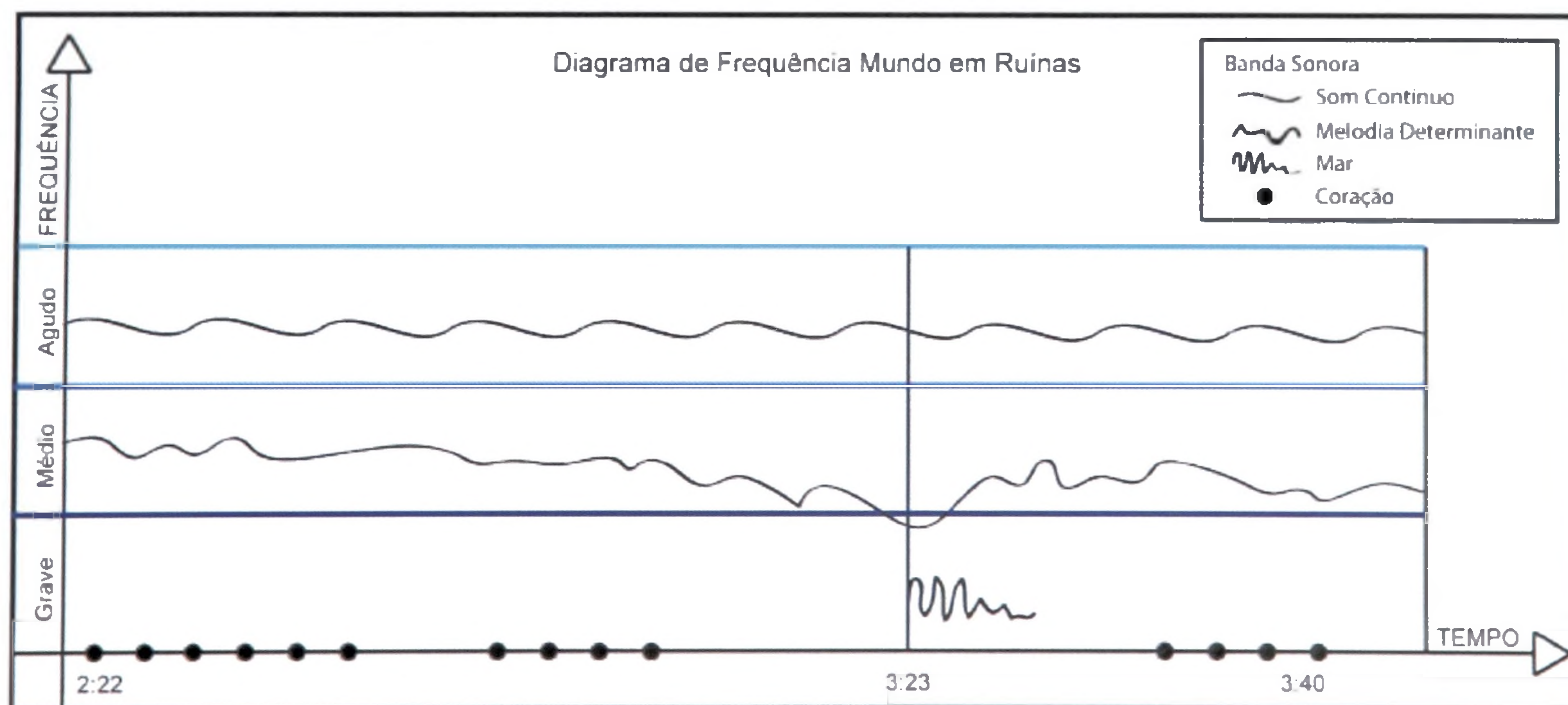
**Imagem (repetição motivica):** a personagem do ator Jarman, em *The Garden* está debruçada na mesa, numa posição de ângulo plongée (mergulho) e uso de lentes grande-angulares. A luz é tensa. A cena é iluminada pelo uso de uma luz dura, de ataque, formando sombras acentuadas e todos esses elementos provocam um cenário também de desolamento, incômodo, tenso, em ruínas. A melancolia se projeta no *design* visual e sonoro. É possível que haja em *The Garden* uma referência ao filme *Offret* (*Sacrifício*, 1986) de Andrei Tarkovsky, que também apresenta um mundo em ruínas e a impossibilidade de viver num mundo integrado, cósmico, sagrado, sem que, por isso, exista a noção de culpa e pecado. Acreditamos que a referência ao filme de Tarkovsky espelhada em *The Garden* não é casual, e fica evidente na repetição da maquete da casa em ambos os filmes, as maquetes apresentam grande semelhança.



A casa, "nosso corpo", está em ruínas. A cena de um fio de água que escorre em cima de uma maquete de casa, ou seja um artifício que cria a sensação de um cenário de ruínas. No filme *Sacrifício* o universo em ruínas também se relaciona com um cenário de água ao redor da casa passando uma sensação de desolamento. É possível que esse diálogo tenha sido um ato reflexivo no processo criativo de Jarman, afinal, ambos os filmes, autobiográficos, retratam a vida de homens criativos, cineastas, diante da tragicidade do destino inevitável. Tarkovski morreu antes que Jarman, mas cada um no seu tempo travou uma luta contra a morte, de certo modo, prematura e no auge da maturidade criativa.

### Tempo 2 min 22 s

**Som:** nessa cena (do diagrama de frequência do mundo em ruínas), a banda sonora é composta por sons ruidísticos de mar, batida de coração, um som contínuo sintetizado, um quarteto de cordas. Neste, a linha melódica é determinante, conservando um pulso regular e acordes em tom menor.



18. Diagrama de frequência de mundo em ruínas em *The Garden*.



A harmonia é em fá menor, dó com sétima e dó sustenido. Os acordes menores costumam transmitir tristeza, e o mesmo ocorre aqui: no quarteto de cordas, o som do violino por vezes se destaca e transmite uma melodia melancólica. O gráfico, em termos sonoros, nos indica uma tentativa de tradução de possíveis visualizações sonoras, da passagem do mundo coeso para o mundo em ruínas. Com esse recurso, podemos identificar que existe na cena um som agudo contínuo. É um som tenso e incômodo pela dissonância que causa. Esse som contrasta com o quarteto de cordas, som determinante em termos de intensidade (volume), e segue uma frequência média constante, que, embora promova tensão, encontra resolução tonal.

A batida de coração insere função rítmica (em termos musicais), em frequência grave e de baixa intensidade, além de ser esporádica (não-contínua). O som do mar demonstra estar numa frequência grave e numa intensidade alta. Esses ruídos do mar, do coração e do som contínuo sintetizado provocam tensão e contraponto.

O quarteto de cordas, em sua melodia triste, provoca melancolia mas é menos tenso que o som contínuo. Essas diferenças da banda sonora promovem variantes tensivas, pois enquanto o som do quarteto de cordas ressalta mais a sensação de melancolia, as outras linhas de sons provocam um aumento da tensão. No entanto, o som melancólico predomina em todas as cenas do mundo fragmentado e demonstra ser menos tenso que o som contínuo, o do mar e o da batida de coração.

**Tempo 40 min 42 s**

**Imagem:** o *design* da imagem demonstra um rompimento com o mundo estável, harmônico. *The Garden* acentua o uso das diversas dissonâncias



motívicas: luz estourada, céu carregado de nuvens negras, porém de cor vermelha; sons que causam desconforto; enquadramentos instáveis, ou seja, um *desenquadramento*<sup>9</sup>.



19. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Cena do desenquadramento de cama ao mar e ilustração reforçando o desenho compositivo.

O enquadramento nesse eixo diagonal é bastante incômodo. Uma das possibilidades de entender a semiose sígnica talvez seja na observação do *design*. O desenho nos ajuda a compreender mais sobre algumas intenções estéticas processadas na imagem, pois marca suas estruturas gráficas, destacando suas formas. Isso pode ser útil para ressaltar as estruturas geométricas nesse mundo de pontas em processo de ruínas.

9. O *desenquadramento* é a quebra da horizontalidade do eixo da câmera e pode em alguns casos promover o sentido de instabilidade, desequilíbrio, vertigem, oscilação de algo na trama. "Em inglês, *dutch tilt*, literalmente 'inclinação holandesa'." JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009, p. 28.

Em *The Garden*, essa cena da cama, que se apresentava de modo mais harmônico no início do filme, apresenta-se agora numa composição instável, diagonal em completo desequilíbrio. A cama, nesse eixo, comunica o processo de instabilidade que a narrativa viria a acentuar a partir dessa cena que caminha para o clímax. Dessa forma, o cenário é de desolação, sofrimento e dor. A composição transmite sensação de muita tensão. Além disso, provoca incômodo visual, provavelmente pela quebra do eixo de horizontalidade da câmera.



O signo água (mar) não indica calma, ao contrário, insere desconforto. Nesse momento, o campo tensivo criado pelos elementos formais instaurados procuram ressignificar a cena.

O *design* imagético desse mundo apresenta um desenho gráfico de formas triangulares, de pontas, espaço "modelizado" em algumas cenas pela lente grande-angular que distorce e reforça o estranhamento. Esse mundo fragmentado, árido, sugere incômodo. As imagens demonstram um mundo instável e que está ruindo. A opção estética pelo uso de diagonais nos momentos mais tensos e de maior dramaticidade reforça a instabilidade. Essas linhas diagonais instauram polos tensivos ao longo do filme que irão gerar "atrações".

À medida que a narrativa avança, as trocas de fronteiras também se acentuam. A vibração da tensão do mundo em ruínas contamina e destrói a relação harmônica do mundo aparentemente coeso. Vale lembrar que o comportamento do som tende a ser semelhante. Nas duas linhas sonoras predominantes, trava-se a luta entre a tensão, a consonância e a melancolia. Mas também no som não há dicotomia nessa relação conflitante e sim dialética. Os opostos coexistem, mas ora domina um e ora o outro, até que nessa luta algum decida a situação. No caso de *The Garden* a jornada final do filme estava marcada pela tragicidade.



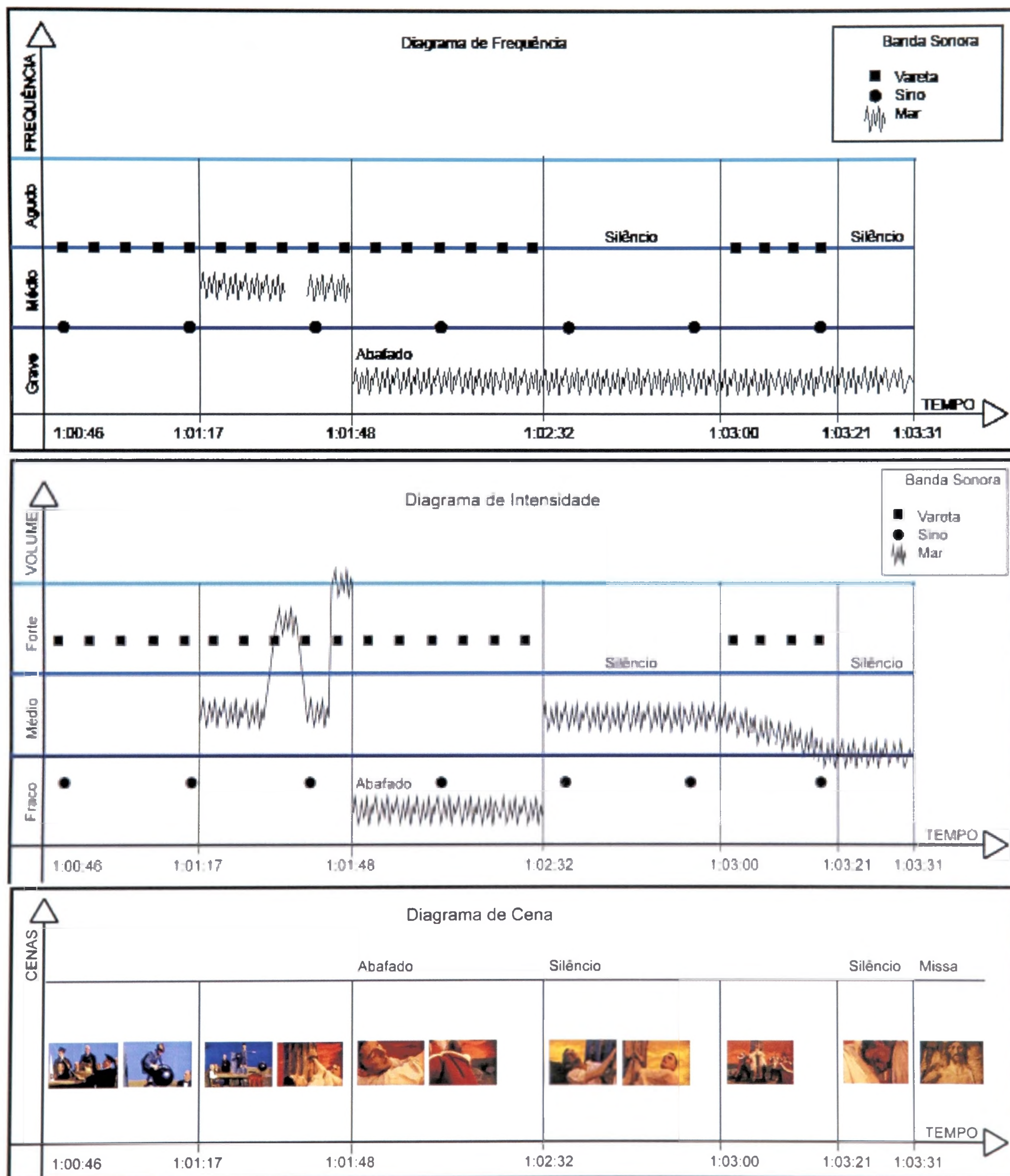
Tempo 1 h 0 min 46 s: cena dos juízes.



20. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Cena dos juízes.



Tempo 1 h 0 min 46 s: diagrama vertical de som e imagem.



21. Diagrama de frequência, intensidade e imagem em sobreposição vertical em *The Garden*.



Os gráficos (fig. 21) inserem as diversas linhas do campo sonoro e suas variações ao longo da sequência. A montagem sonora instaura nessa cena uma beleza plástica rítmica para as imagens. Vemos, na sequência da cena dos juízes, homens sentados, com estacas nas mãos batendo na mesa – onde antes estavam as mulheres e suas taças –, todos sincronicamente num som ritmado, dominando toda a sequência.

Todos os homens estão produzindo um som contínuo, regular, forte, repetindo, com variantes, o motivo anterior das mulheres produzindo um som com giro dos dedos nas taças. Em ambos os motivos, a presença sonora do mar e sua ambiência sonora interage em toda ambiência imagético-sonora como um fator preponderante de tensão. Os motivos embora recorrentes, em termos estruturais, repetem-se com diferenciações, passando por várias atualizações ao longo do filme.

O som começa nessa cena, mas continua nas outras, marcando um pulso que estabelece um compasso de espera anunciando a morte. Estabelece-se uma montagem paralela entre as imagens dos juízes e a cena do açoite de dois homens amarrados. O paralelismo intensifica o clímax, pois toda tensão sonora das varetas que pulsam continuamente preenchem a cena do açoite.

A gravidade das notas reflete a situação. Os homens amarrados olham para o céu, que parece estar em chamas. Condenados à barbárie, os homens estão submetidos à extrema crueldade. A narrativa estabelece algumas analogias com a dor e o sofrimento, que lembram a crucificação de Cristo.

O som do mar abafado e grave, como indica o diagrama de frequência sonora (no diagrama vertical de imagem e som), vibra paralelo ao som



de estaca numa região de alturas agudas e predominantes. No campo sonoro (banda sonora), as varetas produzem som regular e constante, além de manter um volume (intensidade) maior. O pulso se configura como regular e constante. Regular porque tem o mesmo espaço de tempo entre uma batida e outra; constante porque é ininterrupto dentro de um espaço de tempo fílmico. O pulso acontece em virtude dos batimentos das estacas.

### **Tempo 1 h 2 min 32 s até 1 h 3 min**

Nesse momento, as varetas cessam o som e só permanecem as linhas sonoras do sino e do mar abafado e grave. A cena é arrebatadora, pois o som das varetas cessou, não preenche mais o vazio. O silêncio se instaura como um elemento altamente perturbador e promove desvio nas estruturas rítmicas. O silêncio intensifica a dramaticidade.



22. Derek Jarman: *The Garden*, 1990. Cena do ápice de tensão: silêncio altamente dramático.



Vale ressaltar que o silêncio nessa cena é percebido em função da interrupção dos sons das varetas que invadiam essa cena. O silêncio, espaço de suspensão, tem valor relacional, já que possibilita o encadeamento sonoro.

Acusticamente não é possível encontrar situações naturais de silêncio absoluto, de 'ausência total de som'. A sensação de silêncio parece estar associada sistematicamente a uma queda brusca de intensidade até um nível próximo ao do limiar de audibilidade. No desaparecimento rápido do sinal, configura-se uma forma sonora (fundo difuso de eventos sonoros) que estimula no ouvinte certa sensação que denominamos silêncio. (RODRÍGUEZ, 2006, p. 183).

Se a queda brusca de intensidade sonora gera a sensação de silêncio, de modo oposto, a tensão rítmica atinge um pico máximo. O silêncio potencializa o peso dramático aliado às cores da imagem. O céu está carregado de nuvens pesadas, na cor vermelha alaranjada. Indica presságio da morte dos dois. Este é um ponto de tensão crucial num momento de suspensão temporal.

A montagem da obra aqui analisada, tanto sonora quanto plástica, promove um "estado de suspensão" provocado por um acúmulo de tensão dramática que se instaura pelo atravessamento de forças que se atraem e se repelem. Esse estado mesmo de arrebatamento instaura um prazer de contemplação e, ao mesmo tempo, eclode de uma rede de associações de motivos que atuam como células em expansão.

A análise do *design* das estruturas rítmicas das séries de motivos modelizadas pela montagem, cria um terreno em que aflora um pensamento em torno da possibilidade de estudos sonoro-visuais que procurem promover a construção da audiovisualidade singular em *The Garden*.



A rede de motivos estabelece um crescente de tensão e instabilidade na narrativa, que culmina em pontos dramáticos até atingir o arrebatamento, em momentos de intensa dramaticidade. A suspensão do tempo-espaço se conjuga por momentos de transformação da quantidade de informação à qualidade.

A observação da repetição dos motivos vai permitir a análise da tensão, na formação de estruturas rítmicas modelizadas num determinado *design*. Observou-se nos diversos níveis da macroestrutura que os blocos maiores no desfecho – entre a dicotomia dos dois mundos, coeso e árido – constroem uma falsa dicotomia, já que os mundos se apresentam entrelaçados. Nas estruturas menores, a análise se volta às relações entre os motivos; já nas microrrelações, para a composição dinâmica.

A organização disjuntiva da narrativa leva a montagem a polos de gravidade: movimentam a tensão para si. Esses signos, reatualizados pela repetição e variação, são intensificados até alcançar um auge de tensão. O fator conflitante entre dois mundos, coeso e árido, formata um *design*, numa rede de forças também observada no campo sonoro-musical.

Desse modo, a obra *The Garden* se revela um *experimentum* sonoro-visual de um tipo de montagem que se estrutura de modo expressivo e que funciona como uma organização de ideias: eixos na cadeia do pensamento nesse primeiro ensaio. O ensaio tende a deflagrar ideias que se voltam à polissemia de sentidos no filme de Jarman e propiciam diversas atualizações sígnicas. Em *The Garden*, a ideia emerge como processamento de um campo de forças, em momentos intensos, culminantes. A ideia se volta ao desolamento, instabilidade e tensão do conflito permanente dos motivos: na agudeza e força da comunhão cósmica de instantes altamente dramáticos.



## 5 Bibliografia específica

ADORNO, Theodor W. "O ensaio como forma" in **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34/ Editora Duas Cidades, 2003.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BENSE, Max. **Unber the essay und saine prosa**. Berlin: Merkur I, 1947.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CHION, Michel. **La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Tradução de Antonio López Ruiz. Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1993.

\_\_\_\_\_. **El sonido**. Tradução de Enrique Folch González. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.

EISENSTEIN, Sergei. **Reflexões de um cineasta**. Tradução de Gustavo Doria. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

\_\_\_\_\_. **Memórias imorais: uma autobiografia**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

\_\_\_\_\_. **A forma do filme**. Tradução de Tereza Ottoni. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1990a.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Tradução de Tereza Ottoni. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1990b.

\_\_\_\_\_. **Hacia una teoría del montaje**. Tradução de José García Vásquez. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2001. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Hacia una teoría del montaje**. Tradução de José García Vásquez. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2001. v. 2.

\_\_\_\_\_. **Teoría y técnica cinematográficas**. Tradução de María de Quadras. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 2002.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GODARD, Jean Luc. **Jean Luc Godard par Jean Luc Godard**. Paris: Belford, 1968.



- JACOBS, Arthur. **Dicionário de Música**. Tradução de Hélder Rodrigues e Manuel J. Palmeirim. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.
- JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo, Editora Senac, 2009.
- LOTMAN, Iuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- \_\_\_\_\_. **A Estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978a.
- \_\_\_\_\_. **La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto**. Tradução de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 1998.
- LOTMAN, Iuri; USPENSKII, Boris. **Ensaio de semiótica soviética**. Tradução de Victória Navas e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1981.
- MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica. A experiência de Tártu-Moscú para o Estudo da Cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial/Fapesp, 2003.
- MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. Tradução Paulo Neves São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MOLINARI JUNIOR, Clóvis; ALVAREZ, Denise. **Luz imagem e som: percepções do mundo a nossa volta**. Rio de Janeiro : Ed. Senac Nacional, 1999.
- MORAES, J. Jota de. **O que é música**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- PEIRCE, Charles Sander e FREGE, Gottlob. **Sobre a justificação científica de uma conceitografia; Os fundamentos da aritmética**. Tradução de Luís Henrique dos Santos. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- PEIRCE, Charles Sander. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 4ª ed., 2012.
- PRATER, Andreas e BAUER, Hermann. **A pintura do Barroco**. Tradução de Fernando Tomaz. Portugal: Taschen, 1997.
- RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. Tradução de Rosângela Dantas. São Paulo: Editora Senac, 2006.



SEBEEK, T. A. **Encyclopedic Dictionary of Semiotics**. Berlin&New York: Mouton de Gruyter, 1994.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus Editora, 2003.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Tradução de Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza editorial, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SOOLEY, Howard. **Derek Jarman's Garden**. London: Thames & Hudson, 2009.

TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena: dramaturgia sonora**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

**Site:**

MACHADO, Arlindo. **O Filme-Ensaio**. [www.intermidias.com/miolo/cinema\\_home.htm](http://www.intermidias.com/miolo/cinema_home.htm), acessado em 08/12/2009.



## Êxtase e mutação sonoro-visuais em *Naqoyqatsi*

- 1      Formulações iniciais
- 2      Campo de forças
- 3      Êxtase: vertigem perceptiva
- 4      Mutações no fluxo cinético em *Naqoyqatsi*
- 5      Pontos da montagem vertical na sincronização visual-sonora
- 6      Diagramas de sincronização interna e construção de *design*
- 7      Bibliografia específica



## 1 Formulações iniciais

A reflexão neste ensaio parte da busca de como se configura a audiovisualidade no filme *Naqoyqatsi* (2002). O filme do diretor americano Godfrey Reggio completa o projeto de filmes da trilogia *Qatsi* – ‘vida’ na língua indígena Hopi. O primeiro filme da série foi *Koyaanisqatsi* (1983) – Vida em desequilíbrio –, seguido por *Powaqqatsi* (1988) – Vida em transformação –, encerrando com *Naqoyqatsi* – Vida em guerra.

Os três filmes – experimentações audiovisuais de caráter documental – são guiados pelo movimento sonoro plasmado ao imagético. *Naqoyqatsi* foi produzido através da compilação de um banco de imagens de arquivos, em uma montagem que alterna manipulação digital e criação por computação gráfica. As questões rítmicas da montagem constituem um dos eixos condutores da análise – argumento da tese –, já que em sua estrutura, uma colagem de dados essencialmente musical, os elementos visuais e sonoros estão intrinsecamente correlacionados.

A montagem se organiza em uma estrutura formada por dez sequências interrompidas por *fade out* (escurecimento gradual até o *black*) – exceto a sequência oitava na passagem para a nona –, todas se resolvem em termos de intervalos bem marcados. A peça audiovisual *Naqoyqatsi* foi pensada como um experimento numa estrutura semelhante à de uma ópera, com vários atos (cada sequência geralmente marcada por pausas, respiros e transições entre uma e outra), mas mantendo um movimento rítmico que oscila de uma gradação crescente de tensão até seu ápice e queda. Os subtítulos dos atos são apresentados na ordem sequencial do filme: I. *Naqoyqatsi*; II. *Primacy of Number*; III. *Massman*; IV. *New World*; V. *Religion*; VI. *Media Weather*; VII. *Old World*; VIII. *Intensive Time*; IX. *Point Blank*; e X. *The Vivid Unknown*.



Os dez atos se articulam em uma partitura plástica visual-sonora transbordando um jogo de ritmos regulares (porém contrastantes) e, ao mesmo tempo, irregulares, desembocando num ápice de tensão. Embora haja alternância de ritmos, mais calmo, mais tenso, mais lento, mais veloz e assim sucessivamente, permanece a ideia de um *continuum* imagético-sonoro. Cada ato se constitui, assim, de um bloco acabado, tanto em relação ao seu precedente quanto ao seu sucessor. Os atos, em sua maioria, promovem acúmulo e descarga de tensão no fluxo das variantes do movimento.

As variações tensivas ocorrem também na música. A trilha foi criada pelo compositor Philip Glass e recriada pelo violoncelo do solista Yo-Yo Ma. O violoncelo é um instrumento cuja tessitura permite ressoar em escalas de frequências de agudos a graves, conservando o mesmo timbre aveludado, nas zonas acústicas em que outros instrumentos como os violinos não conseguem alcançar. Talvez, por isso, o lamento do violoncelo, evocado no filme de Reggio, apresente um timbrístico tão melancólico, lírico, nostálgico e, simultaneamente, forte, energético, cósmico.

A peça apresenta um comportamento oscilante entre repetição e variação rítmica, além do aumento de densidade (instrumentação) em momentos de grande tensão. A estrutura sonora se assemelha a uma colagem de padrões rítmicos, em que o avanço no andamento musical se dá pela recuperação do movimento anterior, bem como por sua reatualização, assim sucessivamente. O filme de Reggio ainda apresenta padrões de repetição sonoros, estes se movimentam muito, em virtude de uma complexa estrutura de muitas variações.

A investigação se pautou na percepção, observação e análise do comportamento sonoro-visual, na correlação do som e da imagem



a partir de estruturas rítmicas, regidas pelo fluxo cinético e energia tensiva na montagem. A estrutura do filme *Naqoyqatsi* se organiza por uma colagem múltipla de imagens por justaposição, sobreposição, simultaneidade, solarização, alteração de cores, rimas plásticas e contrastes na composição, entre outros elementos da montagem.

O ritmo promove tensão, pulsando num balé sincrônico, ao processar ao mesmo tempo som e imagem num compósito de relações, operando essencialmente por conflitos, frequentes transformações dos eixos de direção do movimento, alterações das velocidades, mudanças tonais na imagem, oscilações nas frequências sonoras, entre outros.

Tais questões rítmicas e configurações da montagem – como a energia tensiva e o fluxo do movimento em choques – foram analisadas nos seguintes atos: a primeira sequência – *Naqoyqatsi* (aprox. em 25 s e término em 8 min 26 s); a segunda – *Primacy of Number* (aprox. em 8 min 7 s e término em 16 min 5 s); a sétima – *Old World* (aprox. em 53 min 17 s e término em 53 min 34 s); e a oitava – *Intensive Time* (aprox. em 53 min 35 s e término em 1 h 1 min 24 s).

Os eventos principais, em termos sonoro-visuais, em *Naqoyqatsi* estão dispostos no tempo, sendo que esta reflexão busca relevância dos momentos de maior intensidade dramática, em virtude do acúmulo de tensão. No campo visual, as estruturas rítmicas modelam texturas, linhas, luzes, formas, cores, em um campo movente em constantes transformações. Já no fenômeno sonoro, o processamento de relações do conjunto acústico (orquestra, voz, violoncelo, percussão – coração, sino, triângulo, prato) se articula em coexistência simultânea e, por vezes, em colisão. Os momentos culminantes se dilatam nessas cenas relevantes no filme de Reggio, destacadas pela minutagem:



a partir de estruturas rítmicas, regidas pelo fluxo cinético e energia tensiva na montagem. A estrutura do filme *Naqoyqatsi* se organiza por uma colagem múltipla de imagens por justaposição, sobreposição, simultaneidade, solarização, alteração de cores, rimas plásticas e contrastes na composição, entre outros elementos da montagem.

O ritmo promove tensão, pulsando num balé sincrônico, ao processar ao mesmo tempo som e imagem num compósito de relações, operando essencialmente por conflitos, frequentes transformações dos eixos de direção do movimento, alterações das velocidades, mudanças tonais na imagem, oscilações nas frequências sonoras, entre outros.

Tais questões rítmicas e configurações da montagem – como a energia tensiva e o fluxo do movimento em choques – foram analisadas nos seguintes atos: a primeira sequência – *Naqoyqatsi* (aprox. em 25 s e término em 8 min 26 s); a segunda – *Primacy of Number* (aprox. em 8 min 7 s e término em 16 min 5 s); a sétima – *Old World* (aprox. em 53 min 17 s e término em 53 min 34 s); e a oitava – *Intensive Time* (aprox. em 53 min 35 s e término em 1 h 1 min 24 s).

Os eventos principais, em termos sonoro-visuais, em *Naqoyqatsi* estão dispostos no tempo, sendo que esta reflexão busca relevância dos momentos de maior intensidade dramática, em virtude do acúmulo de tensão. No campo visual, as estruturas rítmicas modelam texturas, linhas, luzes, formas, cores, em um campo movente em constantes transformações. Já no fenômeno sonoro, o processamento de relações do conjunto acústico (orquestra, voz, violoncelo, percussão – coração, sino, triângulo, prato) se articula em coexistência simultânea e, por vezes, em colisão. Os momentos culminantes se dilatam nessas cenas relevantes no filme de Reggio, destacadas pela minutagem:



**Primeira sequência – Naqoyqatsi**

25 s a 39 s – orquestra altura (grave) crescente.

25 s a 1 min 27 s – *zoom in* até *fade out*.

39 s a 50 s – orquestra e voz; voz soa com tom grave e é repetida a palavra *Naqoyqatsi* duas vezes.

50 s a 1 min 1 s – orquestra crescente finaliza com som do sino.

1 min 2 s a 1 min 13 s – orquestra e voz.

1 min 14 s a 1 min 26 s – orquestra e coração.

1 min 27 s a 1 min 31 s – somente coração.

1 min 31 s a 2 min 23 s – entrada do violoncelo e coração.

2 min 21 s – início de ataques graves; altura decresce em graves e intensidades; e cresce do fraco para o forte.

3 min 8 s a 4 min 58 s – violoncelo, com intensidade forte, dialoga com orquestra em tons menores, entoa uma melodia de sofrimento; um lamento melancólico, numa tensão crescente. O movimento oscila entre o solo do violoncelo e o conjunto dos instrumentos.

4 min 3 s – música crescente (violoncelo). *Fade in* (clareamento) até o branco total; ilusão de tela branca, já que o requadro no branco total, pelo recorte metonímico e ângulo inusitado, depois revela ser a tomada do céu. A imagem do céu funciona como transição.

4 min 26 s – mais grave; timbre menos brilhante.

4 min 55 s – *travelling* vertical. Início do declive do prédio. O declive na cena de maior intensidade dramática e plástica sugere o fim do projeto babélico. A angulação surpreende e provoca vertigem. O ângulo e o enquadramento são inusitados: a terra se “transforma” em



mar, enquanto o céu desenha diagonais na composição, em inversão de direcionamento, provocando conflito nas linhas das águas de uma tempestade. Intensa emoção criada pelos elementos plásticos em comunhão cósmica com o sonoro. Formula-se uma descarga de tensão em instantes, determinados por células em expansão, que se tornam prenhas em toda montagem filmica.

5 min 20 s – descarga de tensão e mudança de qualidade onde a música ganha intensidade, massa sonora devido à rica densidade instrumental. Entra a percussão (impacto). A força e o colorido timbrístico se intensificam, promovendo um maior brilho. Esse momento se configura por uma comunhão audiovisual.

Uma sensação cósmica foi criada pela sintaxe que constrói sentidos. A beleza desse instante de precipitação acentua uma convergência de forças em conflito.

5 min 45 s – espelho entre montanha e rio com peso de gravidade das nuvens na composição visual, contrastando com a sonora, devido à presença de agudos da música. Choque de contrapontos.

5 min 53 s a 6 min 33 s – tema novo na peça entra como um intruso (*intruder*). Entra quando uma imagem de montanha brota do chão e cresce em direção ao céu, reiterando a figura do cone em ascensão (direciona-se em seta para o alto).

6 min 33 s – violoncelo sozinho; preparação para um declive em direção ao mar, numa intensa tempestade em diagonais contrárias. O conflito das formas compositivas da sintaxe se reflete numa estrutura onde o som e a imagem, juntos, protagonizam uma relação altamente dramática. O violoncelo ganha um peso pela carga tensa acentuada pelo declive do prédio em cena.



6 min 50 s – imagem num branco total. Exuberância.

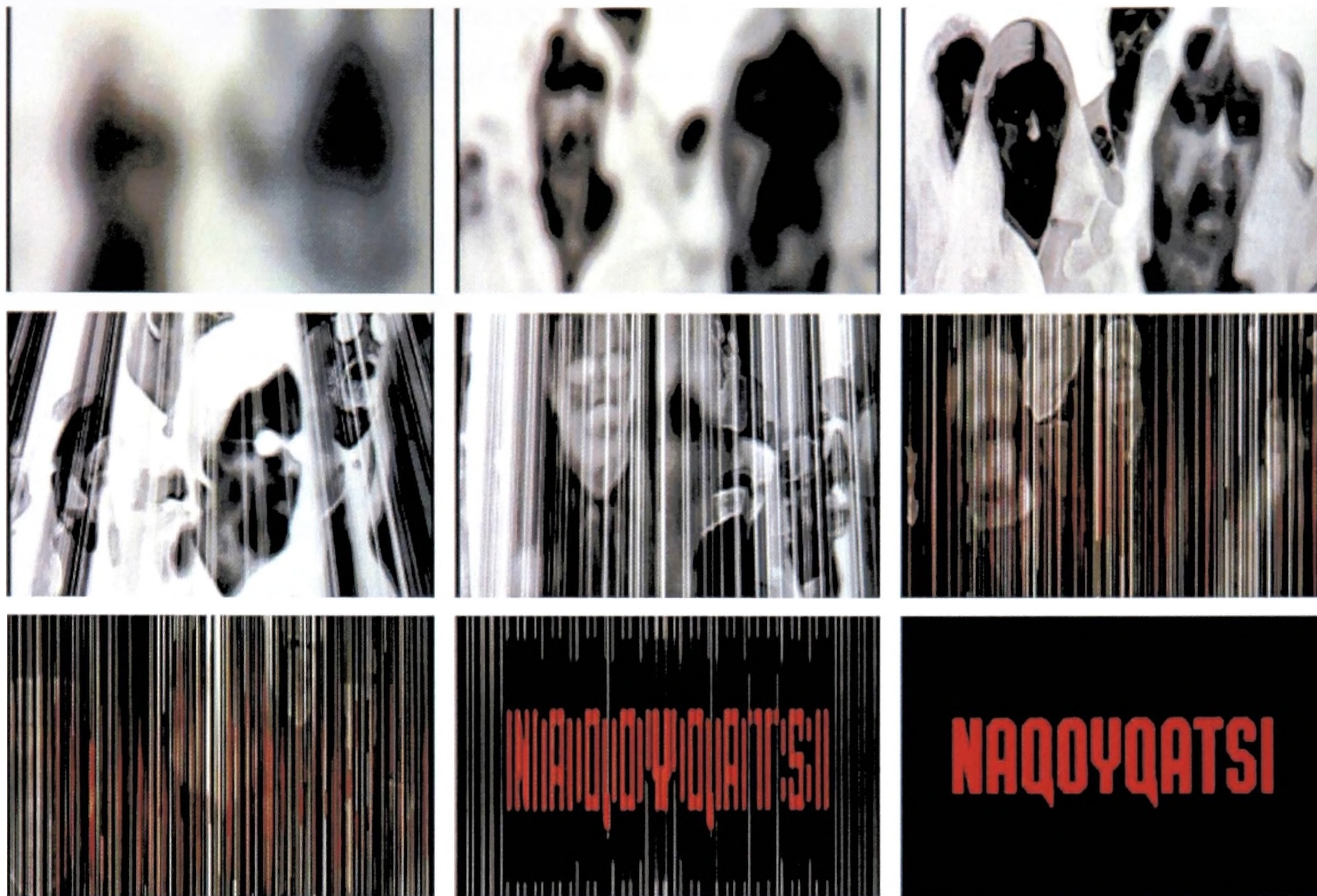
7 min 40 s – uníssono; colagem de padrões rítmicos.

8 min 27 s – movimento sonoro em suspensão – final da peça em tensão levemente decrescente, pois suspende e deixa o desfecho tenso; prepara e resolve, mas em anticlímax; tessitura grave em baixo profundo. Nesse final da primeira sequência de *Naqoyqatsi* diversas formas de transformações são processadas. A palavra *Naqoyqatsi* entoada no início da sequência surge no final em forma gráfica (visual) e em forma sonora (voz) também. Os conflitos do tema se formam em vários níveis.

Nesta primeira sequência, uma das transformações estabelecidas em sua estrutura vai da ausência de foco e definição para a imagem definida e focada. Não por acaso, a palavra reforçada pela dupla exposição, sonora e visual, é *Naqoyqatsi*, entoada de modo dramático e forte, se assemelhando a um rito tribal de guerra: o canto ressoa no tom grave, pesado e se repete sonoramente em frequências baixas e de modo lento e pausado: *Na-qoy-qa-tsi*.

Em termos visuais, ocorre ausência total de meios tons, num contraste definido entre as cores vermelha e preta. A reiteração se processa na voz e no visual, que no final entra em mutação: “fantasmas” (pessoas sob efeito de inversão tonal) são encapsulados pelos grafismos de linhas da palavra *Naqoyqatsi*.





23. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Final da primeira sequência da peça audiovisual: espectros de luz se transformam na imagem sonora "Naqoyqatsi".

Os espectros solarizados de humanos envoltos (e aprisionados) em linhas verticais sobrepostas se metamorfoseiam nas letras da palavra *Naqoyqatsi*, num fluxo cinético de energia rítmica circular. A circularidade, assim, torna a estrutura claustrofóbica, levando-se em conta que o filme *Naqoyqatsi* apresenta situações limítrofes e se processa como um conto sobre a guerra; ou seja, a destruição frequente e visceral da humanidade se trava num campo de forças intensas, radiografadas em ícones visuais em choques contínuos, reforçadas pelo comportamento sonoro irregular, instável.

Também de modo circular, a sonoridade retoma o início do filme fechando o ciclo da primeira sequência. Nesse sentido, som e imagem



estão sintonizados na geração de sentidos. Nesse aspecto, a primeira sequência já justifica a tradução do nome do filme: vida em guerra (*Naqoy* – discórdia, guerra, conflito – e *qatsi* – vida).

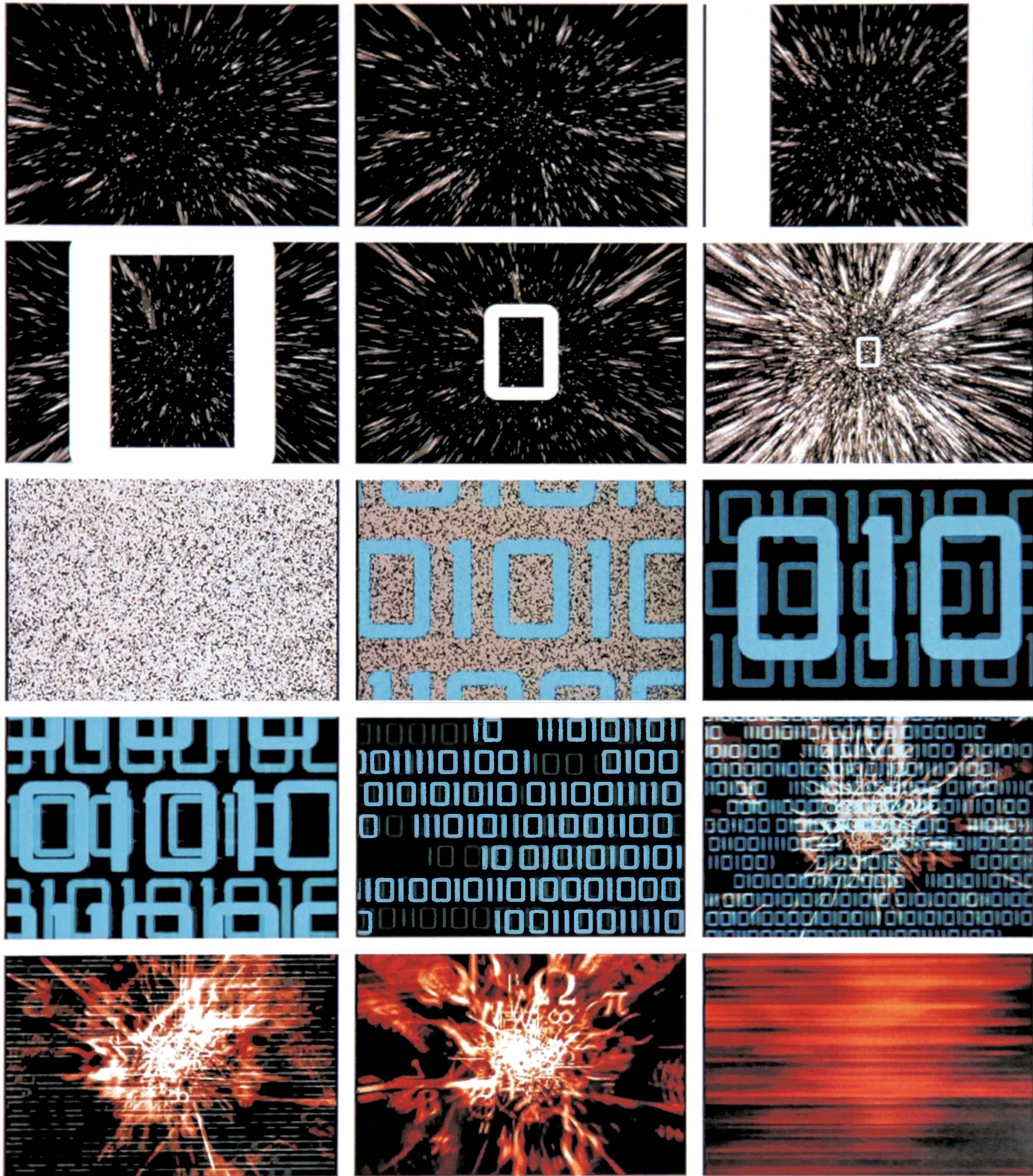
Essa construção é marcada por nós de tensão. Na montagem, a construção da estrutura fílmica se organiza por atos, em que cada episódio foi gerado essencialmente pelo conflito formado por nós estruturais de tensão. *Naqoyqatsi* segue a estrutura do conto. Nele, as ações propiciam acúmulo de tensão, conflito, que eclodem em precipitação constante, já que se alimenta de momentos culminantes, mais tensos e significativos. Assim, “o conto está propício a flagrar um determinado instante que mais o especifique” (GOTLIB, 1985, p. 50), e que o leve a uma descarga tensiva, seguida de acúmulo.

O conto se alimenta desses momentos culminantes, que explodem em tensão. O tema se conecta organicamente à forma. O *design* une verbal, sonoro, visual, movimento num momento cósmico, ou seja, nesse compósito está implicada a construção dos sentidos da guerra. Final do primeiro ato.

### **Segunda sequência – Primacy of Number**

12 min 37 s – início da segunda sequência. Pulso bem marcante. Elementos: naipe de cordas; percussão. A sequência se inicia com um motivo sonoro que se repete. Nessa cena, o filme de Reggio ganha um discurso sonoro, melódico e harmônico, em comunhão com o visual, alcançando momentos de extrema beleza em seus processos de transformação. A montagem é acentuada pelo fluxo cinético que opera nas imagens das diversas metamorfoses, promovendo uma multidirecionalidade de linhas de movimento.





24. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Início da segunda sequência da peça audiovisual: processamento de mutações.



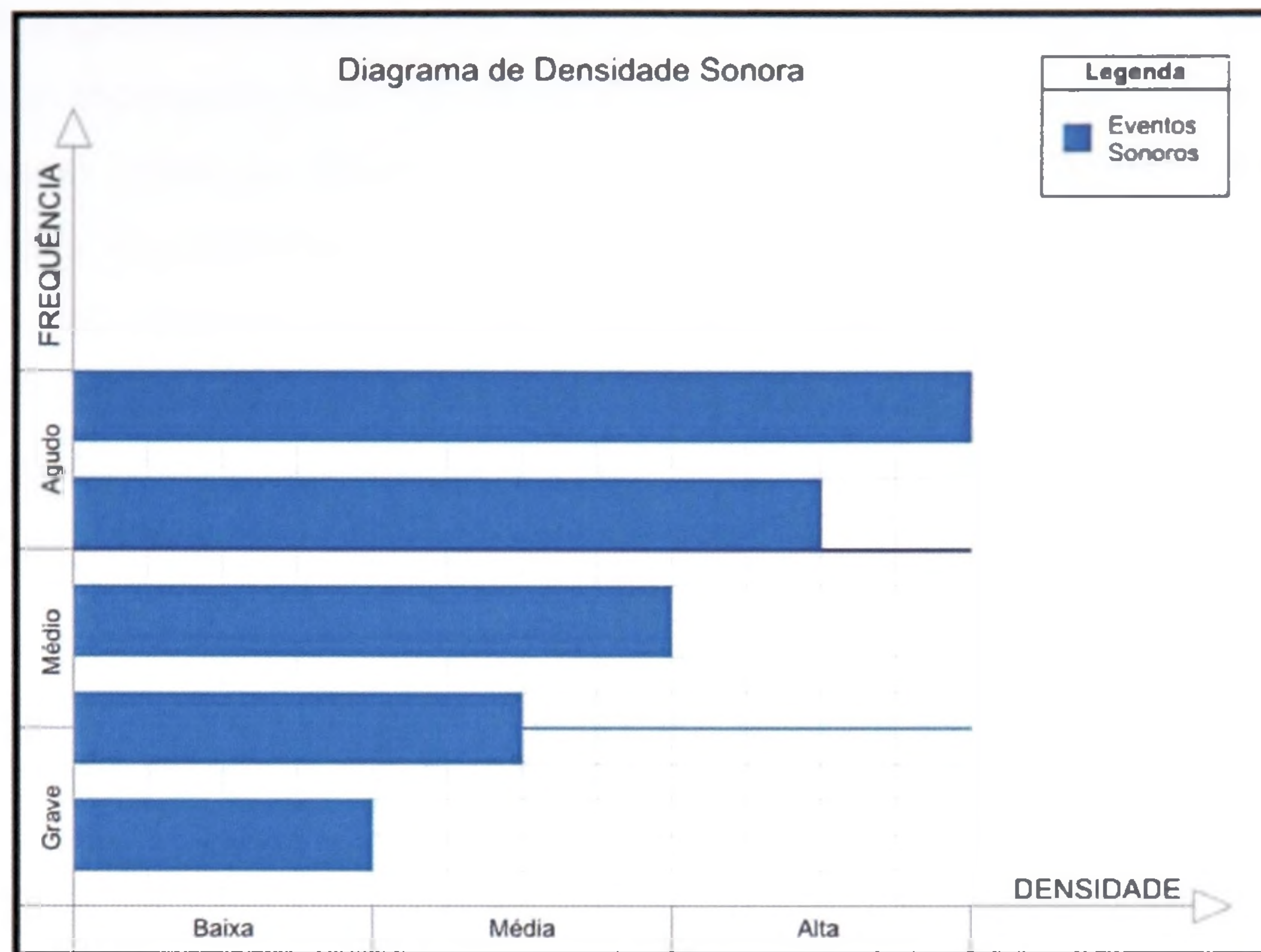
O processo perceptivo instaurado nessa sequência pode ser guiado por estruturas rítmicas, dramáticas e expressivas, que oscilam em jogos de tensão, visual-acústico.

Nas cenas da segunda sequência, diversas transformações são processadas, entre elas os números 0 e 1; códigos binários dos sistemas digitais se “transformam” em luz, numa tessitura sonoro-visual em movimento. O figurativo se esfacela em abstração, já que as imagens vão ganhando texturas.

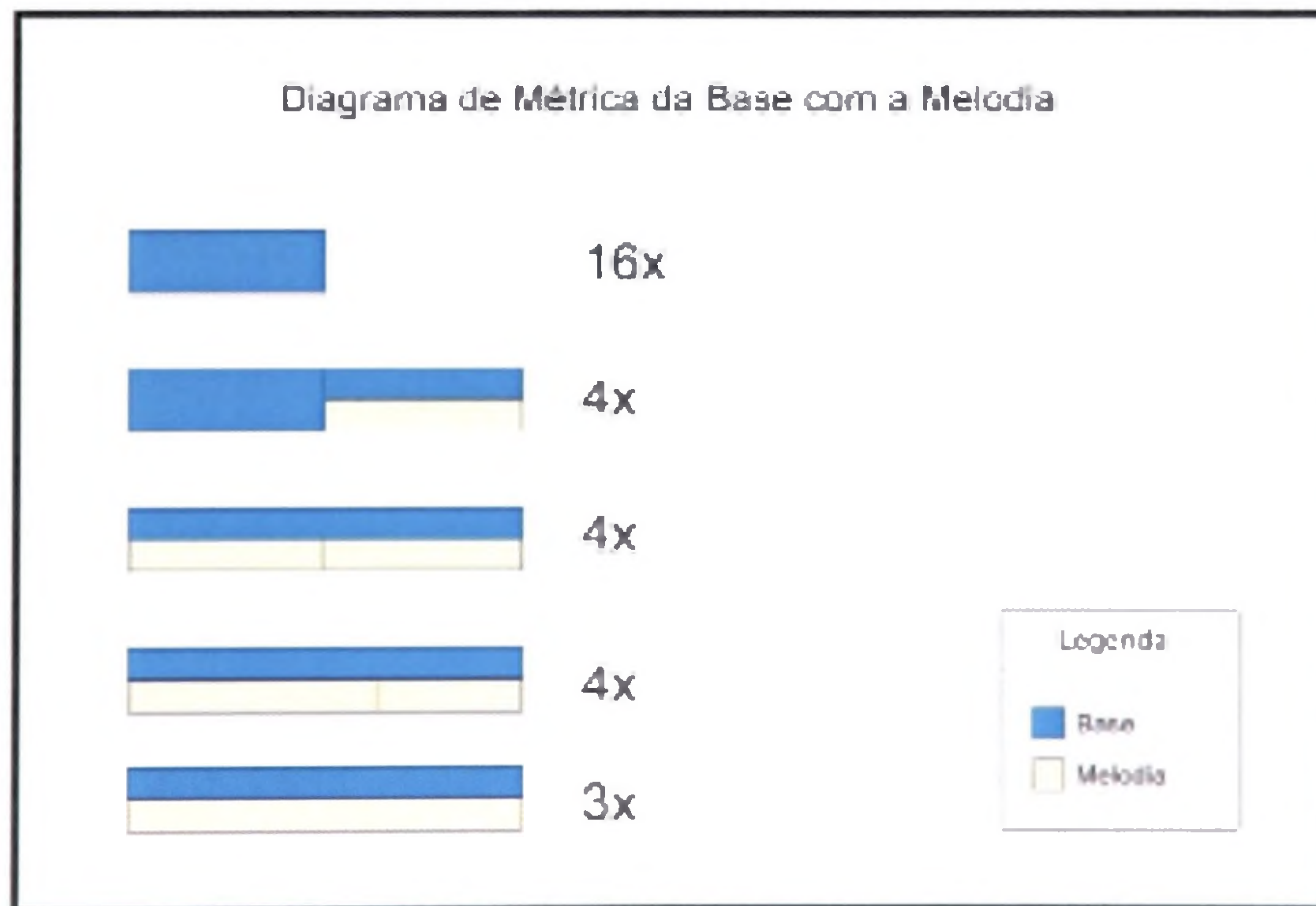
Quanto ao som, a peça transmite um andamento rápido, notas curtas constantes, pulsação regular e durações uniformes. As alturas vão subindo e as notas mais curtas reforçam ainda mais a sensação de um andamento ágil, quase sem respiros, numa pulsação rápida, evidente e constante.

A cada subida do som, as imagens concomitantemente vão se desfigurando e se esfacelam em manchas. A transformação do figurativo em linhas e depois em luz está relacionada ao som cada vez mais rápido, vibrando em zonas agudíssimas que atinge um pico crescente nas alturas: ambos, imagem e som, em uma mesma zona de frequência, desvelam-se em ondas elétricas luminosas e sonoras.





25. Representação gráfica do pico de frequência da melodia no tempo, em variações crescentes a cada estágio com aumento das alturas no início da segunda sequência.



26. Representação gráfica de relações da base com a melodia, em termo de métrica e desvios de acentuação no início da segunda sequência.



1. Os estudos que realizei, voltados à percepção sonoro-musical (métrica, densidade, intensidade, frequência, duração, timbre), propiciaram um aprendizado fundamental no entendimento do comportamento sonoro e sua representação nos filmes apresentados nesta tese. As aulas aconteceram no período de outubro de 2009 a dezembro de 2011, sendo interrompidas em virtude do falecimento precoce (1959-2012) do músico e professor Rubens Nogueira – sambista parceiro de Paulo César Pinheiro, Consuelo de Paula, Ilana Volcov, entre outros.

Em março de 2012, retomei as aulas com um amigo de Rubens, o músico, professor, Cleber Alves, na Escola de Música Companhia das Cordas, o qual deu continuidade ao trabalho, auxiliando também na observação dos formantes musicais (intensidade, frequência, entre outros), e contribuição na elaboração de gráficos, principalmente do filme *Naqoyqatsi*. As aulas de Cleber terminaram em dezembro de 2012. A interlocução na área do som propiciou o entendimento do comportamento sonoro, a partir do qual pude tecer intercorrespondências com as imagens.

Da relação sonoro-visual foi possível elaborar os argumentos da tese na construção do fenômeno da audiovisualidade, singular a cada filme analisado. Desse modo, o caminho percorrido permitiu aflorar o pensamento voltado à montagem vertical e relações de *design*.

Os dois gráficos se referem ao início da segunda sequência. O primeiro traduz representações de frequência, com aumento de alturas. O segundo refere-se ao mesmo trecho, mas sendo analisado<sup>1</sup> através das relações métricas. Tomamos como parâmetro a frequência, onde podemos observar que, à medida que crescem as alturas, o som no agudíssimo se dilui em vibrações muito altas, quase inaudíveis. Nesse trecho, as notas curtas dão a sensação de velocidade intensa, embora somente a frequência crie movimentação na peça.

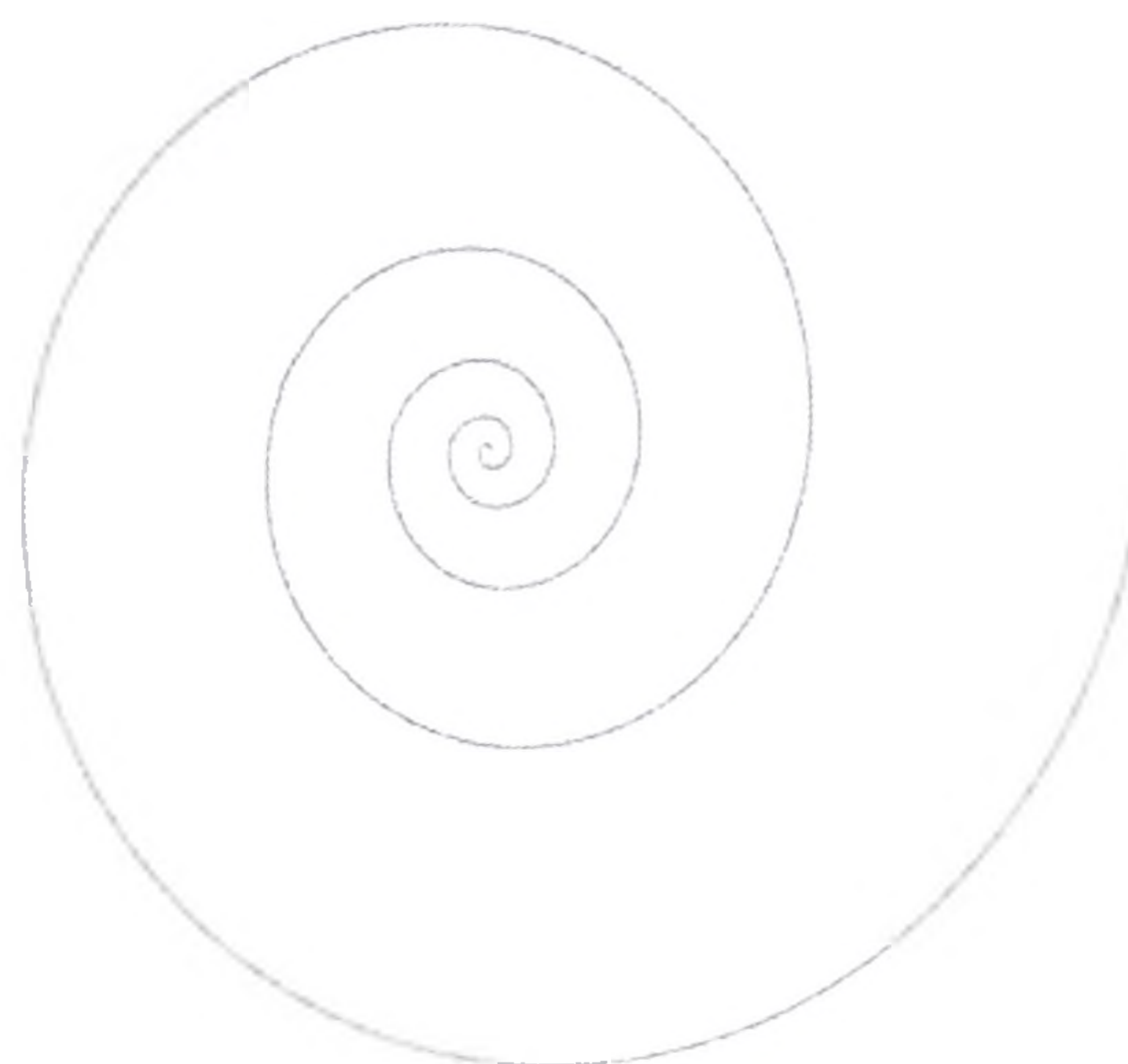
A perda dos contornos das imagens, de modo pleno, efetua-se quando a melodia atinge o maior nível das alturas. Nesse primeiro gráfico, o som reitera o movimento de desmanche da imagem, que, à medida que o discurso sonoro aumenta e torna o som inaudível, também perde seus contornos em transformações pelo fluxo do movimento. As figuras se transformam em feixes de luzes. O fluxo do movimento se conecta ao feixe de luz e também à onda sonora em uma relação integrada, cósmica.

No segundo gráfico, a base permanece sem alterações e, ao se relacionar com a melodia, é possível visualizar o movimento desta. Um padrão repetitivo da base cria uma relação métrica, sobre a qual a melodia inicia um crescimento gradual. No primeiro estágio, a melodia está ausente; no segundo, a melodia apresenta um movimento de proporções inteiras (um ciclo a cada dois); e no terceiro um ciclo a cada um. No quarto estágio, assume uma proporção assimétrica e atinge o ápice no quinto estágio (nessa fase a melodia equivale a dois ciclos da base). Foi necessário o quarto estágio assimétrico para desestabilizar a regularidade da peça musical e provocar o ápice de tensão. A instabilidade gera o ponto culminante através do embate da métrica.



Esse comportamento se forma pelo desvio da acentuação métrica que incide na melodia. A melodia vai se movimentando, fazendo com que as frases gradativamente promovam a sensação de que vão crescendo. A melodia cresce e termina sempre em um lugar diferente. Ou seja, em cima de um movimento simétrico da base que se inicia com proporções inteiras, a melodia começa a sofrer variações irregulares no padrão métrico, gerando tensão e estranhamento, devido aos desencontros da assimetria.

Estabelece-se, assim, um padrão irregular de acentuação na melodia. A sobreposição da melodia, em paralelo com a base, cria um modo assimétrico. No final, todo o conjunto melodia-base estabelece um deslocamento métrico. No campo sonoro – de regularidades e irregularidades, de simetria e não simetria –, o desenho gráfico processado é de uma espiral (terceiro gráfico).



27. Representação gráfica da Espiral referente a percepção do movimento e avanço das notas na segunda sequência em *Naqoyqatsi*.



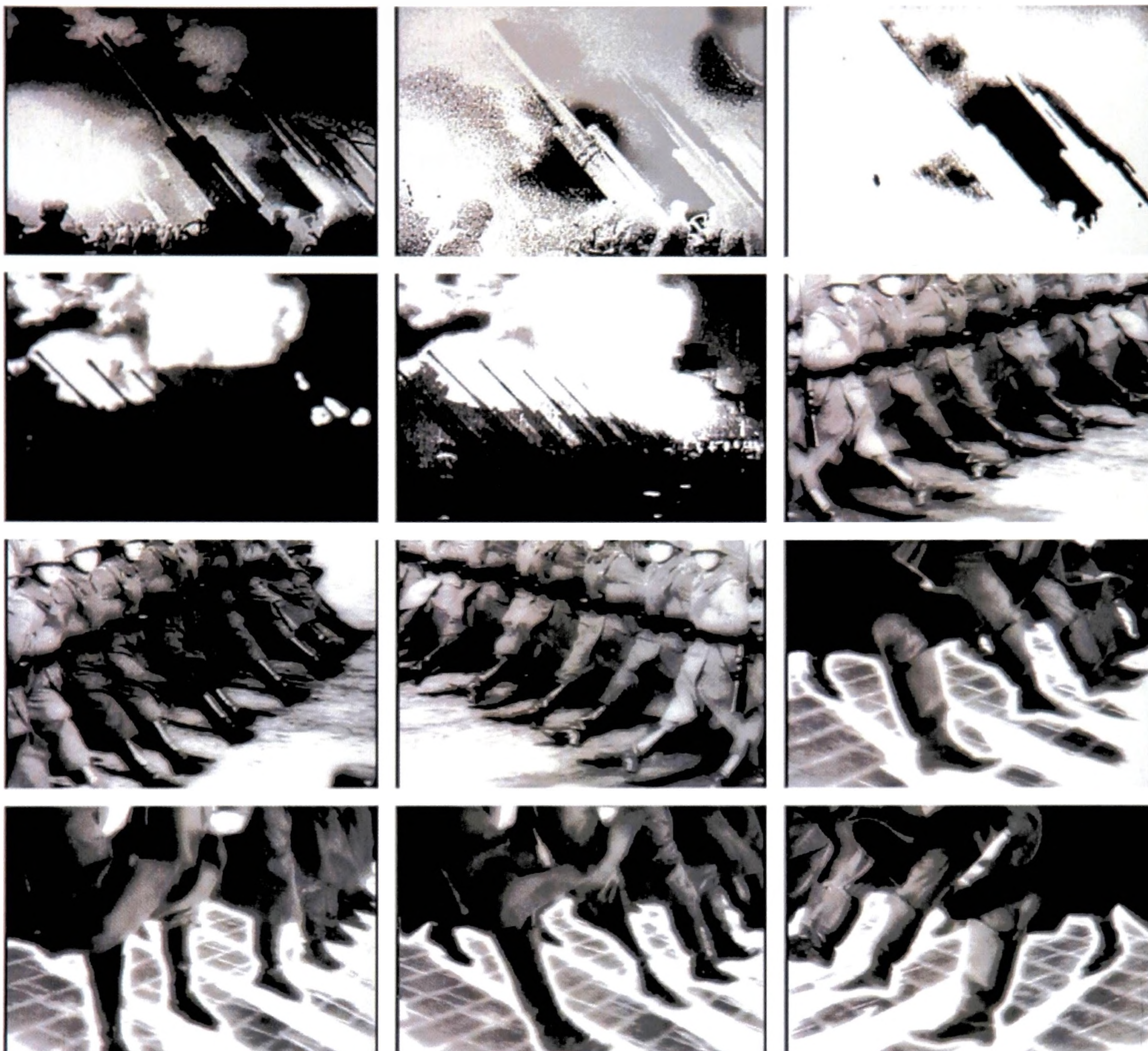
A espiral é dada também pelo avanço das notas que se repetem, porém sofrendo variações contínuas, crescentes e movimentando a peça. Nessa mesma sequência, o final das imagens também irá desembocar em figuras de espirais. A intencionalidade sonora, dessa forma, incide na construção do desenho das imagens e atinge, pelo movimento coeso e orgânico, a constituição de um *design* na construção de sentidos. Nos momentos de transformação, as variantes dos padrões de repetição musical, aliadas às alterações das imagens, podem levar a saltos qualitativos em um processo de acúmulo de energia tensiva, irregularidade que torna a estrutura instável, gerando precipitação e transformação constante.

13 min 70 s – ainda na segunda sequência, as relações da composição se voltam à quebra de eixos de direção na montagem.

Se anteriormente som e imagem se transfiguravam em luzes e ondas pelo movimento espiralado, nessa cena, as linhas em choques deflagram eixos de direções contrárias, reforçando o contraste dos soldados que marcham ora num balé sincrônico, ora criando dissociações de velocidades, de tempos rítmicos entre imagem e som. Como exemplo, em alguns desses momentos, a pulsação da marcha dos soldados é conduzida por um movimento em *slow motion*, destoando do andamento da música e subvertendo o registro de realismo da imagem.

O tema da guerra se conecta com o conflito das formas sonoro-visuais que são articuladas, necessariamente, pelo embate. A multidirecionalidade das linhas confere movimentos em sentidos díspares, que, ao reforçarem a tensão, concebem uma montagem cubista (típica montagem que fragmenta o objeto em partes, por meio de angulações e enquadramentos distintos), envolta numa articulação essencialmente expressiva.





28. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Segunda sequência da peça audiovisual: soldados marcham em sentidos contrários: guerra no tema e na sintaxe.

O discurso sonoro mantém o pulso forte nessa segunda sequência e em boa parte da peça, por vezes, ressoando marchas de guerra, com a presença de timbres associados a bandas marciais executados com metais e caixa. Os choques acontecem em diferentes níveis, desde a quebra de eixos direcionais de movimento até matizes, variações de níveis tonais, efeitos de solarizações (imagens negativadas), de modo



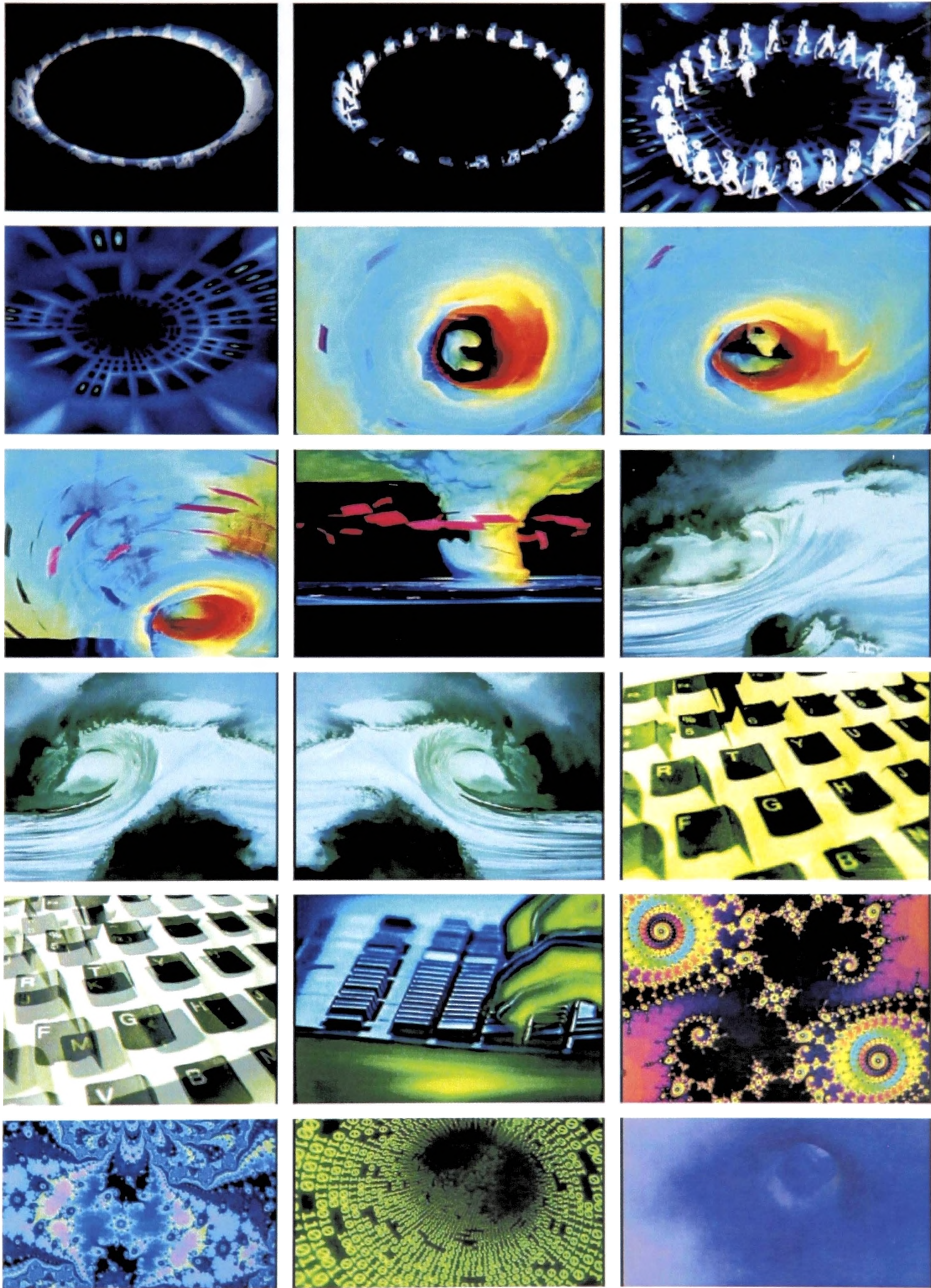
a criar degraus de transparências. A montagem justapõe diagonais paralelas e em oposição. O cenário de guerra, cujo campo de batalhas e embates dos soldados se reflete na montagem, conecta-se ao atravessamento de linhas e eixos de direção em conflito na sintaxe compositiva, no som e no movimento.

15 min 50 s – a peça audiovisual, nessa sequência, retoma o fluxo rítmico do movimento contínuo: as linhas em transformações constantes pela presença de imagens figurativas se metamorfoseiam em fractais (imagens de síntese geradas no computador).

Em termos gerais, os fractais estão relacionados à repetição de motivos, que se processam na natureza em complexos sistemas fragmentados, irregulares, representando uma revolução na matemática moderna do século XX. A visão espacial se transforma provocando o rompimento de um modelo bidimensional, plano voltado às formas geométricas euclidianas, em prol de formas geométricas tridimensionais: fractais processados na natureza através de infinitas combinações de dados.

O matemático polonês franco-americano Benoit B. Mandelbrot, em 1975, criou o termo 'fractal' a partir do adjetivo em latim *fractus*, que significa fragmentado (em fração), em pedaços. Cada pedaço é autossimilar, com padrões que se repetem, porém conservando na fragmentação formas variáveis ao longo tempo, geradoras de irregularidades. Assim, glis comporta tanto a noção de fragmentação quanto de irregularidade (MANDELBROT, 2009).





29. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Final da primeira sequência da peça audiovisual: movimentos espiralados em choques: fractais e túnel de nuvens em direção aos céus.



A peça *Naqoyqatsi* a partir desse momento retoma o que já vimos em diversos trechos: a presença de um *design* de espirais que vai reiterar a ideia de instabilidade nas formas que se repetem de modo variável, irregular. As imagens nessas cenas vão redesenhar a espiral nos fractais. Numa sucessão de metáforas justapostas por similaridades, as imagens se organizam em movimentos espiralados: o círculo dos soldados marchando; o giro das grandes ondas do mar; ao fluxo cinético dos fractais, que efetuam movimentos concêntricos, até desembocar num túnel de nuvens formadas pelos números 0 e 1, no final da sequência. O elemento gráfico da espiral (como em vários momentos do filme) é também dominante em toda composição dinâmica nesse trecho.

As transformações nesse espaço não se restringem aos choques de linhas, mas a um amplo processo de mudanças. O movimento se processa por luzes, linhas, cores, pontos, entre outros elementos expressivos da montagem, que interagem num movimento multidirecional e em choques entre imagem e som.

Estabelece-se desse modo uma complexa relação na montagem, imprimindo-a de uma diversidade de elementos do campo visual-sonoro, que articulados interagem em diferentes níveis no filme de Reggio. Como podemos observar, os embates da guerra se processam de diferentes formas.

Os fractais formam texturas associadas a padrões (*patterns*) autossimilares que se repetem infinitamente. Os *patterns* se processam nas imagens e também no som. Por outro lado, as repetições de padrões sonoros vão estabelecendo variações que movimentam a peça musical. *Patterns* estão voltados tanto à simetria quanto à assimetria, cuja inserção de



processamentos é irregular. A irregularidade, fator de desvio, promove informação nova, gerando alterações de configuração.

Do *pattern* ao fractal; do bidimensional ao tridimensional: as transformações contínuas dos fractais – de padrões, regulares, irregulares, simétricos e assimétricos – processam um movimento de variações constantes, *in progress*. Em termos da sintaxe, podemos pensar a figura dos fractais, recorrentes nessa sequência, como um fenômeno que promove um fluxo, um *continuum* no movimento. Os fractais na cinética se tornam energia rítmica do composto acústico-visual: ondas sonoro-luminosas, cujas fronteiras se diluem no fluxo do movimento.

Nesse movimento, não há corte, já que o processamento em trânsito se insere num fluxo contínuo. O campo de batalhas da montagem, assim, torna-se um espaço de células em expansão e contração, simultaneamente. Os fractais se conectam totalmente à frequência sonora, pois a vibração das imagens, ondas luminosas, se funde a ondas sonoras, e, na relação coesa, cósmica, processam audiovisualidade.

16 min 46 s – ainda no final da segunda sequência, as imagens se transformam num voo cinético no túnel dentro das nuvens. No som – embora a tonalidade fosse menor desde o início da segunda sequência, extensão do que se processou na anterior –, o último acorde ironicamente se encerra em tom maior, contrastando com todo o resto e criando na vertigem do fluxo cinético um estranhamento, reatualização signíca, informação nova. Surge a ideia de que, mesmo num desfecho, um elemento se insere criando o inesperado: um elemento novo que a partir do desvio possa gerar um movimento de renovação da linguagem. Final do segundo ato.



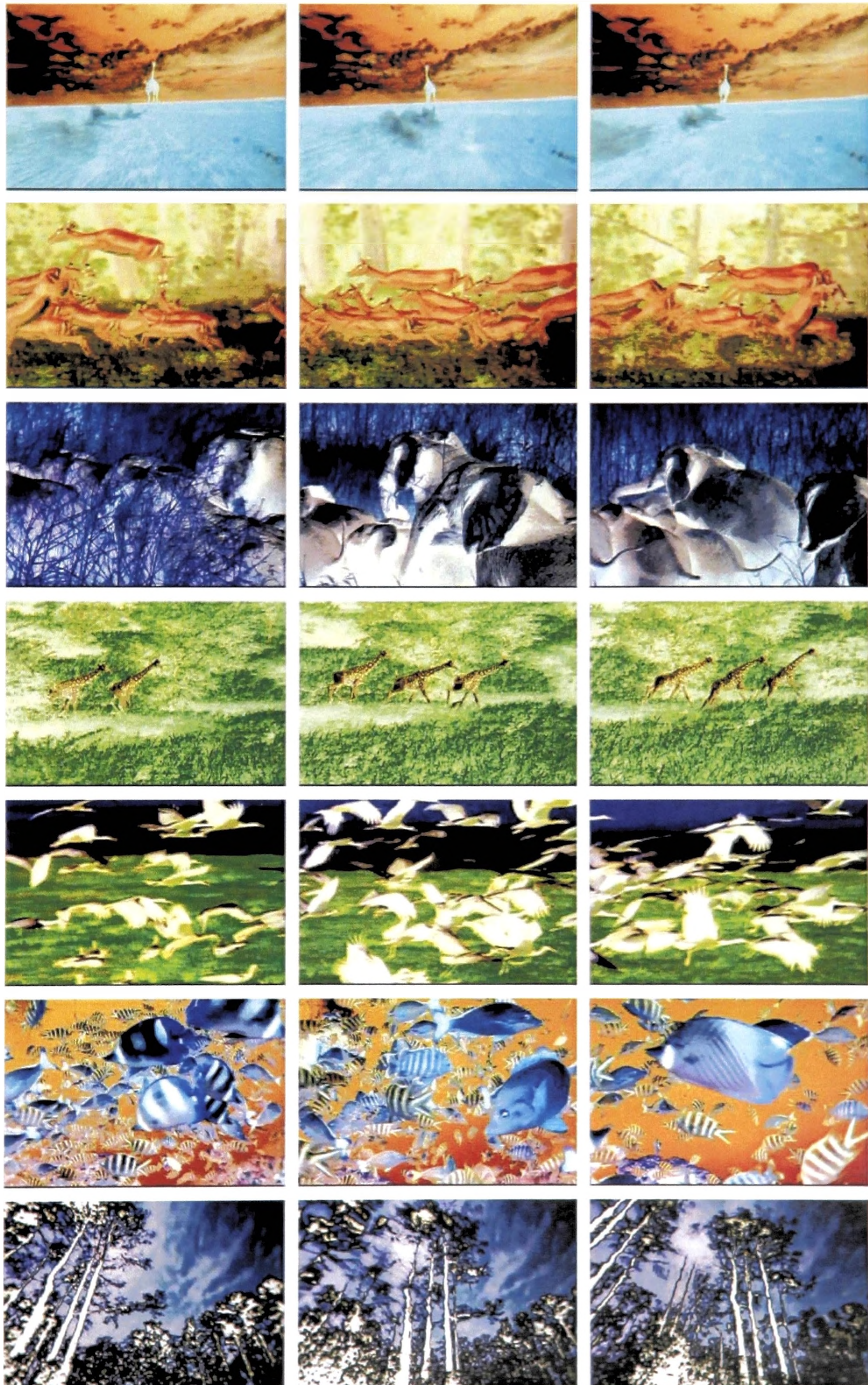
### **Sétima sequência – Old World**

53 min 17 s e término em 53 min 34 s – nas imagens da sétima sequência, há um desfile de diferentes texturas visuais com várias cenas de animais em movimento. As cores quase monocromáticas se alternam. Há um *interlúdio* (JACOBS, 1978), ou seja, um ato que está no meio de outros, uma espécie de intervalo em relação à montagem. O interlúdio é também uma passagem entre atos, uma preparação, com nítido diferencial em relação a outras sequências da montagem.

A sétima sequência se apresenta, assim, em *Naqoyqatsi* como um momento de interrupção temporal. Breve respiro, momento de trégua, suspensão temporal da guerra. E reflete a melancolia de um tempo em extinção. Na sétima sequência, o pulso “de guerra” também desaparece para dar lugar à melodia melancólica, lírica.

O corpo sonoro consiste de dois instrumentos: violoncelo e vibrafone. A tessitura do violoncelo é explorada em agudo. Há a presença de harmônicos, sons que vibram e reverberam em expansão acústica. A configuração sonora apresenta pouca variação de timbres nessa melodia, que se desenvolve em tom menor; ausência de um pulso, ou melhor, presença de um pulso livre. As notas são longas em regiões agudas e têm intensidades baixas. A base constante e a presença de um vibrafone soando ao fundo e a nota pedal, ou seja, a nota que ao vibrar incide numa base fixa, tornam o discurso sonoro circular, já que a melodia se movimenta para o centro, criando certa imobilidade.





30. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. início da sétima sequência da peça audiovisual: suspensão temporal, prenúncio do recomeço da guerra.



O caráter *modal* – escalas de música desenvolvidas na Idade Média desde 1600 (JACOBS, 1978), típicas do canto gregoriano – na estrutura melódica marca a circularidade criada pelo vibrafone. Em referência ao sistema modal e respectivo mergulho num estado contemplativo em sua estrutura, Wisnik (1989) ressalta o caráter ritualístico e discorre sobre seu funcionamento em outras culturas, o que nos permite fazer um paralelo com a sétima sequência de *Naqoyqatsi*.

A criação de um tempo dilatado é obtida na tessitura da escala sonoro-musical pela repetição, circularidade e avanços conseguidos pelos microtons que movimentam lentamente a peça. Assim como um mantra, “a produção da música tradicional indiana liga-se a uma experiência do tempo produzido como pulso e desdobrado através de princípios ou escalas de recorrência cósmica que a música procura captar, afinando-se por elas.” (WISNIK, 1989, p. 91).

Sobre as melodias no sistema modal, Wisnik (1989, p. 91) acrescenta:

É difícil descrever o modo como se produz a circularidade temporal nas músicas modais: isso se faz através do envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumental e da dança, através da superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido, e através da subordinação das notas da escala a uma tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias. A circularidade em torno de um eixo harmônico fixo é um traço próprio do mundo modal, e diferenciador em relação ao mundo da música tonal – percebê-la é a pedra de toque que introduz a outra experiência do tempo musical.

A circularidade e a repetição com variações da escala são procedimentos próprios de uma melodia que se direciona ao centro,



modal e que suspende o tempo, criando espaços paralelos, simultâneos. Nesse sentido, a música segue contemplativa com o andamento das imagens. O violoncelo soa em regiões bem agudas, fazendo harmônicos, ou seja, deixando soar algumas notas do arco. A tessitura vai dos agudos até algumas notas graves. A nota pedal, parada, ao cravar num lugar quase fixo o som, que não se movimenta com a melodia, cria um tempo cósmico, contemplativo.

Estes são alguns fatores que fazem com que a música incida num estado de suspensão temporal e espacial. A melodia, permanecendo sob a repetição da base, acentua uma circularidade, cujas notas não avançam, criam interrupção. A sétima sequência diverge da maioria das outras também pelo uso do tempo ralentado. A montagem desacelera o tempo da ação, pois, se a velocidade das imagens caminhasse na frequência de sua marcha, a corrida dos animais seria frenética. Mas nesse momento o tempo permanece, quase que completamente, em *slow motion*.

A lentidão também é acentuada pela presença sonora. O violoncelo, glissando<sup>2</sup>, ressoa como um lamento, com notas longas que dilatam o tempo. Não há discurso rítmico, e sim um lamento melódico acentuado. O desenho melódico é difícil de se formar. A melodia contempla momentos de nostalgia de um tempo em suspensão, ou seja, um tempo que caminha para a extinção da espécie, fauna e flora, reforçado pela inversão de valor tonal da imagem solarizada, que evidencia quebra do naturalismo. Talvez, por isso, as imagens se assemelhem tanto a pinturas texturizadas.

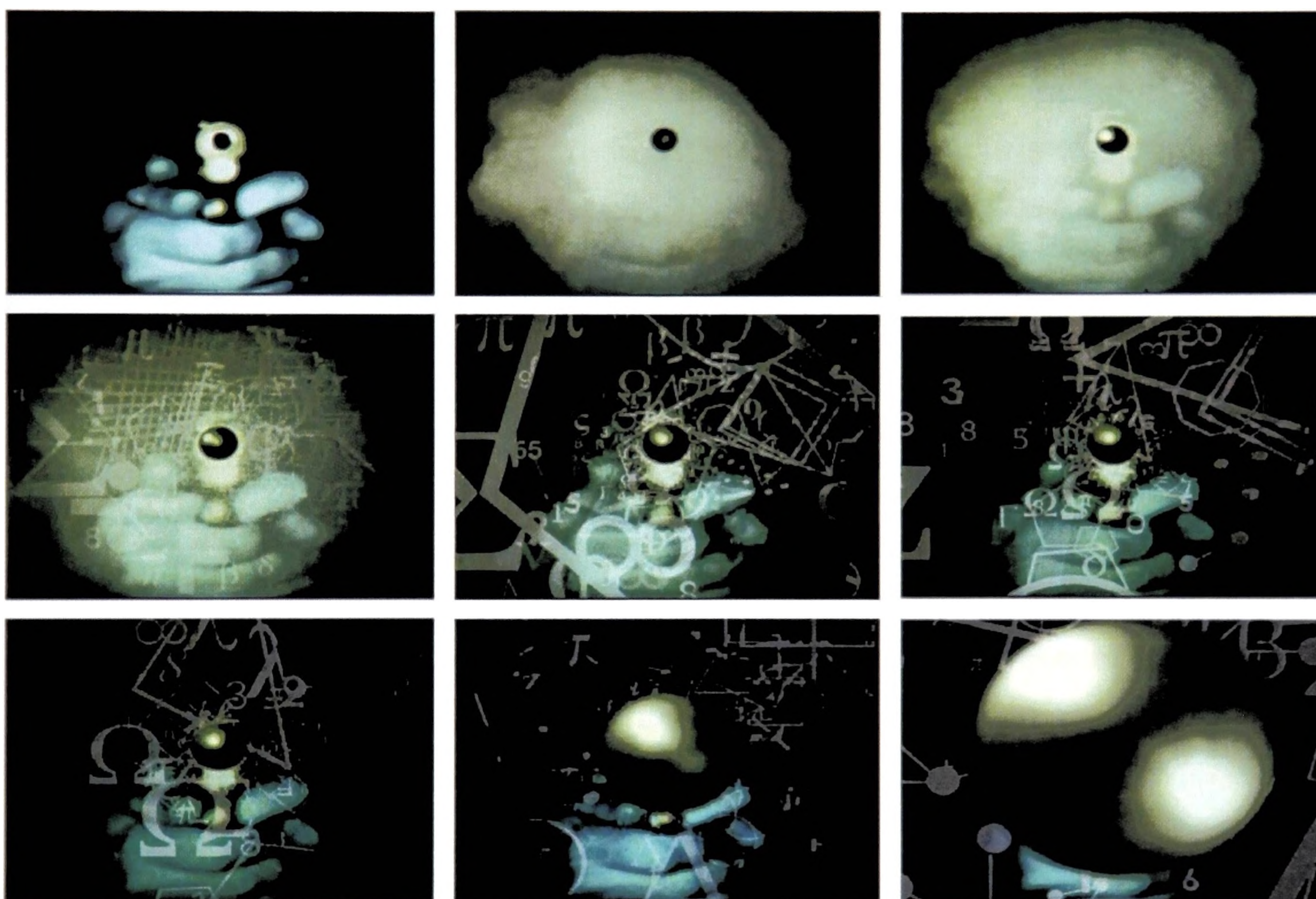
Essa suspensão nos remete a momentos de meditação integrados ao cósmico. Mas, por outro lado, em *Naqoyqatsi*, a suspensão é também

2. Glissando – quando se toca a escala de modo ascendente ou, ao contrário, descendente com a técnica de deslizar de modo rápido ou sem interrupção. (JACOBS, Arthur. **Dicionário de Música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978). No caso de *Naqoyqatsi*, nessa sétima sequência, o glissando reforça a ideia de pinturas abstratas na imagem e no som, já que ambos se tornam frequências luminosas e sonoras.



um modo de apreensão, um alerta diante da vida em guerra. A suspensão, ao criar uma pausa, reforça ainda mais o que está por vir, pois o respiro tende a acentuar a intensidade da guerra na sequência seguinte (oitava).

#### Oitava sequência – *Intensive Time*



31. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Início da oitava sequência da peça audiovisual: tiro frontal em direção ao observador.

53 min 35 s e término em 1 h 1 min 24 s – o conto de guerra desenhado em *Naqoyqatsi* se estrutura na oitava sequência como precipitação do conflito e tensão acentuada. Há um retorno do pulso, bem marcante, determinado.



E como indica o título *Intensive Time*, essa sequência se apresenta como o momento em que se intensifica a tensão bélica em *Naqoyqatsi*. Em contraste com a sequência anterior meditativa, esta se inicia com forte precipitação visual: um tiro em enquadramento frontal é disparado, potencializando o impacto do observador. A ideia de guerra é nítida e acentuada nessa oitava sequência.

A instabilidade é a característica dessa oitava sequência, configurada por diversas séries de imagens associadas e compostas por mudanças mais acentuadas ou mais sutis. As imagens processam transformações constantes e rápidas: surge um desfile de diversos ícones de guerra – soldados em treinamento, no front de guerra, em simulação com uso de armas, inclusive as nucleares.

57 min 15 s – em um dos trechos mais significativos da oitava sequência, *Intensive Time*, a voz de uma soprano atinge um agudíssimo num pico de tensão acentuado. As texturas visuais processam movimentos contrários.

Num voo errante (subjativa de uma decolagem de um avião) atinge o ápice da subida para em seguida descer em queda, subvertendo o eixo horizontal estável da câmera. O movimento brusco vertical descendente transforma as imagens do céu e do horizonte em manchas diagonais, imersas num movimento instável.

O timbre da soprano é executado num canto sacro, como um clamor aos anjos, com frases longas, por vezes alcançando agudíssimos. O tema se repete mais adiante e, como contraste, desfilam imagens de guerra, somadas ao consumismo e a outros desequilíbrios de um mundo profano.



No final da sequência oitava, a voz da soprano em altíssima frequência, aliada ao movimento de ascensão e queda, faz da instabilidade uma configuração da montagem, na comunhão de estruturas rítmicas, em um colorido timbrístico.

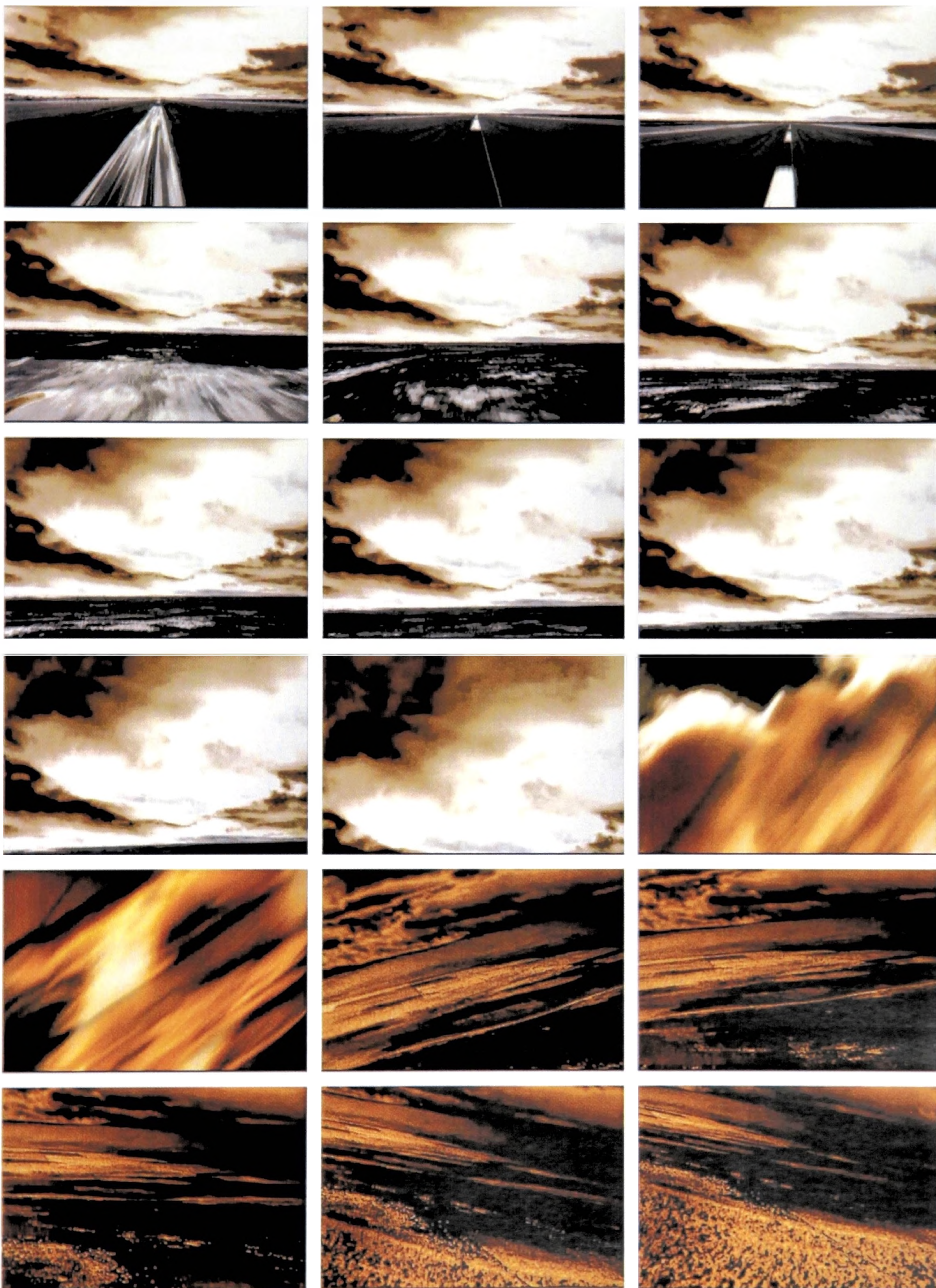
A melodia, nessa sequência, é apresentada com uma dobra, já que o violoncelo é tocado com o contrabaixo num primeiro momento e depois se junta à voz da soprano. No primeiro caso, o contrabaixo apresenta duas oitavas abaixo do violoncelo e, no segundo, o violoncelo fica uma oitava abaixo da voz da soprano.

Embora pareça um uníssono, as alturas não seguem a mesma frequência, mas reverberam em ecos ou dobras. Desse modo, a melodia do violoncelo, em relação ao contrabaixo, dobra duas oitavas abaixo, e a melodia da voz da soprano apresenta uma oitava abaixo em relação ao violoncelo. Essa relação gera contrastes e simultaneidades, ou seja, matizes sonoros semelhantes, mas frequencialmente distintos.

Esses *layers* sonoros intensificam a força dramática da peça, que se apresenta numa relação altamente tensiva e que se organiza por precipitação no bloco sonoro-visual, formante do fenômeno da audiovisualidade.

Na oitava sequência, principalmente na cena do voo errante entoado pela soprano lírica (de timbre mais aveludado), as relações sonoro-visuais, por vezes, criam precipitações da tensão e do embate em direção a uma *vertigem perceptiva*.





32. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Oitava sequência da peça audiovisual: soprano em agudíssimo até grave. Movimento musical similar ao movimento de ascensão e queda visual.

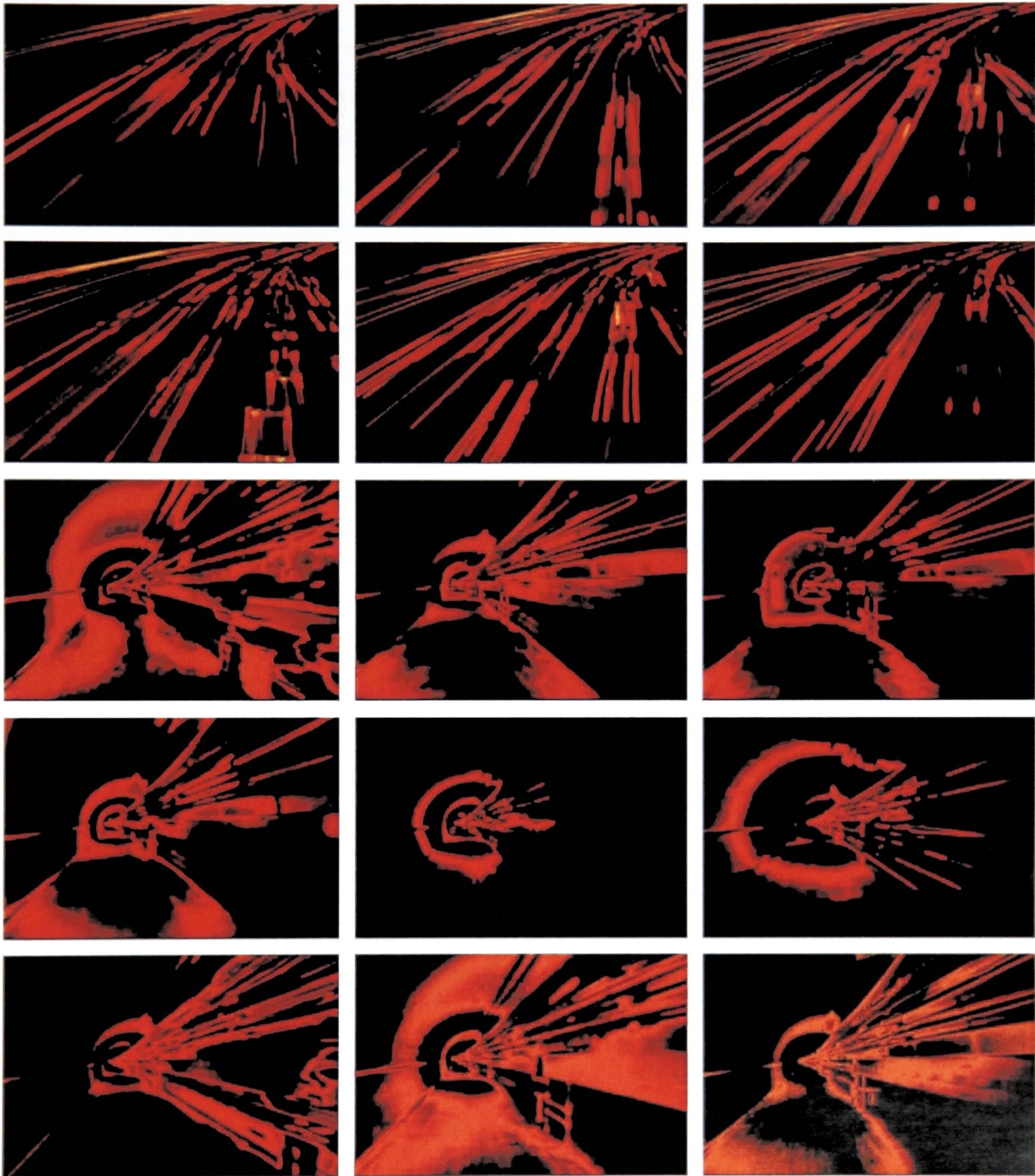


A *vertigem perceptiva* é a sensação que nos ajuda a definir as semioses processadas no filme de Reggio pela guerra expressada na temática, na composição dinâmica, no movimento e no som, ou seja, em vários níveis, fazendo com que o acúmulo de tensão promova nós dramáticos.

Se uma melodia aguda vai subindo num crescente, um tom grave se opõe e força o movimento para baixo. Esses movimentos contrários, embates travados em diversos níveis, fazem com que as relações da imagem e do som não se estabilizem. Ao contrário, essa ação provoca instabilidade no bloco sonoro-visual.

No final da oitava sequência, temos um claro exemplo do comportamento desse fenômeno, que se processa num movimento de ascensão e queda posterior. Sintaxe e semântica irmanadas. Uma sensação cósmica, que integra tudo no fluxo sonoro-visual.





33. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Final da oitava sequência da peça audiovisual: espectros de linhas e luzes vermelhas do túnel.



Nessa sequência oitava fica evidente ainda que o campo de batalha, da guerra instaurada na montagem de *Naqoyqatsi*, se presentifica com a polifonia de elementos visuais e sonoros, convergindo para um embate entre o movimento efetuado a partir de tensas relações entre o tema e a sintaxe. A vertigem perceptiva se manifesta em momentos muito intensos em termos tensivos.

O caráter episódico do conto de guerra em *Naqoyqatsi* atua, desse modo, por precipitação e impacto de tensão, travando lutas num campo de forças que constitui uma audiovisualidade singular, evidenciada nessa sequência oitava e em outras do filme de Reggio.



## 2 Campo de forças



34. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Primeira sequência da peça audiovisual: representação da *Torre de Babel* de Pieter Brueghel (1563) justaposta ao prédio abandonado.

A montagem se organiza através de um campo de forças sonoro-visual movente, em transformações e também em constantes choques. A cena inicial de *Naqoyqatsi* começa com um *fade in* (clareamento) da *Torre de Babel*<sup>3</sup>, obra do artista holandês Pieter Brueghel (1563). O monumento multifacetado, em forma triangular, cônica, rodeado por nuvens negras, pesadas, anuncia um presságio do que está por vir. A imagem – ícone da vida em guerra – representa o projeto grandioso que não se concretizou e remete à discórdia, ao conflito entre os homens.

A montagem por justaposição coloca lado a lado a imagem da Torre de Babel e de um edifício em ruínas. Nessa cena, o edifício abandonado, com vidros quebrados, sujo, chama a atenção pelo projeto arquitetônico nobre. A grandiosidade dessa construção fica bem evidenciada pelo *pé-direito* elevado. A cena desse edifício vazio, de mobiliário e pessoas, nos remete à destruição. O ambiente é um cenário de desolação.

3. Na narrativa cristã no Gênesis o conflito vai se solidificar no momento em que se observa a ambição dos homens em atingir os céus; ação que provoca a ira de Deus promovendo assim, o embrião da discórdia: todos os povos falariam línguas distintas e a ausência da comunicação entre todos, os tornariam mais fracos.

Em termos compositivos, a associação criada entre a obra de Brueghel e esse edifício abandonado apresenta uma relação de semelhança formal impregnando as duas cenas dos mesmos sentidos. O edifício conserva um aspecto atemporal, embora a cena não forneça elementos



suficientes para indicar ou precisar a temporalidade dessa construção; no segundo plano, observa-se a presença de prédios modernos. A ideia de conflito se conecta ao abandono e à melancolia – já observada nos signos indiciais da obra de Brueghel. A referência espelhada da Torre de Babel a esse edifício abandonado, que também se mostra como um elemento sógnico suntuoso, reflete a deterioração do tempo decorrente da guerra de uma babel inacabada.

O movimento de câmera panorâmico, circular, por vezes em paralelo, sobrevoa lentamente o grande prédio. Acentuado pelo enquadramento que não mostra a base do templo, este desliza no ar, num estado de suspensão, envolto numa leveza, flutua num espaço-tempo sem gravidade, indeterminado. Nesse passeio da câmera, desponta uma sucessão de arcos de estilo arquitetônico romano em sua construção. E a câmera em seu movimento externo, ao transpor os orifícios do prédio, adentrando-o, encontra seu interior.

O arco, assim, tornar-se um elemento *fronteiriço* (LOTMAN, 1998), que separa e une, ao mesmo tempo, exterior e interior. A ideia de fronteira<sup>4</sup>, nesse espaço fluente rico em contaminações, troca de qualidades, refere-se à montagem de *Naqoyqatsi* como um compósito imagético-sonoro, alimentado por um fluxo constante de trocas, contaminações, que se processam, acima de tudo, num campo de forças de oposições que convivem juntas.

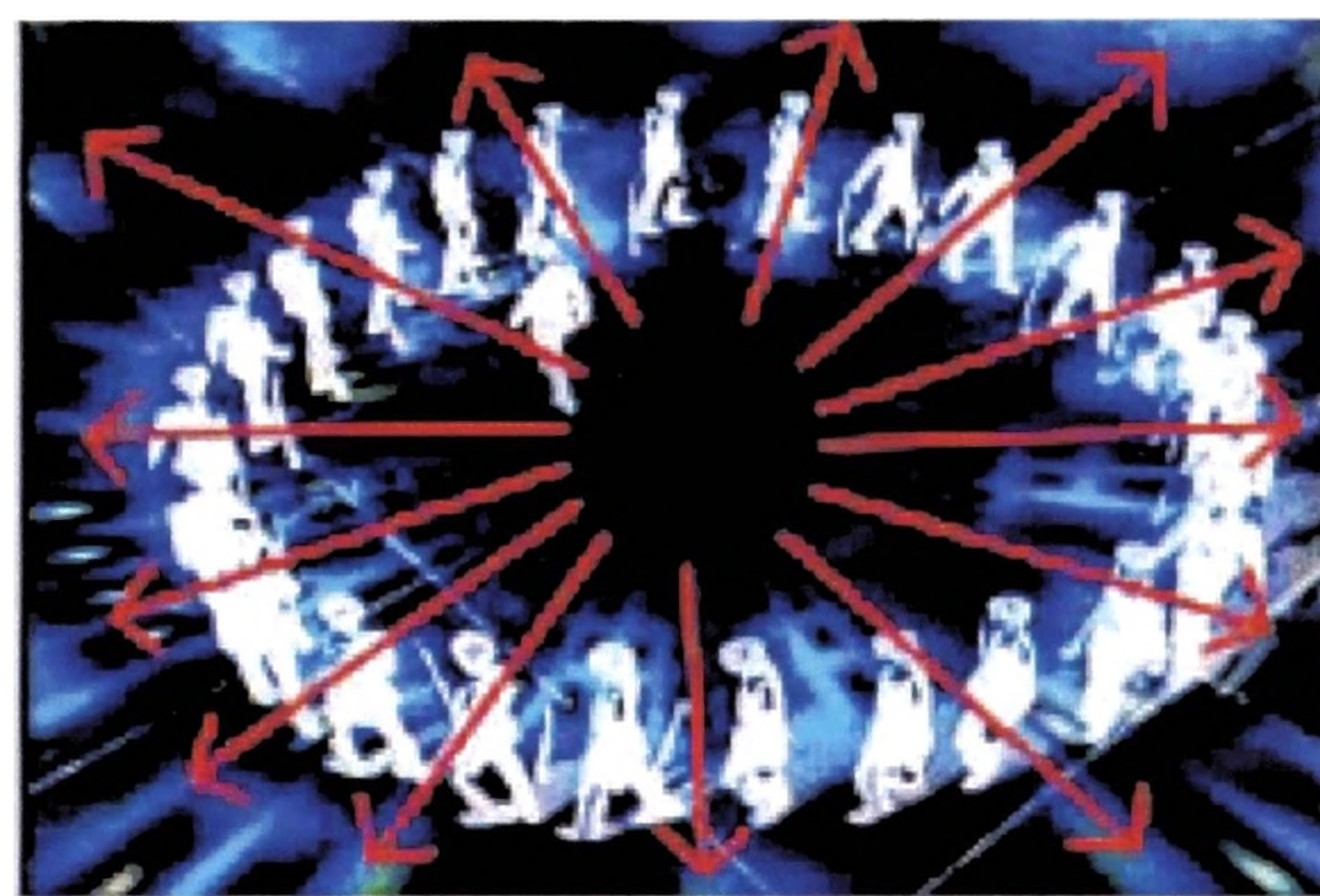
O filme, assim, desenha com sons e imagens guerras diversas, porém o que mais nos chama a atenção é a guerra contrapontística num espaço-tempo marcado por diversas variações: velocidades, eixos de direção na composição, fluxos do movimento, formas, cores, grafismos, texturas, para citar apenas alguns exemplos de linhas que se intercorrespondem em atravessamentos e choques em *Naqoyqatsi*.

4. O conceito de fronteira se insere na reflexão sobre a audiovisualidade em *Naqoyqatsi*.



O rastro da imagem da Torre de Babel – ícone do conflito, da vida em guerra – impregna a montagem de um tom melancólico. Assim, torna-se evidente a metáfora da destruição, do mundo num campo de batalhas – reflexo de uma passagem elipsada do tempo. Um tempo nostálgico do sonho de um projeto inacabado, que também não se sustentou nesse presente atemporal.

Os soldados, na segunda sequência, em treinamento de guerra executam um balé de movimentos contrários. Desse modo, a temática se projeta também na construção fílmica, ou seja, a montagem, de modo orgânico, em termos de conteúdo e da sintaxe, reforça essa ideia do conflito.



35. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Final da segunda sequência da peça audiovisual: diagrama multidirecional do campo de forças da marcha dos soldados em diversos movimentos contrários.



A relação sonoro-visual na segunda sequência de *Naqoyqatsi* se molda assim pelo conflito. O conflito em suas diversas facetas torna-se a base de todo movimento fílmico. A relação dialética, da fronteira que separa e, ao mesmo tempo, une, promove a convivência de contrários na montagem. As relações contrapontísticas processadas nesse episódio da segunda sequência do filme de Reggio reverberam ressonâncias sensoriais implicadas na promoção de um movimento de ascensão e queda, recorrente em momentos de intensa carga dramática. As ressonâncias se expandem no plano-célula.

Nota-se que os jogos de oposições, choques na composição óptico-sonora, são movidos pela poética de desvio. Os desvios em *Naqoyqatsi* se apresentam numa polifonia de tensão das diversas linhas articuladas na montagem, fenômeno relacionado ao campo de forças num espaço que se configura por estruturas rítmicas em conflito, no fluxo do movimento.

Nesse sentido, as complexas relações dinâmicas no espaço-tempo em *Naqoyqatsi* são formuladas no embate decorrente do campo de forças imagético-sonoro, promovendo informação nova. A semiose se inscreve num campo de forças. Este é um dos argumentos da tese em direção ao entendimento sobre audiovisualidade no filme de Reggio.

O campo de forças apresentado em todo filme, e em particular na segunda sequência, realiza o enfrentamento rítmico entre diversas linhas que se opõem e se atraem nas oscilações de tensão no fluxo do movimento. Do acúmulo à descarga de tensão. Em termos rítmicos, a oscilação de energia tensiva nesse embate configura-se numa relação que vai do acúmulo à liberação de *tensão* (COKER , 1972).



Esse ciclo segue em um movimento oscilatório, criando variações rítmicas, em termos de frequência, energia, vibração, qualidade, num campo movente de tensão. Esse fenômeno pode ser observado na segunda sequência e nas estruturas rítmicas de um modo geral de *Naqoyqatsi*.

A maestria compositiva de linhas em choque do filme de Reggio se assemelha muito à montagem de Eisenstein, em particular à sequência antológica da escadaria de Odessa, em seu filme *Encouraçado Potemkin* (1925). Nessa sequência, Eisenstein organiza elementos expressivos visando a um arranjo compositivo marcado por momentos dramáticos culminantes realizados com rigor plástico.



36. Sergei Eisenstein: *Encouraçado Potemkin*, 1925. Fotograma da Escadaria de Odessa. (EISENSTEIN, 1990a: p. 55).

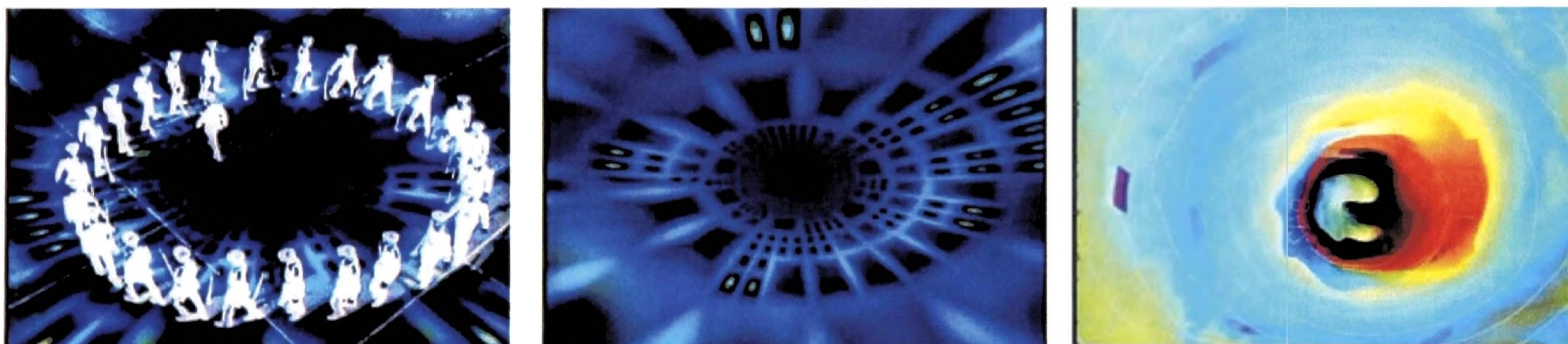
Assim, de modo orgânico, ou seja, sintaxe e semântica se conectam para criar uma composição envolta por linhas contrapontísticas (luzes e sombras), em diagonais contrárias geradoras de sentidos, na guerra das linhas, luzes, a população de Odessa é representada nesse fotograma de Eisenstein:

O ritmo precipita-se. O movimento acelera-se. Bruscamente, a fuga da multidão cede lugar ao



carrinho de criança que cai. Não é mais, somente, uma aceleração de movimento. Pula-se para um novo método de exposição: do figurativo passa-se para o físico, o que modifica a representação do transbordamento. (EISENSTEIN, 1969, p. 69).

No campo de forças da montagem, no filme de Eisenstein, trava-se uma luta de linhas e luzes em conflito na composição e, simultaneamente, em sincronia com a outra luta: o confronto dos soldados armados, descendo a escada (Odessa) contra o movimento da mãe chorando, com o filho morto sendo carregado. No filme de Reggio, diversas sequências são configuradas em conflito temático da guerra, os confrontos na imagem, no som, no movimento, na articulação dos elementos compositivos, enfim, num campo de forças movido por estruturas rítmicas em lutas tensivas.



37. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Final da segunda sequência da peça audiovisual: bloco da marcha dos soldados em série de mutações no fluxo do movimento.

No filme, em *Naqoyqatsi*, os embates internos compositivos se dão também pelas linhas, luzes, gradações tonais, formas, em direções contrárias, mas as imagens vão também se autotransformar no fluxo do movimento incessante.



### 3 Êxtase: vertigem perceptiva



38. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Primeira sequência da peça audiovisual: prédio sendo tragado pela tempestade e fúria das águas e linhas em choques.

A reflexão do embate no campo de forças da montagem se mostra como um dos argumentos fundamentais para o entendimento do comportamento sonoro-visual em diversas sequências do filme de Reggio. As estruturas tensivas se formam em momentos de alta intensidade expressiva, ou seja, pontos de precipitação da tensão evidenciando nós dramáticos que atravessam a primeira sequência do filme *Naqoyqatsi*.

A cena acima desencadeia um momento ímpar. A percussão (sino) anuncia o auge da tensão. Inicia-se a fusão do prédio com ondas do mar, num céu de nuvens pesadas. O aumento de densidade da música, devido à entrada de um maior número de instrumentos da orquestra, promove uma passagem das nuvens negras pesadas à força inesperada da tempestade.

5. Essa mesma cena será analisada nesse ensaio mais adiante para também pensar seu *design*, forma e sentido, a partir de alguns pontos da montagem vertical de Eisenstein.

A tensão de linhas diagonais da chuva intensa entra em contraste com o céu escuro. O aumento de densidade nesse trecho<sup>5</sup>, aliado à



sonoridade mais intensa, cria uma atmosfera elétrica de frequências. A preparação do instante é lenta e explode em um campo de forças de alta carga dramática, mas de breve duração de pico da tensão.

A visão inusitada do prédio sendo tragado pelas águas revoltas, numa fusão do céu, das nuvens, da terra e das águas do mar, potencializa o impacto. Quase simultaneamente entra em cena a tempestade com águas intensas, em linhas diagonais, formando eixos contrários e operando, assim, choques contrapontísticos. Espaço de tensão, num encontro de ar, água, terra somada à luz das linhas diagonais das chuvas que vibrantemente atravessam o mar. Essa cena reúne força plástica e dramática num dos momentos de maior tensão em *Naqoyqatsi*. Do início da peça até esse trecho, a montagem cria as condições estruturais para uma descarga tensiva.

Configura-se na montagem uma estrutura altamente intensa que “contamina” toda a sequência de um instante cósmico de extrema força e beleza. Esses momentos de precipitação em determinadas estruturas num filme são definidos como patético por Eisenstein.

Partiendo de la estructura de la obra que estamos analizando, o de la estructura de cualquier otra construcción patética, podemos decir que una estructura patética es aquella que nos impele a revivir los momentos de culminación y sustanciación que están en el canon de todo proceso dialéctico. Entendemos por momento culminante aquel momento de un proceso en el cual el agua se convierte en una nueva sustancia, el vapor, el hielo en agua o el lingote de hierro en acero. Se trata también en este caso de un 'salirse de sí mismo', de un cambio de condición y del paso de una calidad a otra calidad, un éxtasis. (EISENSTEIN, 2002, p. 227).



*Patético* é um conceito originado de *pathos*, que significa paixão intensa, violenta. Num filme, o *pathos* se manifesta quando determinada cena atinge um momento dramático de extrema carga tensiva. Em termos perceptivos, segundo Eisenstein (2002), do *pathos* – em virtude da exacerbação da tensão – chegaríamos ao *êxtase*. Etimologicamente, a palavra ‘*êxtase*’, do grego *ekstasis*, significa movimento para fora, deslocamento e, ainda, suspensão, arrebatamento movido por sentimento muito intenso (HOUISS; VILLAR, 2001).

*Êxtase* e *pathos* traduzem paixão e arrebatamento. Para Eisenstein (2002), o *pathos* estaria mais relacionado às estruturas da obra em momentos de muita força dramática provenientes do tema, da composição e da articulação entre os planos-células; ao passo que o *êxtase* funciona como uma reação perceptiva também de grande proporção daquele que a observa nos momentos em que há uma comunhão de forças expressivas, num pico de tensão capaz de promover mudanças de sentidos no observador.

Eisenstein (2002), contudo, usa o termo *pathos* para derivar um princípio composicional criador de determinadas estruturas tensivas na montagem, capazes de promover momentos de intensidade dramática máxima que eclodem em *êxtase*. *Pathos* se apresenta correlacionado à estrutura orgânica de uma obra, ou seja, sua composição – em suas linhas, formas, luminâncias, variações cromáticas, entre outros –, e também ao seu conteúdo.

O *êxtase* é consequência do fluxo cinético, isto é, irrompe do movimento formando desenhos sonoro-imagéticos em momentos de acúmulo de tensão rítmica. Assim, a obra através da forma e do conteúdo deve reunir determinada configuração que envolva relações contrapontísticas



capazes de promover um salto dialético extático através de uma mudança, uma nova qualidade.

E o atravessamento extático que Eisenstein se refere decorre de um acúmulo tensivo da energia rítmica na montagem:

Começando com um estado de relativa calma, desenvolve-se para um crescente movimento ascendente – que pode ser lido como um período de tensão – espera. Perto do auge desta tensão, há uma súbita descarga, uma completa queda – como um suspiro de alívio. (EISENSTEIN, 1990b, p. 128).

Do *pathos*, as estruturas intensas nos levam ao *êxtase*, ou seja, redimensionando a reação daquele que entra em contato com a obra, nos momentos em que há uma comunhão de forças expressivas, num pico de tensão capaz de promover mudanças de sentidos no observador. Segundo Aumont (2003, p. 223), o patético “desperta os sentimentos violentos”. As estruturas patéticas tendem a promover uma reação extática em termos perceptivos. Quanto ao *êxtase*, Aumont (2003, p. 224) define “como uma forma que encarna ela própria a emoção, eventualmente extrema, que se quer comunicar.”

A tensão e a emoção caminhavam lado a lado. Eisenstein pensava a emoção nos filmes como reflexo da sua própria paixão pelo cinema. Ao formular *pathos* e *êxtase* na estrutura de determinadas obras artísticas da pintura, literatura, teatro e cinema, por exemplo, talvez entendesse que, no atravessamento da experiência, o pensamento sensorial se instalasse. Em seus filmes, esse fenômeno se evidencia na forma com que concebe a montagem, em justaposição, por associações metafóricas e por choques, embates de todos os tipos orquestrados no movimento da estrutura da obra.



Portanto, Eisenstein, ao formular a criação de seus filmes, ressalta o método de montagem de modo orgânico:

Pula-se continuamente de uma dimensão para outra, de uma qualidade para outra, e, no fim das contas, não é somente o episódio isolado (o carrinho de criança), mas o conjunto do método expositivo de todo o acontecido que muda tudo para tudo: do tipo narrativo salta-se com os leões bramindo (irrequietos) na forma alegórica de composição. (EISENSTEIN, 1990b, p. 69).

Uma obra deve reunir condições estruturais para que formule o que Eisenstein (2002) definia como estrutura patética. A estrutura patética sustenta uma tensão numa faixa de intensidade dramática máxima em todas as linhas da montagem até a promoção de um salto. Eisenstein, ao vincular a estrutura patético-extática à dialética, ressalta a importância do movimento como mudança:

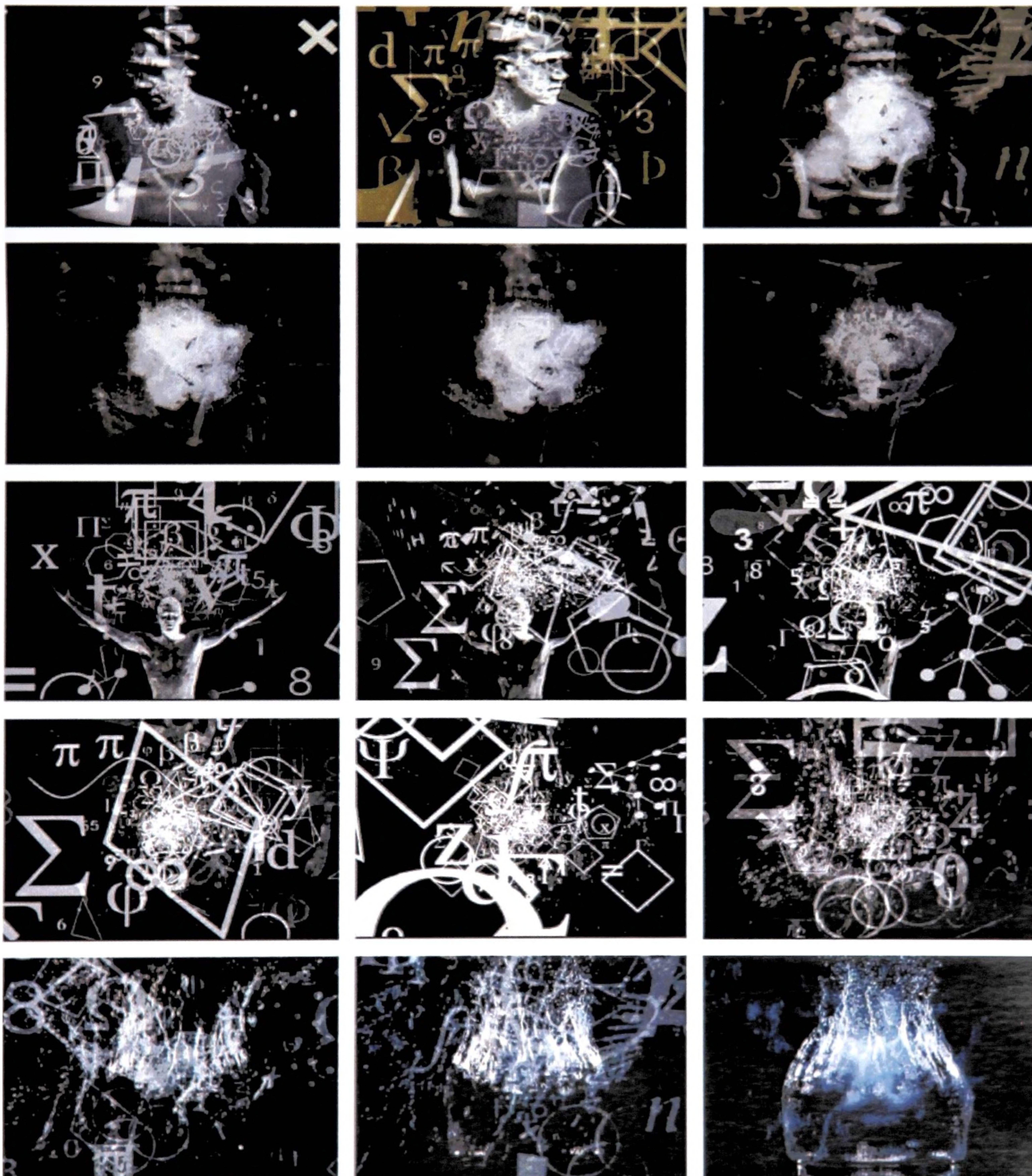
Por momento culminante aquel momento de un proceso en el cual el agua se convierte en una nueva sustancia, el vapor, el hielo en agua o el lingote de hierro en acero. Se trata también en este caso de un 'salirse de si mismo', de un cambio de condición y del paso de una cualidad a otra cualidad, un éxtasis. Y si pudiéramos registrar psicológicamente las reacciones del agua, del vapor, del hielo y del acero en aquellos momentos críticos, momentos culminantes en el cambio, nos hablarían de patetismo, de éxtasis. (EISENSTEIN, 2002, p. 227).

O salto dialético se configura na mudança da quantidade à qualidade numa obra orgânica, isto é, a convivência simultânea com contrários. *Pathos* e *êxtase* estão associados à unidade orgânica numa obra (BORDWELL, 1999).



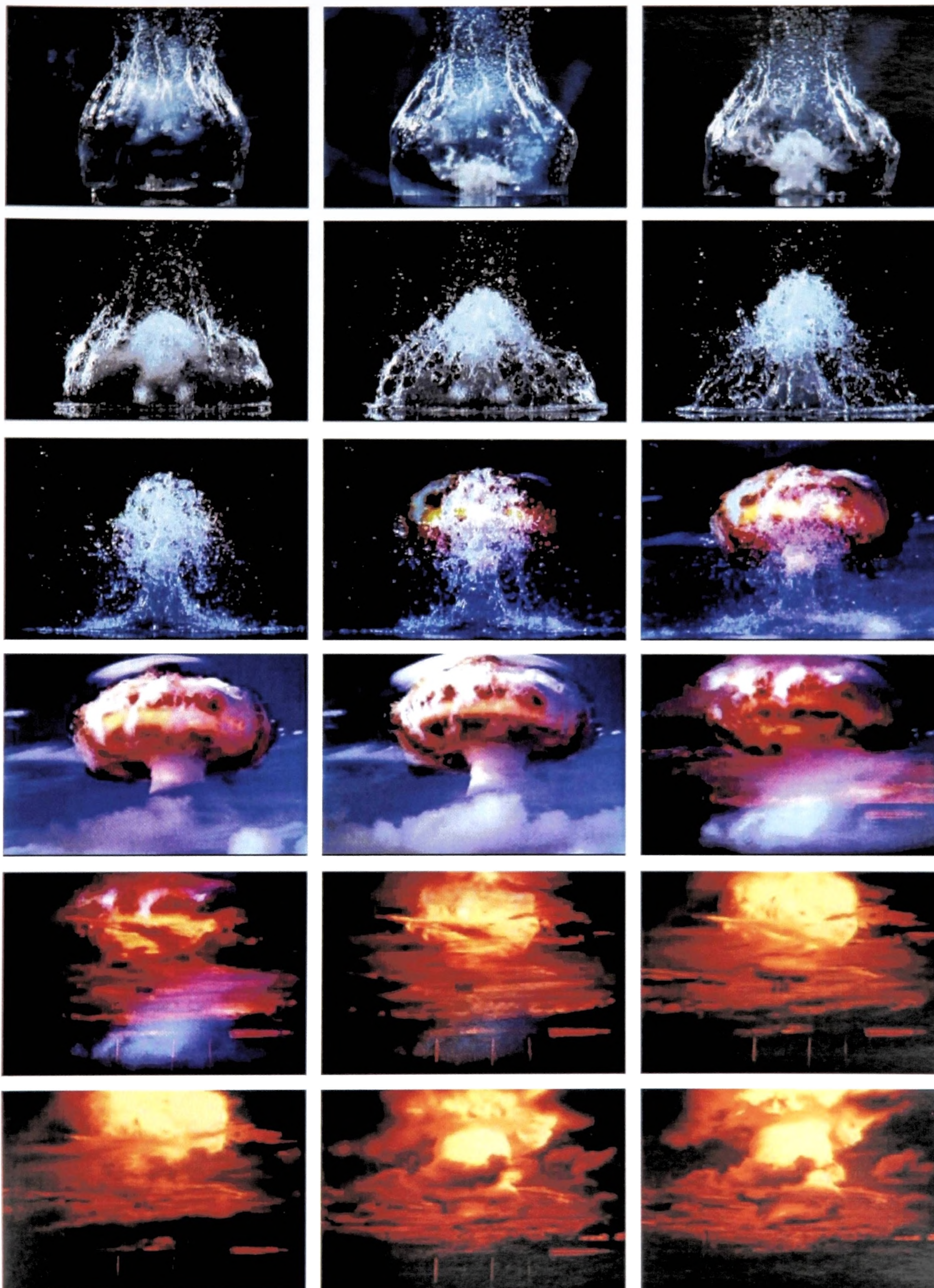
#### 4 Mutações no fluxo cinético em *Naqoyqatsi*

“O cinema, pela pura aceleração mecânica, transportou-nos do mundo das sequências e dos encadeamentos para o mundo das estruturas e das configurações criativas.” (MCLUHAN, 2001, p. 26).



39. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Oitava sequência da peça audiovisual: mutações constantes, simetria e assimetria simultaneamente.





40. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Oitava sequência da peça audiovisual: mutações constantes, água se transforma em cogumelo e bola de fogo com semelhanças formais na composição.



A noção de estrutura, como configuração complexa de informações na montagem, pressupõe uma "organização interna" sujeita a transformações (LOTMAN, 1978). Que tipo de estrutura a sequência oitava do filme *Naqoyqatsi* processa? Quais são os caminhos para se entender as diferentes transformações sonoro-visuais operadas em sua linguagem? A *mutação*, fenômeno processado no filme *Naqoyqatsi*, faz com que os contornos não se sustentem já que o fluxo constante do movimento provoca autotransformações nas imagens, configurando-se em desenhos que se reatualizam constantemente através do movimento, criando estruturas altamente instáveis. O som também se transforma criando novos padrões que movimentam seu discurso por repetição e variação.

O processamento de informação em boa parte do filme de Reggio, mas em particular na oitava sequência, se dá pelo fluxo contínuo do movimento, configurando uma poética de desvio, à qual nos referimos através da *mutação*. No filme *Naqoyqatsi*, entendemos que esse fenômeno da *mutação* se processa de modo a contemplar estruturas rítmicas que operam movimentos *instáveis*. No processo de *mutação*, as imagens não se afirmam, pois as mudanças constantes e autotransformações provocam a irrupção espacial. No fluxo do movimento, as imagens entram em vibração com o som no tempo, marcado apenas pela instabilidade.

Em *Naqoyqatsi*, as relações sistêmicas configuram um todo orgânico, numa estrutura que articula som-imagem, produzindo diversas configurações rítmicas, entre elas, a *mutação*. Em termos rítmicos, envolvem essencialmente o movimento cinético no bloco imagético-sonoro. Assim, a ideia de *mutação* se insere no filme de Reggio a partir da reflexão do ritmo na montagem como um espaço de fluxos.



O espaço de fluxos é também o espaço das mutações, cujo movimento sonoro-visual não se estabiliza. O som se configura por estruturas em processos de repetição e variações métricas. A regularidade da repetição, tanto do som quanto da imagem, se desfaz pela *instabilidade* que o movimento apresenta, no fluxo contínuo de mudanças.

A repetição poderia tentar reter algo, mas não se sustenta devido à variação métrica que estabelece tempos irregulares; contrastes de graves e agudos; tempos fortes e fracos; movimentos melódicos ou marcados por pulsos ritmados, enfim, diversos contrastes. Os embates do som, da imagem e do conflito entre a imagem e o som constantes são também processos de mutações. O fenômeno gera instabilidades e se refere a um dos argumentos da tese, que se constrói na direção do entendimento sobre a audiovisualidade em *Naqoyqatsi*.

A mutação, no fluxo de vibração das ondas sonoro-visuais, cria um campo de tensão dialética já que conjuga, simultaneamente, confronto e coexistência. Os momentos de transformação são decorrentes do atravessamento tensivo do campo de forças em constante instabilidade, cujas mutações são provocadas pelo movimento imagético-sonoro, ou seja, o desvio capaz de processar *informação nova*: a precipitação da guerra, através de um *design* de estruturas rítmicas.

Para o entendimento de como esse fenômeno da mutação se forma, partimos do pressuposto de que uma incidência de determinados tipos de ritmo se configuram no filme de Reggio, guiados pelo *fluxo cinético* e pela *energia tensiva*, capazes de deflagrar um constante processo de mudanças. O movimento e a tensão interagem transformando constantemente as imagens, que vão alterando suas configurações.



A ideia de mutação como forma de configuração rítmica modelizada (LOTMAN, 1978) pela montagem polifônica se associa a um tipo de montagem que considera o movimento imagético-sonoro, além da mera coincidência mecânica. Eisenstein acentua que o movimento<sup>6</sup>, no cinema é o fator que liga e promove a comunhão de todos esses elementos expressivos num filme, do sonoro ao visual.

É no movimento que as configurações da montagem do filme de Reggio e, em particular, da oitava sequência operam constantes e diversos processos de mutações. O movimento impregna a peça audiovisual *Naqoyqatsi* de uma energia rítmica, em fluxo, num meio sonoro-visual, “sem gravidade”, ou seja, o filme segue um fluxo contínuo que se reatualiza a todo o momento sem criar fragmentação na montagem. As interrupções só são percebidas após cada ato.

Em termos cinematográficos, rompe-se o mundo da sequencialidade linear, horizontal. A montagem passa a se configurar pela noção de verticalidade, isto é, os eventos sonoro-visuais em simultaneidade mantêm relações dinâmicas, intercorrespondências em níveis horizontais e verticais. A interação se processa de modo sistêmico, formulando diferentes configurações que interagem em toda montagem. A audiovisualidade, assim, conecta-se a estruturas complexas e criativas (McLUHAN, 2001), e a construção do pensamento na montagem segue essencialmente o fluxo do movimento.

Assim, na oitava sequência de *Naqoyqatsi* fica claro que a sequencialidade não consegue mais ser tradutora da complexidade das relações criativas, no fluxo de estruturas formadoras de *design*. Nessa sequência, observa-se o trânsito de imagens figurativas que, numa crescente mutação, geram texturas, cores, grafismos, linhas, luzes. No

6. O movimento no cinema, ainda que seja apenas uma ilusão, um falso movimento, decorre de efeitos psicofisiológicos provocados pelo aparato cinematográfico.



momento de maior tensão, numa das cenas mais significativas, o desenho da água se iguala ao desenho da nuvem, no formato de um "cogumelo". A montagem, por associações metafóricas, sugere a construção de sentidos, num movimento que ascende em direção aos céus.

Nas cenas citadas anteriormente, observam-se imagens da bomba atômica no instante em que foi detonada. A explosão da bomba e o desenho do "cogumelo" reflete o *design* da destruição, ícone do horror, que incide num dos aspectos mais dramáticos e inéditos que a humanidade enfrentou diante da precipitação do conflito da Guerra Fria (1945). A explosão gerou consequências dramáticas, uma vez que provocou o aniquilamento das cidades de Hiroshima e Nagasaki no Japão.

A montagem da oitava sequência promove a construção de semioses a partir do movimento que se repete várias vezes em ascensão aos céus, já processado em diversas outras cenas, nós dramáticos que se expandem em embates nos planos-células no filme *Naqoyqatsi*. A combinação de tais signos lembra novamente o movimento ascendente da Torre de Babel: eclode o horror diante de um Deus que assiste a tudo, indiferente, em meio à voraz destruição. O ardor do fogo em direção aos céus intensifica a barbárie de modo veloz e implacável, no movimento que a tudo devora. A transformação se insere no *design* dos signos, através dos embates da construção da guerra.

Em outros momentos dessa oitava sequência, a multidirecionalidade das linhas se dá pela sobreposição de *layers*, formando rimas plásticas; linhas horizontais em sentidos contrários; assim como linhas verticais também em movimentos divergentes dominando a composição e a expansão



dos planos-células. Esses choques potencializam “sentidos” (percepção) no fluxo cinético. Tudo isso numa multiplicidade de camadas, cores, estímulos que se traduzem em informações visuais.

A mutação no filme *Naqoyqatsi* guiada pelo fluxo do movimento pode ser observada também na segunda sequência, pelas linhas que se direcionam de modo disperso e em sentidos díspares, promovendo transformações na composição dinâmica. Em termos visuais, a segunda sequência apresenta a multidirecionalidade de linhas de direção. Já o som altera suas configurações gerando um discurso sonoro que também se movimenta.

Com um giro, o movimento concêntrico desenha uma espiral, metáfora do plano-célula em expansão. As diversas linhas de direção guiam o movimento rítmico para dentro, num túnel de números 0 e 1, códigos do sistema binário.

O som se apresenta como um desenho de uma escada sonora que sobe em meios tons: uma escala de notas curtas e rápidas em frequências que percorrem um movimento do agudíssimo ao grave, seguindo o mesmo movimento das imagens ao adentrar no túnel, configurando um *design* traduzido por uma vertigem imagético-sonora. Assim, a montagem se configura por níveis: no movimento, no visual e no sonoro. Os níveis estão num fluxo, modelizados pela rítmica que interage através de relações dinâmicas.





41. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Final da sequência da peça audiovisual: diagrama do desenho da espiral no túnel que desemboca nas nuvens e céu.

O diagrama do final da segunda sequência demonstra que o processamento da montagem no filme *Naqoyqatsi* se volta ao interior do plano-célula e a sua relação com o organismo-montagem através de linhas, num campo de forças sonoro-visual, em expansão num movimento concêntrico que se volta para dentro do túnel na forma da espiral, configurando representações sígnicas no compósito som-imagem, regidas essencialmente pelo conflito e fluxo do movimento gerador de mutações.

Desse modo, a noção de plano – como uma parte do filme separado por cortes em seu início e final – torna-se imprecisa no caso de *Naqoyqatsi*,



ou, pelo menos, na maioria das seqüências do filme de Reggio. Esse fenômeno se manifesta pelo fato de o movimento rítmico desenhar um fluxo contínuo.

A noção de plano de Eisenstein (1990b) exposta nos gráficos abaixo nos situa dois modelos de pontos de vista, perspectivas distintas da montagem: o primeiro gráfico apresenta a visão clássica, linear, da esquerda para a direita, horizontal, sequencial.

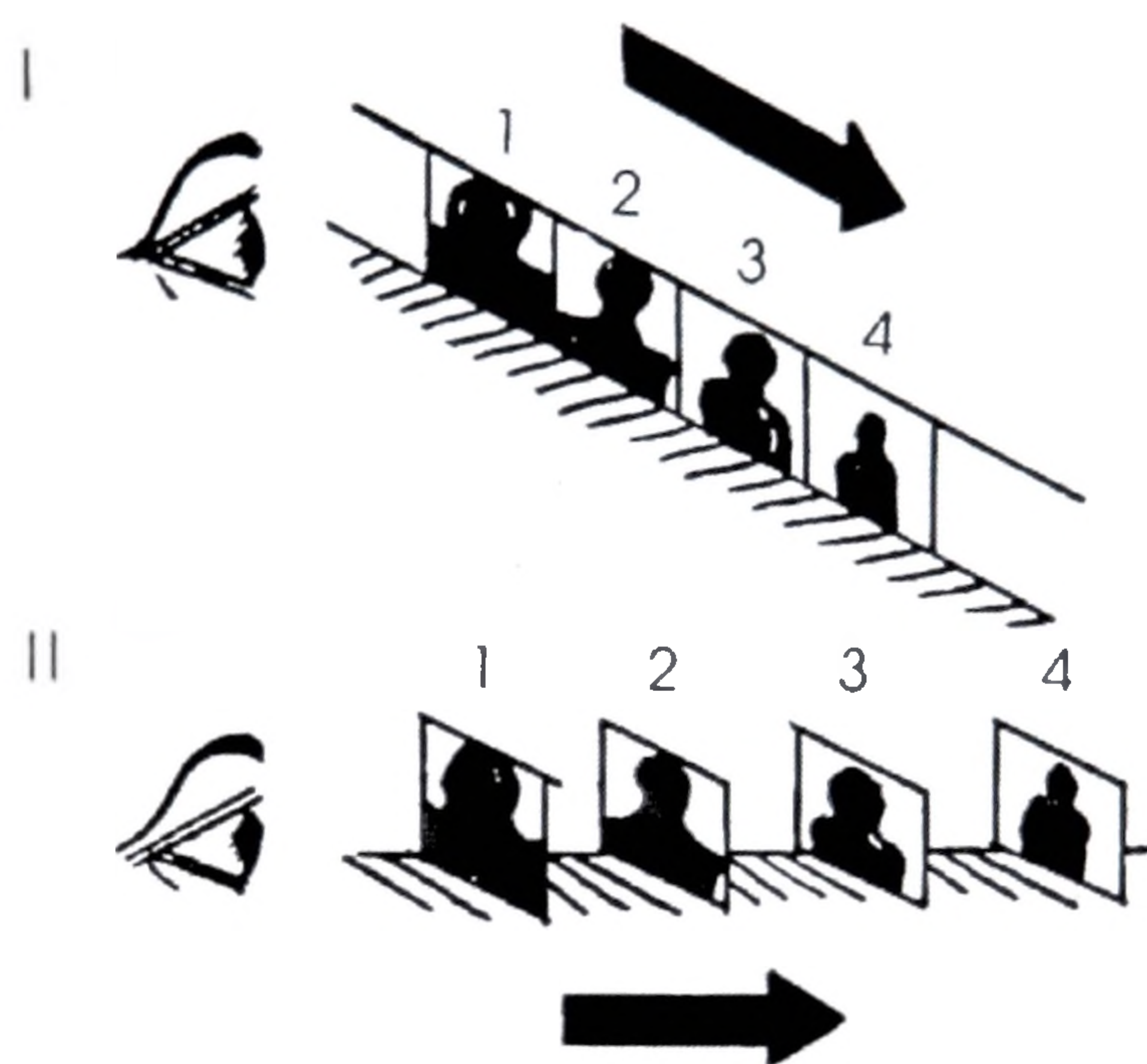


Figura 11

42. Representação gráfica de Eisenstein do ponto de observação na montagem: o primeiro na perspectiva horizontal, sequencial e o segundo vertical. (EISENSTEIN, 1990b, p. 123).

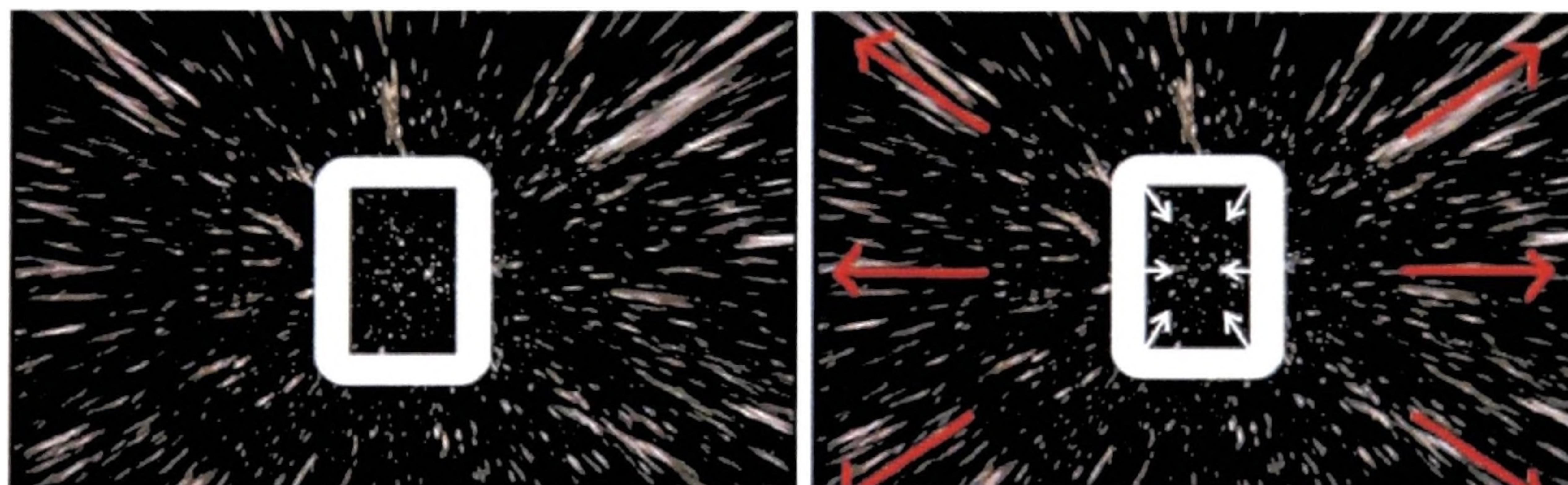
O segundo representa a visão em profundidade, num eixo vertical, simultâneo, em camadas. É desse ponto de vista, do segundo gráfico, que tecemos uma aproximação com a montagem em *Naqoyqatsi*.

Ressalvas à parte, no filme de Reggio, a montagem se desdobra para além do segundo gráfico, já que não se limita a meras fusões de



imagens. A justaposição que resulta num “ideograma multissignificativo” (EISENSTEIN, 1990a, p. 72) ocorre em vários momentos, mas o que impera na montagem de *Naqoyqatsi* é o fluxo cinético que processa mutações constantes e, sem dúvida, um *ideograma* também *multissignificativo*. Transformações e autotransformações imperam no fluxo do movimento tenso, conflitante.

Em *Naqoyqatsi*, as imagens transgridem a noção de plano e, portanto, a de corte, conforme enuncia Ismail Xavier (2005). As relações entre horizontalidade, sequencialidade ou enquadramento, como o que se processa no espaço *in* (interno ao plano) e no espaço *off* (externo ao plano) – num jogo de mostrar e esconder imposto pelos limites do quadro e enquadramento –, não mais dão conta do que se processa no espaço visual-sonoro de *Naqoyqatsi*, marcado por constantes metamorfoses, multidirecionalidades e ressonâncias.



43. Godfrey Reggio: *Naqoyqatsi*, 2002. Início da segunda sequência da peça audiovisual: diagrama de multidirecionalidade das linhas em movimentos opostos.

As configurações sonoro-visuais, dessa forma, assumem características de células em expansão, ou seja, em ressonância no tempo-espaço, guiadas pelo movimento rítmico. Um espaço de ondas luminosas e sonoras que se transformam por frequências em vibração, multidirecionalidade.



A ressonância se processa no fluxo contínuo do movimento gerador de um *continuum* espaço-tempo na imagem-som-movimento.

A cena da segunda sequência, metáfora de um espaço multidirecional, reflete o que o filme *Naqoyqatsi* processa, em termos de informação visual-sonora. O movimento percorre um espaço-tempo *continuum* permeado, por vezes, de choques entre linhas multidirecionais. A cena torna o espaço da composição dinâmico – que se transforma constantemente –, um meio em suspensão, num campo de embates em coexistência de contrários que se negam, se chocam e que, essencialmente por isso, coexistem gerando saltos, informação nova, qualidade.

O espaço cinético na maior parte do filme apresenta estruturas rítmicas formadoras de um *design* que se organiza na dinâmica do movimento multidirecional de linhas de forças contrárias na composição. A composição, por vezes em simetria, cria variações, tais como: movimento de expansão de linhas a partir do centro da imagem; movimentos centrípetos em oposição; movimentos centrífugos convivendo simultaneamente; e *zoom in* e *out*.

O espaço multidirecional – em grande parte das cenas – traduz uma característica dominante em termos de movimento. O fluxo de frequências altas movimenta o som em vibrações intensas, criando picos de tensão que se transfiguram em texturas sonoro-visuais. A tessitura sonoro-visual conjuga uma imagem sonora capaz de promover o espaço ressonante. O filme *Naqoyqatsi* se constitui de um banco de dados gerador de semioses: um diagrama multidirecional de estímulos e informações, com estruturas rítmicas em choques e mutação, numa montagem multidirecional.



Esse processamento de informações se inscreve em atravessamentos, geradores de desvios na montagem, tais como: formação de nós dramáticos em picos de tensão; saltos extáticos e transformação de quantidade tensiva em qualidade; multidirecionalidade de linhas; processos de mutação; e ressonâncias no fluxo do movimento através de vibrações (ondas luz e som) das células, dissolução das fronteiras e contaminação. A partir de tais configurações, a montagem modeliza a rítmica num processo gerador de uma audiovisualidade singular.

A reflexão do filme *Naqoyqatsi* pode ser guiada pelos estudos dessa montagem multidirecional, polifônica, expressiva, que comporta linhas sonoro-visuais interagindo de diferentes formas e níveis, num campo de forças em contraponto na montagem. Nesse sentido, torna-se necessária a contextualização de alguns pontos relacionados às categorias de montagem de Eisenstein, principalmente no que tange à montagem vertical ou polifônica central e à reflexão sobre a audiovisualidade em *Naqoyqatsi*.



## 5 Pontos da montagem vertical na relação visual-sonora

Eisenstein (1990a: p. 77-85; 2002), em 1929, escreveu o ensaio *Métodos de montagem*, onde formula uma tipologia de montagem das diferentes “categorias formais” (*métrica, rítmica, tonal, harmônica ou atonal*) com uma gama de variantes de tensão através das relações de conflito. Depois da montagem métrica, na elaboração das outras categorias de montagem, Eisenstein observa inter-relações entre todas, de modo que a precedente tece nexos com a sucessora e assim por diante, numa elaboração de um pensamento cada vez mais complexo.

Assim, no pensamento de Eisenstein, as categorias estão todas imbricadas umas as outras, embora, em sua época, o cineasta considerasse até raro elas todas aparecerem juntas num único filme.

Essas quatro categorias são métodos de montagem. Elas se tornam construções de montagem propriamente ditas quando entram em relações de conflito umas com as outras. (EISENSTEIN, 1990a , p. 81).

Na montagem métrica, o conflito tem critérios matemáticos, ligados à duração (comprimento) e à aceleração dos planos. Na montagem rítmica, o conflito da métrica (sem que haja necessariamente correspondência mecânica do comprimento) com o conteúdo do plano, além do seu movimento interno, é o que impulsiona o externo (entre os quadros). A montagem rítmica leva também em consideração o movimento do olhar do observador, percorrendo as linhas compositivas de um objeto estático.

Na montagem tonal ou melódica, ocorre conflito rítmico e tonal. O movimento é percebido de modo mais complexo do que na montagem



rítmica. A “tonalidade da luz” (EISENSTEIN, 1990a ) e do som o cineasta chama “dominante tonal básica”(1990a , p. 80), sugerindo um movimento de vibração (oscilação), num fragmento provocado pela variação da luz e do som sem afetar mudanças espaciais. A montagem se organiza estabelecendo graus, matizes de diversos elementos: formas, cores, sons, luzes, frequências, intensidades, entre outros, mas considerando sempre a dominante. A montagem tonal pode estar em contraponto com o movimento rítmico, ou seja, “dominante rítmica secundária” (1990a, p. 81), que gera, ao contrário, não somente a vibração de um elemento, mas a mudança espacial, de lugar.

Na montagem atonal ou harmônica (conflito entre o tom principal e uma atonalidade), Eisenstein a define como a mais sofisticada. Nesse caso, a questão da “dominante” está relativizada e o cineasta a considera como central, mas não o único estímulo no plano, ou seja, os estímulos secundários adquirem importância vital nas relações da montagem. Levam-se em conta a textura, a luz, a temática, em outras palavras, “o estímulo central é conseguido sempre através de todo um complexo do processo secundário, ou fisiológico, de uma atividade altamente nervosa.” (EISENSTEIN, 1990a , p. 72).

Em sua teoria da montagem, Eisenstein associa as diversas vertentes rítmicas, desde o comprimento do plano até a variação tonal da imagem, às vibrações que emanam. Na música, a vibração dos tons principais produzem tons secundários que também vibram, os quais são chamados harmônicos. Se na acústica essas vibrações colaterais se tornam meramente elementos “perturbadores”, essas mesmas vibrações, na música – na composição –, tornam-se um dos mais significativos meios de causar emoções utilizados por compositores



experimentais do século XX, como Debussy e Scriabin (EISENSTEIN, 1990a ). A vibração relaciona-se à energia rítmica de ressonância harmônica.

A vibração dos harmônicos – “elementos perturbadores” na acústica – nessa montagem sistêmica culmina como um momento altamente inventivo. Desse modo, toda estimulação do plano gerada na colisão e combinação consiste numa complexa relação na montagem atonal, que, nas palavras de Eisenstein (1990a , p. 72), deve tornar o “quadro cinematográfico um ideograma multissignificativo.”

Eisenstein, ao associar a imagem a essas “vibrações colaterais” ou secundárias e fisiológicas – na própria natureza da ótica –, apresenta-nos exemplos dos conflitos criados através das aberrações visuais nas diversas distorções das lentes, que incidem diretamente nos estímulos centrais, formando um “complexo harmônico-visual do plano” (EISENSTEIN , 1990a, p. 73). Assim, o sonoro-visual coexiste com essa gama de estímulos – elementos “perturbadores” – que colide na montagem.

Outra vertente da atonal é denominada por montagem intelectual ou atonalidade intelectual (conflitos de justaposições adjacentes, nos quais a colisão gera o conceito mediante associações intelectuais) (EISENSTEIN, 1990a). Essa montagem trabalha a justaposição dos fragmentos e de modo intelectual chega ao conceito. Se a montagem atonal harmônica leva em conta a fisiologia, ou seja, o funcionamento das relações sonoras e visuais, a atonal intelectual considera, além do complexo das vibrações totais (dominantes e secundárias), também as associações conceituais a partir do conflito e da justaposição.

Eisenstein, no ensaio escrito em 1940, intitulado *Sincronização dos Sentidos*, concebe a montagem polifônica ou vertical (EISENSTEIN, 1990b; 2001b).



O cineasta complexifica seu pensamento ao estruturar as concepções sobre a montagem vertical ou polifônica a partir do amadurecimento reflexivo das categorias de montagens citadas anteriormente.

A partir do que Eisenstein chama "sincronização interna", este formula a montagem estruturada num "complexo sistema de combinações" e conflitos, na geração de intercorrespondências entre diversos elementos das linhas da imagem e das linhas do som. Tendo por base todas as categorias de montagem já estabelecidas a priori, o cineasta situa que a sincronização "pode ser inerente, métrica, rítmica, melódica e tonal" (EISENSTEIN, 2001b, p. 130, tradução nossa).

As relações na montagem vertical se dão no nível horizontal, tanto da imagem quanto do som em sentidos opostos. Ao colocar em simultaneidade as camadas imagético-sonoras nos planos horizontais e verticais, traça também relações de embates na montagem, de modo a compor um verdadeiro diagrama multidirecional. Assim, a montagem vertical ou polifônica – como a partitura de diversos instrumentos numa orquestra – procura ressaltar uma estrutura configurada por linhas simultâneas, isto é, luz, cor, tema, som, entre outros elementos expressivos de um filme, que se entrelaçam e colidem horizontal e verticalmente.

Sobre montaje vertical escribimos que la combinación de sonido e imágenes complica el montaje debido a la necesidad de resolver un problema de composición nuevo. Este problema consiste en hallar una clave de congruencia entre una secuencia musical y una secuencia de imágenes; un tipo de congruencia que nos permita combinar 'verticalmente', es decir, simultáneamente, la progresión de cada frase de música en paralelo con la progresión de las unidades gráficas de representación, los planos; y esto tiene que hacerse en condiciones que se observen tan estrictamente como



las que combinan imágenes 'horizontalmente', es decir, secuencialmente, plano a plano en el montaje mudo o frase a frase en el desarrollo de un tema musical. Hemos analizado este problema según los principios generales de correspondencia entre los fenómenos visuales y auditivos, así como los problemas de la relación de fenómenos visuales y auditivos con emociones particulares. (EISENSTEIN, 2001b , p. 168).

A simultaneidade gera um entrelaçamento complexo, formando correspondências internas e promovendo uma sincronização do bloco sonoro-visual. Não se trata de um mero sincronismo externo. A sincronização externa ou física, segundo Eisenstein (1990b, p.56), está relacionada ao exemplo da junção entre "lábios e fala". No entanto, para o cineasta russo, a sincronização não envolve necessariamente coincidência, pois a execução dos movimentos simultâneos de linhas, da imagem e do som, pode ser correspondente e não correspondente.

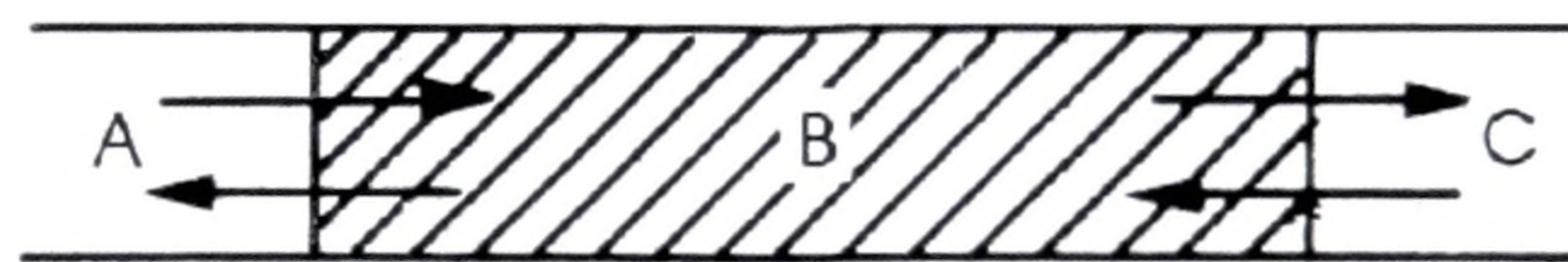


Diagrama 1

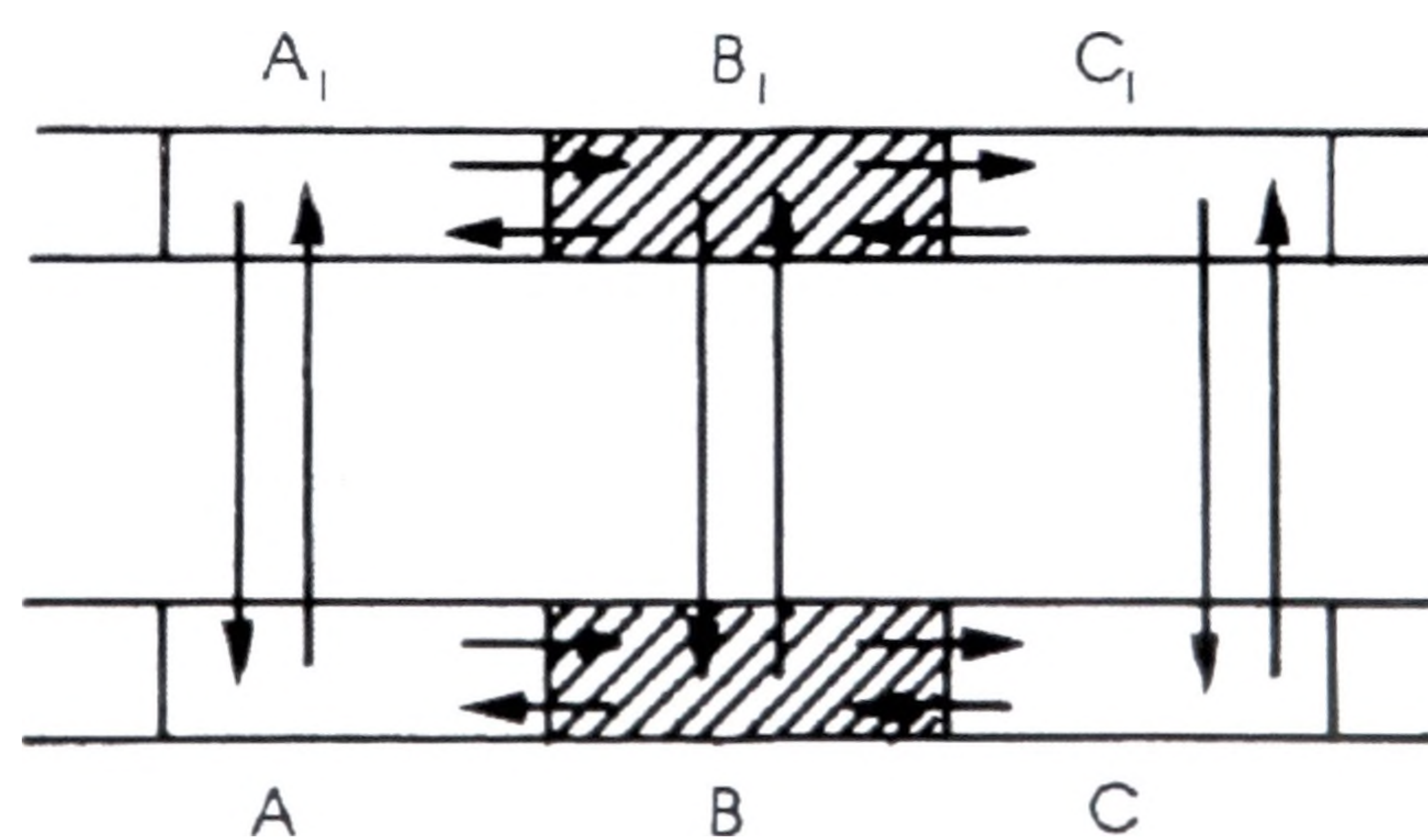


Diagrama 2

44. Diagrama de relações verticais e horizontais de imagem e som de Eisenstein. (EISENSTEIN, 1990b, p. 54).



Nessa perspectiva, ao falarmos de intercorrespondências de linhas em contraponto, convém destacar que, segundo Eisenstein (1990a), a sincronização não está implicada necessariamente em uma espécie de coincidência entre som e imagem. Ao contrário, o contraponto orquestral, para o cineasta, visa a promover, de um modo geral, uma não sincronização entre as imagens visuais e sonoras. Eisenstein (1990b, p. 57) entende ainda que “nesta concepção existem plenas possibilidades para a execução de ambos, ‘movimentos’ correspondentes e não correspondentes.”

Portanto, a sincronização a que o cineasta se refere na montagem vertical leva em conta a articulação dos diversos elementos expressivos, tais como: variação cromática, luminância, tonalidade, diversidade sonora, entre outros, na articulação da montagem em colisão. As combinações compositivas inserem o predomínio de algum desses elementos expressivos, tornando-o dominante na montagem e podendo ser determinado de acordo com a necessidade da cena, como fator de conflito entre a linha visual e a sonora num processo de intercorrespondências constantes.

A montagem vertical e suas intercorrespondências multidirecionais em vários níveis nos arremessa em direção ao pensamento diagramático, conforme já situamos nesta introdução, e este é concebido a partir da experiência. Os diagramas apresentados anteriormente de Eisenstein preveem o contraponto das linhas verticais e das horizontais. A organização da montagem em linhas simultâneas e em contrastes no sentido horizontal em interação com linhas que correm em choques e atravessamentos sincrônicos no sentido vertical, cria um campo de forças tensivas em estruturas moventes, multidirecionais, contrapontísticas.



Eisenstein (1990b , p. 54) explica que, “para fazermos um diagrama do que ocorre na montagem vertical, devemos visualizá-la como duas linhas, tendo em mente que cada uma dessas linhas representa todo um complexo de uma partitura de muitas vozes.”

Para pensar a montagem, Eisenstein (2001b) sugere modelos de diagramas multidirecionais que acentuam a composição fílmica. Assim, o cineasta cria um método de montagem que leva em conta a composição visual e a composição sonora. Os equivalentes sonoro-visuais, de acordo com Eisenstein , podem ser observados na estrutura gráfica da obra, que, para ele, ocupa um “papel decisivo” não pelo fato de criar correspondências excessivas ou não, mas por se levar em conta que na criação de um filme já se “estabelece graficamente essas correspondências que a ideia e o tema de uma determinada obra prescreve para sua estrutura gráfica.” (EISENSTEIN, 2001b , p. 168, tradução nossa).

Os modelos de diagramas multidirecionais acentuam a composição fílmica, como o caso de *Ivan, o terrível I* (1944), onde as linhas das cenas, projetadas por choques, criam “duelos” de rara tensão. A análise proposta pelo cineasta russo conjuga a apreciação de “um ponto de vista pictórico”, guiado pela composição como ponto de partida, da qual ele acrescenta e reitera a ideia de “um sentido mais amplo” (EISENSTEIN, 1990a , p. 82).

Assim, para Eisenstein, aquilo que era considerado como sincronização tratava-se da fusão dos elementos expressivos, fossem eles plásticos ou dramáticos, num filme, numa montagem visual-sonora, onde as relações horizontais e verticais, e através dos diagramas propostos, promoviam a percepção das intercorrespondências totais, cósmicas. O cineasta (1990b) conceitua esse procedimento como “sincronização interna oculta”.



A qualidade dos totais pode ser colocada lado a lado em qualquer combinação conflituosa, deste modo revelando inteiramente novas possibilidades de soluções de montagem. (EISENSTEIN, 1990a , p. 73).

O resultado do processamento da sincronização pode atingir vários sentidos perceptivos: tato, olfato, visão, audição, "no processo de criação de uma imagem única, unificadora, sonoro-visual" (EISENSTEIN, 1990b, p. 52).

Hablado de la armonía (una vibración) no es exactamente adecuado decir 'Oigo'. Como tampoco lo es decir 'Veo' de la armonía visual. Una nueva fórmula uniforme debe entrar en nuestro vocabulario para ambas: 'Siento'. (EISENSTEIN, 2002 , p. 126).

A respeito da percepção global dos sentidos à imagem unificadora, Eisenstein (1990b ), em *Forma e conteúdo: prática*, escrito em 1940, ao confrontar a relação do movimento musical com o movimento pictórico na elaboração de filme, seja a partir das imagens ou do som, ressalta que "não tem nenhuma importância o elemento a partir do qual começa o processo de determinar combinações audiovisuais" (p. 107). O mais importante nesse método é a junção que se dá através do movimento existente no som e na imagem. Essa junção pode formar o que o cineasta chamou *sincronização de sentidos*, ou seja, a fusão de todos os sentidos na estrutura da obra (que envolve ideia e emoção – *pathos*), na criação orgânica do que chama "imagem unificadora".

A total fusão – *imagem unificadora* – a que Eisenstein diversas vezes se referiu em seus ensaios procede das complexas relações travadas no bloco indecomponível imagético-sonoro. Nele, os eventos sonoro-visuais em simultaneidade entram em colisão sincrônica, em outras palavras,



nessa *superestrutura* os *contrapontos* diversos são processados horizontal e verticalmente, promovendo um diagrama de relações na montagem de um filme.

Assim, a partir da exposição apresentada das categorias da montagem de Eisenstein, podemos tirar determinadas conclusões com maior clareza a respeito da reflexão do filme *Naqoyqatsi*. Entendemos que as diversas categorias de montagens de Eisenstein estão presentes nesse filme e nossos argumentos têm sido nesse sentido, ou seja, o estudo analítico da montagem vertical no filme de Reggio, a rítmica, o *pathos*, o êxtase, enfim, nos momentos culminantes na construção de uma audiovisualidade singular.

Nesse sentido, as categorias das montagens *métrica*, *rítmica*, *melódica* e *harmônica* estão implicadas em diversos momentos e de diferentes formas na montagem, e a reflexão sobre audiovisualidade perpassa a montagem, em particular, a vertical ou polifônica de Eisenstein. A reflexão das relações sistêmicas da audiovisualidade nos levou aos estudos de alguns pontos da montagem vertical na condução de nossos argumentos. Entre eles, de suma importância, a construção de um pensamento investigativo em torno das intercorrespondências das linhas sonoras e visuais, inclusive por meio de diagramas verticais que promovessem estudos do *design* sonoro-visual. As intercorrespondências indicaram alguns caminhos.

Outros pontos da montagem vertical, não menos importantes neste trajeto, estão relacionados ao direcionamento das análises às relações do êxtase nas estruturas patéticas; da imagem unificadora, cósmica; e, sem dúvida, do embate do campo de forças: o conflito da imagem e do som. A explanação sobre esses temas é o conjunto do ensaio de *Naqoyqatsi*.



A reflexão sobre o processamento das intercorrespondências da montagem vertical direcionou a nossa investigação sobre audiovisualidade. Os argumentos partiram de um pensamento que teve por base diagramas que propiciaram a reflexão do desenho sonoro-visual a priori, e o *design* que se formou das relações sígnicas, num segundo momento no filme de Reggio, possibilitou o estudo da grafia da luz e do som.

Desse modo, surgiram indagações sobre como a montagem vertical pode visualizar e explorar as descobertas gráficas? Como se instauram semioses? Como o conceito de montagem vertical de Eisenstein e a sincronização interna de sentidos, entre outros, opera o compósito sonoro-visual em determinados filmes? Na análise de *Naqoyqatsi*, realizamos estudos na direção de argumentos que inevitavelmente nos levaram a outras indagações.

Para o entendimento das relações sonoro-visuais no filme *Naqoyqatsi*, a investigação da montagem, a partir de estruturas rítmicas, incidiu no estudo de momentos culminantes em que se configuravam determinados fenômenos associados ao processamento de informação. As estruturas rítmicas configuram fenômenos como a mutação, campo de forças em choque e êxtase na montagem. A multidirecionalidade das linhas do movimento gera um fluxo; transforma o espaço num continuum, ressonante, sonoro-visual.

A reflexão sobre a audiovisualidade em *Naqoyqatsi* partiu, assim, do pressuposto de que as estruturas rítmicas se configuram num filme como um bloco indecomponível, numa comunhão de forças plásticas e dramáticas. Entendemos que os quatro fenômenos são consequências



da sincronização visual-sonora em *Naqoyqatsi* e que, portanto, devem ser analisados nas relações dinâmicas entre imagem e som da montagem e suas intercorrespondências internas: mutações, ressonâncias, êxtase, campo de forças.

Sintaxe e tema tecem a ideia de modo orgânico e eclodem em movimentos contrários, ou seja, as diversas guerras da humanidade – tema de *Naqoyqatsi* – travam relações por embates, aliadas aos grafismos de linhas, texturas, resolução de cores, eixos de direção: desenho e *design*. Nessa estrutura, a organização se estabelece através dos processos de interação entre imagem, som e movimento, que juntos estabelecem um compósito de relações sistêmicas de grande complexidade.

A simultaneidade se instala num campo de forças movido pelo choque ou conflito. A coexistência das duas grandes linhas, sonoras e visuais, de elementos plásticos e dramáticos, em determinados filmes, atua através de colisão e *atrações* no fluxo do movimento cinético. Todos esses elementos heterogêneos, em coexistência simultânea na montagem polifônica ou vertical, são guiados pelo movimento (cinético) formando uma diversidade de níveis entrelaçados (LOTMAN, 1978).

Os diversos “níveis entrelaçados” são observados em *Naqoyqatsi* através de diagramas de som e imagem em coexistência simultânea e contraste. O contraste rege a integração das linhas na montagem polifônica com o contraponto e promove momentos culminantes, em que o filme, num uníssono cósmico, alcança uma potência tensiva, extática. O contraponto assume papel relevante na montagem como forma de disjunção, desvio poético necessário para a produção de informação nova.



Nas relações dinâmicas das linhas, as trocas se processam e nasce a informação nova. Desvio da poética, necessário para transformações se estabelecerem, da quantidade à qualidade em determinados momentos de acúmulo de tensão rítmica. A simultaneidade pressupõe coexistência. A sincronização envolve inter-relação entre as diversas linhas do universo sonoro-visual, que se fundem numa veia sincrônica.

O contraponto, a sincronização interna, as relações diagramáticas, enfim, esse modo de analisar e produzir um filme na montagem polifônica ou vertical considera a composição pregnante de informações e assinala a importância do processo perceptivo na observação das relações dinâmicas do sistema cinematográfico, ou seja, da articulação da linguagem imagética-sonora.

As formulações sobre montagem vertical permitiram visualizações gráficas, isto é, diagramas das *intercorrespondências* que se estabelecem das complexas relações dinâmicas nas estruturas da montagem em *Naqoyqatsi*.

As estruturas rítmicas que se formam no fluxo do movimento do filme de Reggio, na cinética, processam uma imagem unificadora, fusão total de som-imagem, movida por vibrações de energia tensiva, plástica e/ou dramática. Sincronização esta promotora de sentidos, que percorrem em *Naqoyqatsi*, por vezes, estruturas rítmicas fluídas, em vibrações sonoro-visuais.

A colisão de várias linhas na montagem considera a sincronização além da simples relação métrica. A reflexão se volta ao interior do plano-célula e sua relação com o organismo-montagem através de



linhas, num campo de forças sonoro-visual, em expansão e retração simultaneamente. O plano-célula se apresenta em expansão tensiva na montagem em meio ao conflito.

A partir do exposto, o filme *Naqoyqatsi* e a delimitação dos pontos da montagem vertical nos guiaram na investigação gráfica do espaço sonoro-visual, a partir de instantes de alta e expressiva carga dramática apresentados através de diagramas. Os diagramas que se seguem possibilitam a visualização de determinadas relações sonoro-visuais, capazes de promover semioses signícas. As relações podem ser de similitude, contraste, tensivas, densidade de instrumentos, oscilação de intensidade e frequência, silêncio, ruído, regularidade e irregularidade, entre outras. Na montagem vertical, o desenho compositivo sonoro-visual se apresenta em trocas, interações, choques – promotores de *design*.

Em *Naqoyqatsi*, as duas grandes linhas da composição, a sonora e a visual, interagem. Tanto a simultaneidade quanto a sincronização são fenômenos que convivem e interagem na montagem de Reggio e fazem parte da articulação de suas estruturas rítmicas, que se configuram no movimento do filme.

O diagrama vertical explicita os diferentes eventos sonoros e visuais em níveis entrelaçados. O universo sonoro-visual em *Naqoyqatsi* converge (*audiovisual*) e convive de modo simultâneo e em choques sincrônicos. Observamos sincronização interna, contraponto em suas estruturas, mas também momentos de sincronismo externo. Referente à sincronia, Rodríguez esclarece o seguinte:

Denomina-se sincronia a coincidência exata no tempo de dois estímulos que o receptor percebe como perfeitamente diferenciados. Esses dois estímulos podem



ser percebidos pelo mesmo sentido (audição: sincronia entre diferentes instrumentos musicais) ou por diferentes sentidos (visão e audição: sincronia audiovisual). (RODRÍGUEZ, 2006, p. 319).

Portanto, as vibrações, as ressonâncias, enfim, o compósito dessa polifônica peça sustenta frequências sonoro-luminosas e traduz um movimento dialético, repleto de antagonismos em coexistência e  *fusão perceptiva audiovisual* (RODRÍGUEZ, 2006).

A fusão perceptiva audiovisual fundamenta-se basicamente na exploração da coincidência ou não-coincidência temporal entre som e imagem, ou seja, nos princípios da sincronia. (RODRÍGUEZ, 2006, p. 318).

A fusão perceptiva e a sincronia se acentuam em alguns momentos e, em outros, as cenas são marcadas por irregularidades, contrastes no movimento gráfico da imagem e também no som que promove oscilações de intensidade, alturas, densidade, velocidade, entre outras. As oscilações interagem no movimento da montagem configurando estruturas rítmicas numa comunhão som-imagem, constituindo, assim, uma audiovisualidade. As estruturas se configuram em formas sonoras e visuais.

O movimento promove um pensamento ressonante, sensorial, musical e acústico, que se conecta com a audiovisualidade em *Naqoyqatsi*, filme que, numa montagem polifônica ou vertical, promove desvios e transformações constantes na imagem, no som, ou seja, no bloco sonoro-visual. Esses momentos de desvio, o ritmo, a montagem, na estrutura do filme de Reggio, nos direcionam aos estudos de audiovisualidade. Dessa forma, observa-se uma singularidade nessas estruturas. As transformações decorrentes do fluxo do movimento acabam sendo bem frequentes em *Naqoyqatsi*.



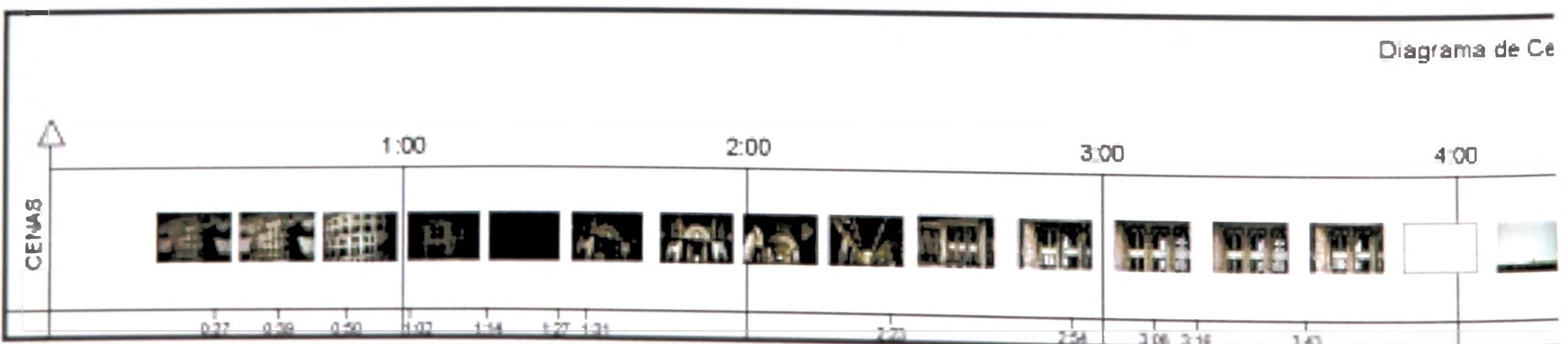
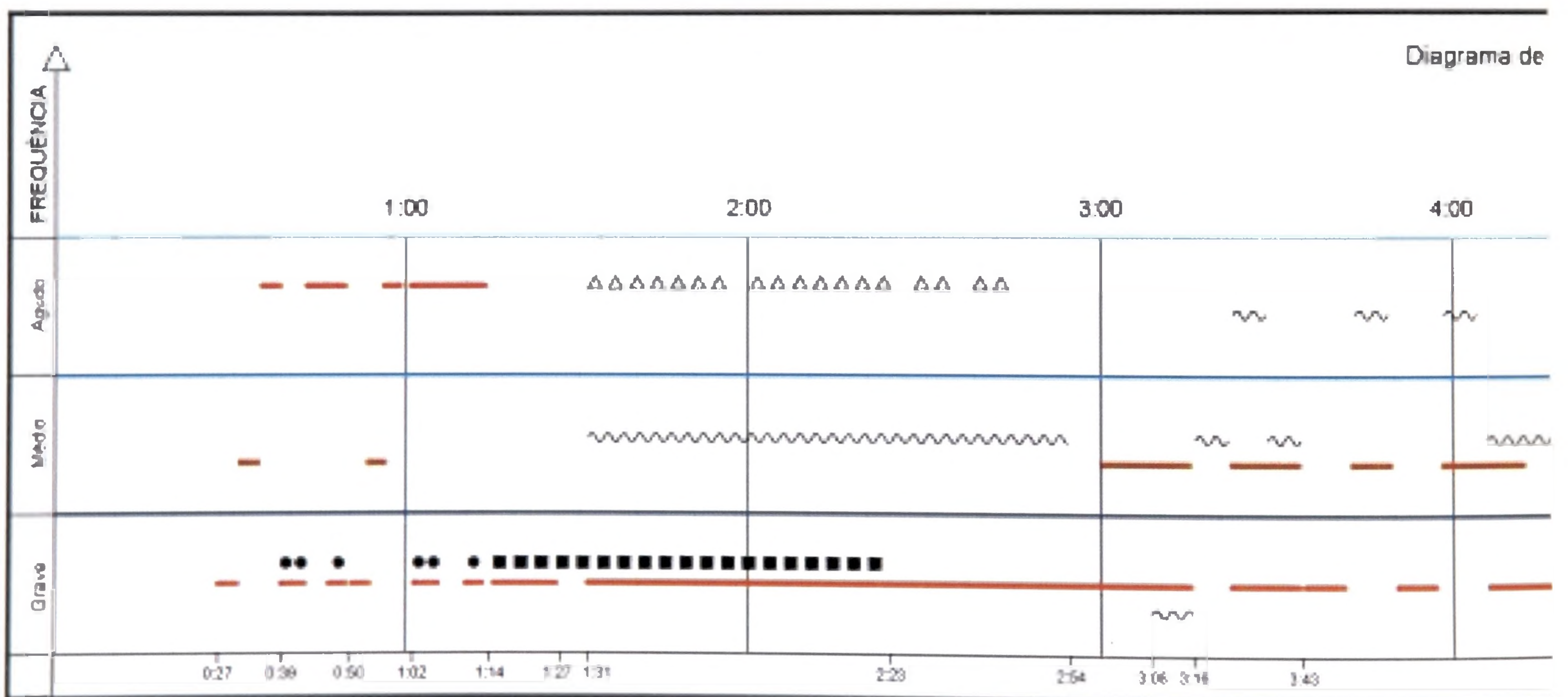
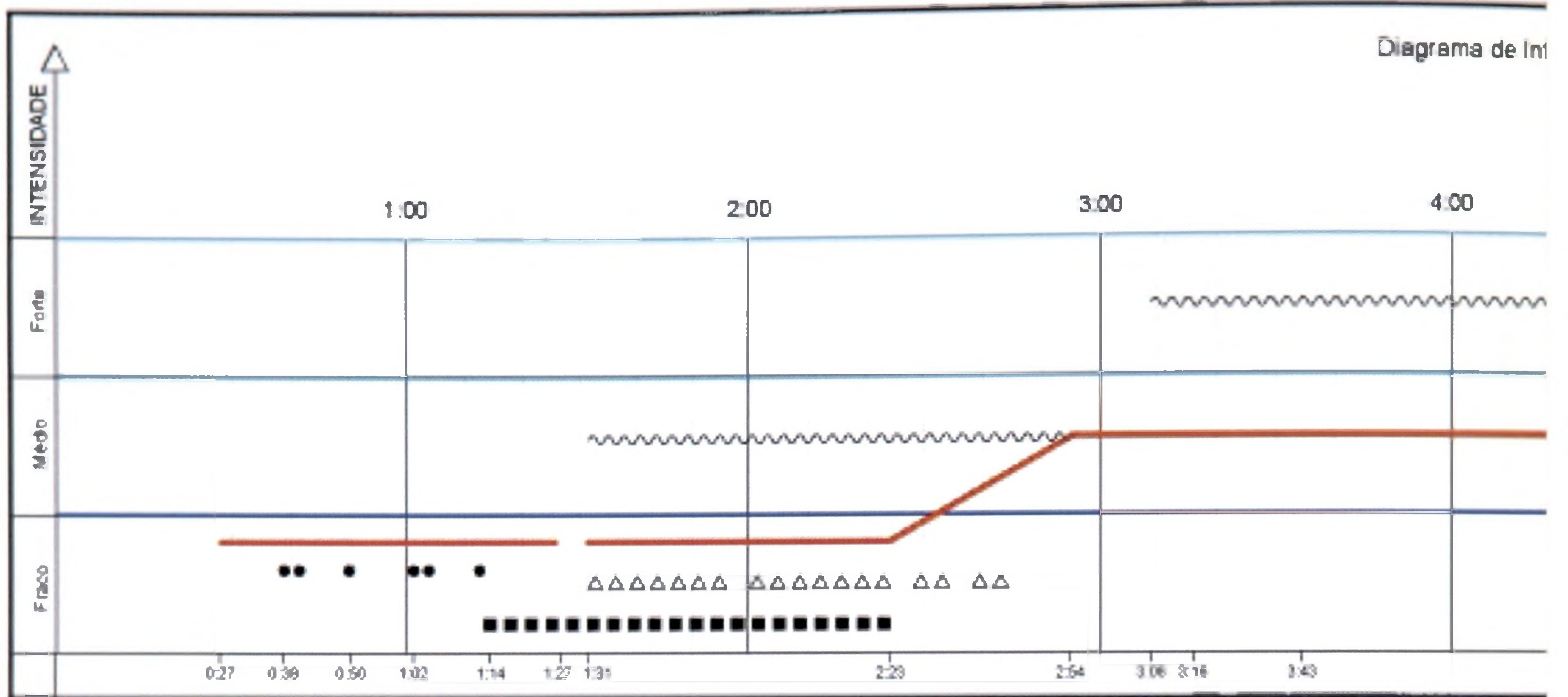
## 6 Diagramas de sincronização interna e construção de *design*

Os diagramas que se seguem procuram traduzir parte da complexidade do sistema sonoro-visual, extático, em mutação constante, num campo de forças contrapontísticas do filme *Naqoyqatsi*, por meio de um pensamento que incorpora a montagem vertical. Sistema que, no fluxo cinético do filme de Reggio, cria picos de tensão que nos arremessa a uma *imagem unificadora*. Na reflexão de determinadas semioses, a metodologia de análise do bloco indecomponível sonoro-visual do filme de Reggio consistiu na seleção de alguns trechos em que se observam estruturas patéticas altamente expressivas, marcadas por acúmulo de tensão. Os instrumentos musicais em comunhão com a imagem formam diversas linhas, vozes polifônicas.

Os elementos expressivos da composição se destacam na peça sonora e/ou da imagem, formando, por vezes, linhas dominantes entre as diversas camadas. Assim, surgiu a ideia de fazermos diagramas – decomposições do plano analítico para a tese – que estudassem relações gráficas em determinadas cenas, guiadas pelo acúmulo de tensão no fluxo do movimento. Nos diagramas, as sobreposições verticais e horizontais das linhas da imagem e do som promovem leituras complexas.

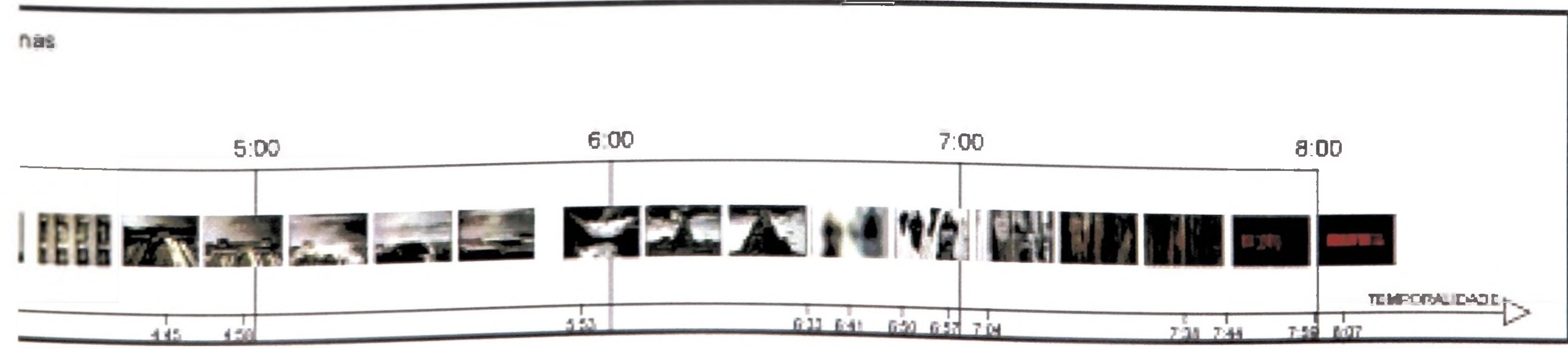
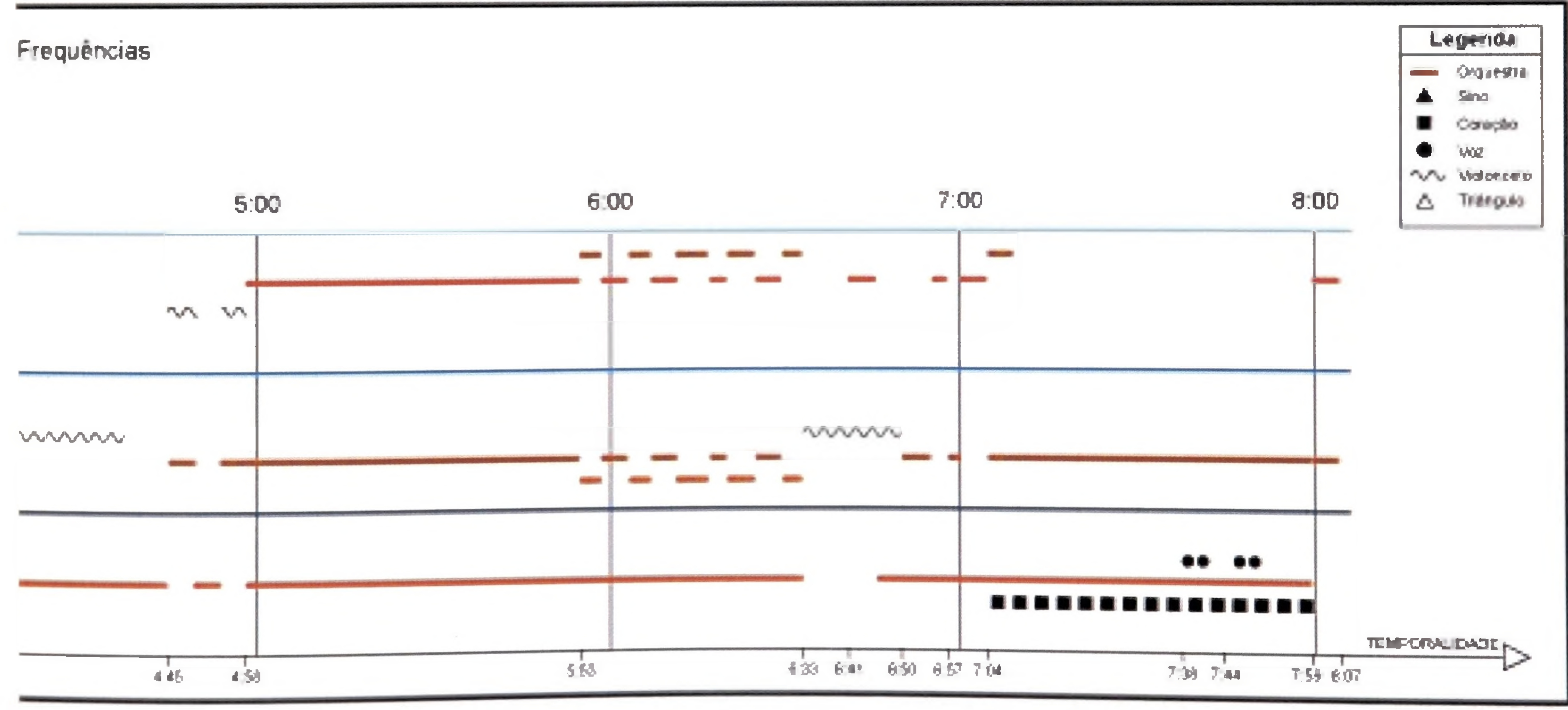
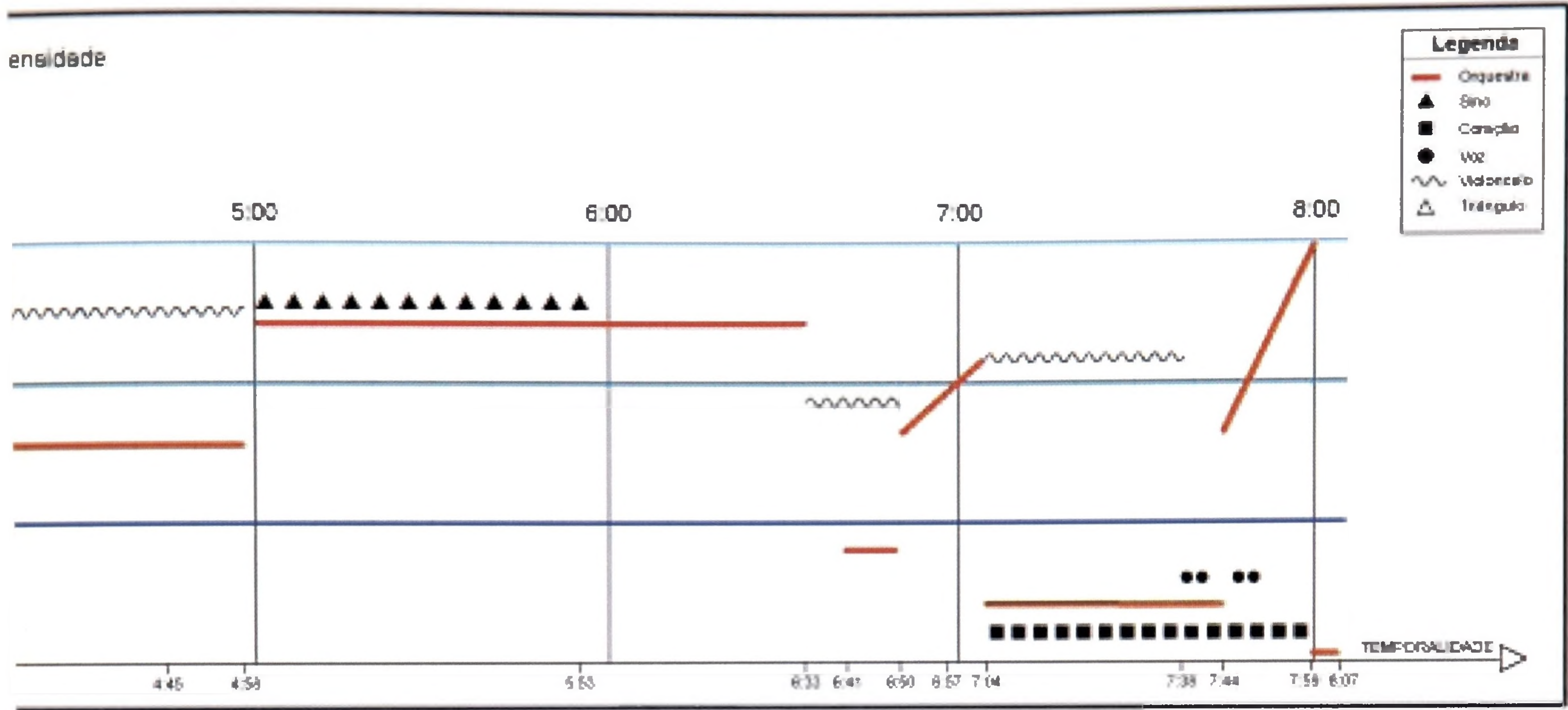
Os diagramas apresentam processos relacionais de diferentes elementos expressivos entre algumas linhas contrapontísticas (dominantes) na montagem. Num atravessamento de forças, promovem um campo tensivo, gravitacional de atração e contraponto, num movimento de energia cinética.





45. Diagrama de intensidade, frequência e cenas em Naqoyqatsi.



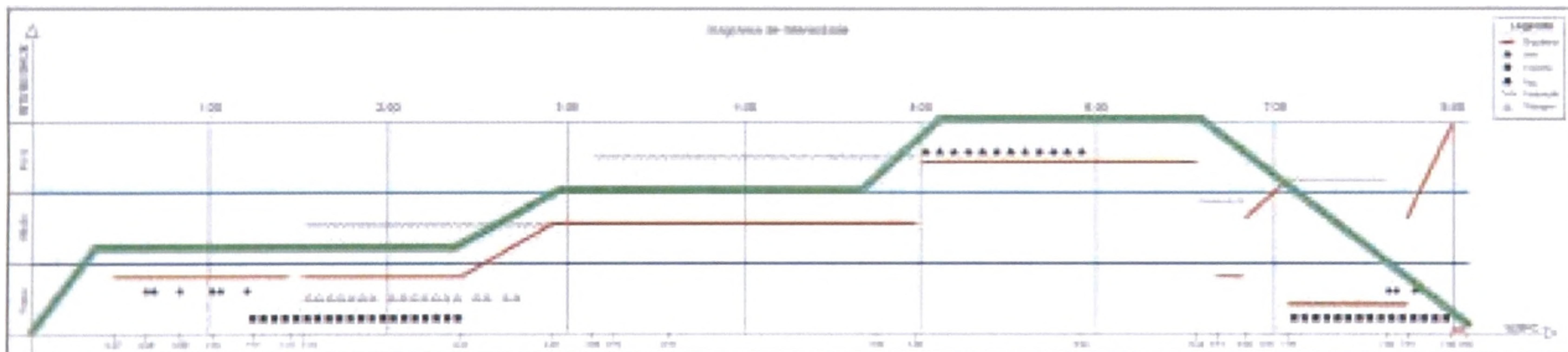




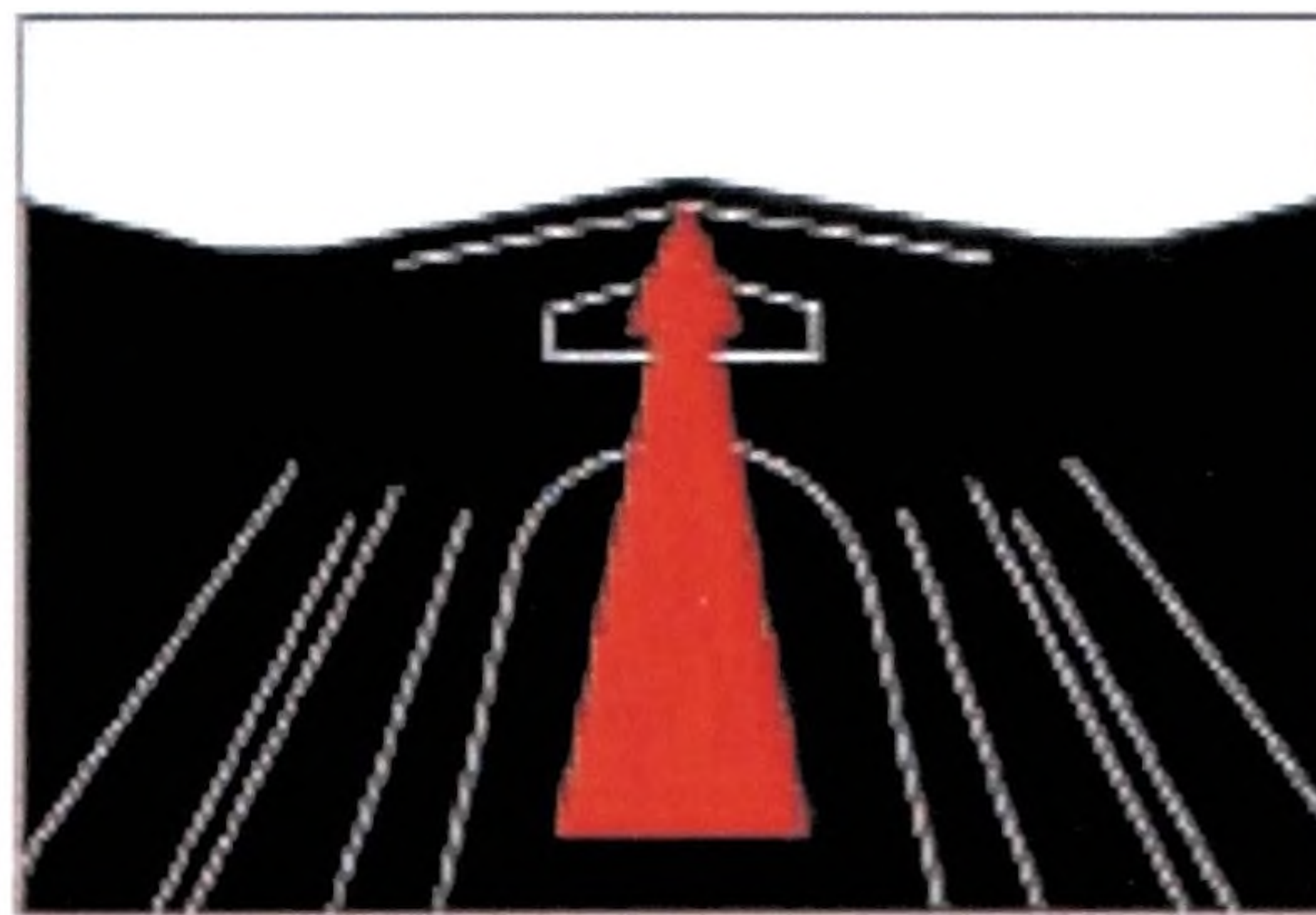
As intercorrespondências sincrônicas possibilitam a percepção da *sincronização interna* dos elementos determinantes no filme de Reggio: movimentos imagéticos, por exemplo, das formas visuais e de seus diversos matizes de tonalidades, da luz, da cor, dos eixos de direção, entre outros, e os movimentos sonoros de variações timbrísticas, de diferentes alturas, intensidades.

O gráfico apresenta elementos estruturais da música, tais como frequência, ou a variação de graves e agudos; e intensidade, ou aumento e diminuição de força na vibração sonora. O som organicamente se relaciona com a composição das cenas e seus elementos gráficos da composição, como a luminância, a disposição dos objetos no quadro, o jogo de luz e sombra, a força da tensão na composição sonora e visual, entre outros. A partir do gráfico, elabora-se o diagrama:

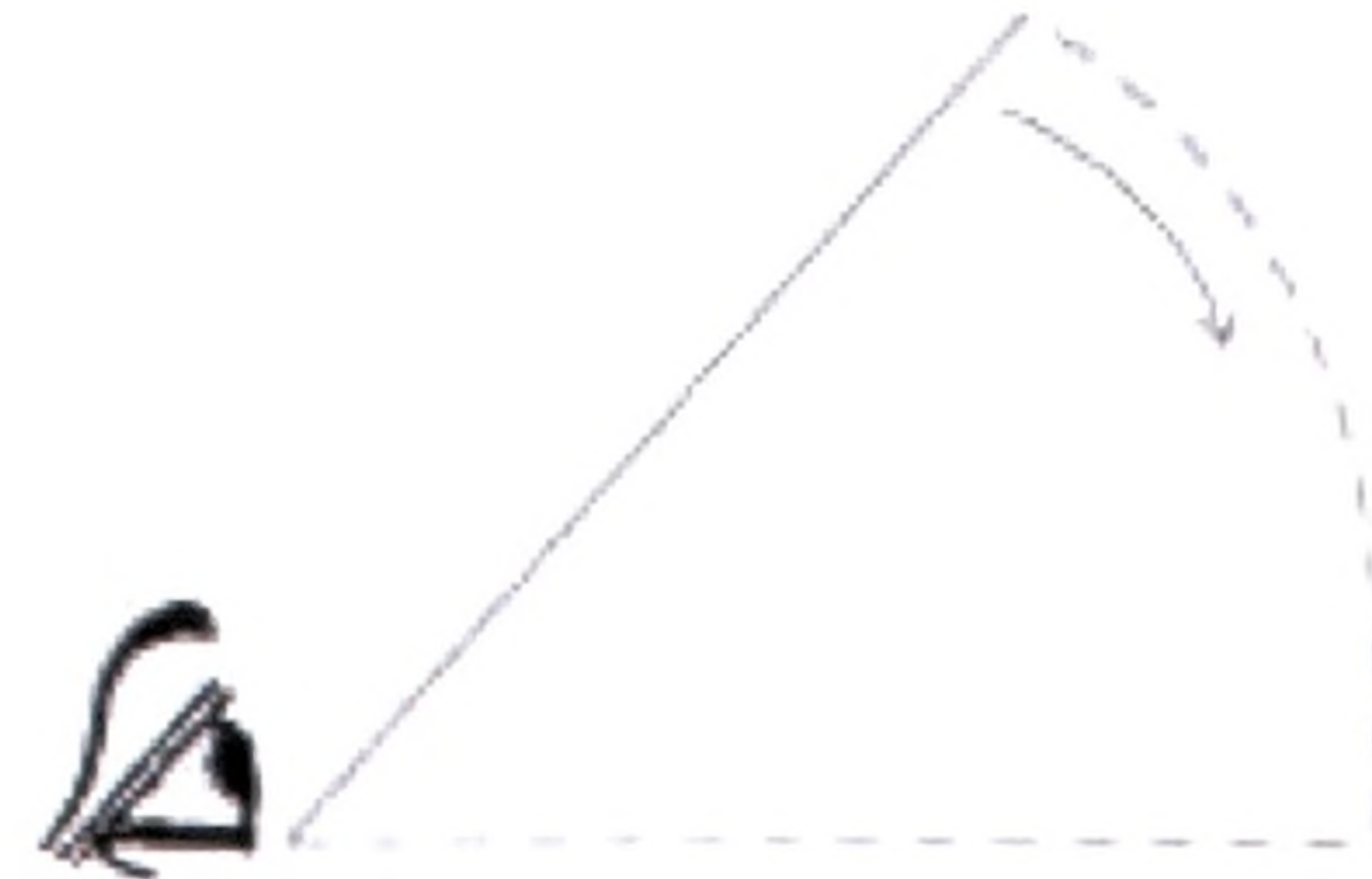
Diagrama do desenho sonoro e visual da 1ª sequência



Ascensão e Queda



Seta em direção ascendente



Visão Lateral da Queda do Prédio

46. Diagrama design sonoro-visual em ascensão e queda. Cena extática da primeira sequência da peça audiovisual *Naqoyqatsi*.



Os diagramas: 1. intensidade; 2. seta em ascensão e queda; 3. representação gráfica da visão lateral da queda do prédio, estão correlacionados. As linhas da composição no diagrama divergem e, ao mesmo tempo, convergem no centro e para o alto, para o céu. Depois, em contraponto, as linhas percorrem uma vertical descendente.

O movimento desenha, modela, o sonoro-visual, criando estruturas, configurações rítmicas. Com isso, a montagem modeliza o ritmo e suas estruturas, criando *design*. Do movimento de queda do prédio foi concebido os três diagramas. Surgem algumas indagações. Como a relação extática contribui para pensar as configurações que se formam em determinados filmes, como em *Naqoyqatsi*, a partir da fusão e choque sonoro-visual na montagem? Como o *design* do movimento sonoro e do visual está implicado em sua relação rítmica fluída? Como o desenho da composição e sua forma dominante contribuem para pensarmos possíveis interpretantes? Como as estruturas na montagem promovem relações de sincronização interna?

No que se refere a determinados pontos da *montagem vertical*, o diagrama apresentado (fig. 46) permite a visualização do comportamento dos eventos sonoro-imagéticos e possibilita a reflexão sobre a sincronização interna e a questão das intercorrespondências entre som e imagem. Observa-se, ainda, que nos momentos de alta tensão a intensidade cresce. O formato arquitetônico do prédio desenha uma seta para os céus. A queda de intensidade no diagrama corresponde também à queda do movimento do prédio sendo tragado pelas ondas agitadas do mar.

No diagrama do declive do prédio, do primeiro ato de *Naqoyqatsi*, o desenho visual corresponde a uma seta para o alto, ou seja, acentuando o desenho da forma cônica, que se assemelha a uma torre – similar à de Babel. O ponto de maior tensão é também o ponto de virada para



baixo. Nesse diagrama, o movimento rítmico – de ascensão e queda – configura uma estrutura patética, de descarga de tensão acumulada e explosão extática. A estrutura patética promove o êxtase pela força dos elementos plásticos e temáticos. O processamento sonoro-visual promove um momento cósmico.

O conflito, o patético e o êxtase na montagem vertical podem nos levar ao desenho gráfico e ao *design* das imagens, e, de modo orgânico, evidenciar um *design* dos sons numa relação amálgama em direção à audiovisualidade. O desenho nos leva aos rafs, esqueletos, rascunhos. O *design*, ao conceito, unindo sintaxe e semântica. Mais que isso, unindo desenho sonoro e visual. Tudo caminhando num fluxo coeso, cósmico. O que está em jogo é o estudo da composição, seja ela dinâmica ou estática.

O *design* nessa cena está voltado a questões plásticas e dramáticas – como uma espécie de “consciência” da composição, seu pensamento, sua estrutura –, e reflete processos de uma trama de sentidos. Numa “imagem unificadora”, por exemplo, com um céu carregado de pesadas nuvens negras e um movimento sonoro pleno de intensidade e timbristicamente denso, num pico de tensão e força dramática, deixa transparecer que, nela, todo o sensorio conspira numa convergência de sentidos e numa imagem prenante: acusticamente sensorial. Essa estrutura associada ao *pathos* nos arremessa em direção ao êxtase.

Os momentos de maior intensidade sonora, representados no diagrama anterior referente à peça de Reggio, coincidem com a força dramática arrebatadora, extática, que atravessa o ritmo e a montagem, num ápice de tensão após a queda do prédio. Essa estrutura associada ao *pathos* nos arremessa em direção ao êxtase. As linhas polifônicas da montagem se articulam na promoção de um instante prenante.



Esses picos de tensão, instantes pregnantes, podem ser momentos relevantes por estarem associados a embates extáticos no filme de Reggio. Momentos estes a serem estudados numa poética do desvio, geradora de salto dialético e informação nova.

O pintor, cujos meios são desenvolvidos no espaço, não precisa se ocupar com o tempo, e sim com a escolha de um instante, com a amostragem hábil, no interior do acontecimento que ele quer representar, com o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais pregnante (não esqueçamos que 'pregnante' quer dizer 'grávido'; não é a toa que, em inglês, pregnancy significa 'gravidez'). (AUMONT, 2004, p. 81).

Esses instantes pregnantes num filme se configuram na estrutura da montagem, impregnando-a de uma permanente tensão. Tanto a energia rítmica quanto o fluxo cinético desenham na partitura sonoro-visual linhas em colisão e coexistência, simultaneamente, nesse campo de forças.

O diagrama do prédio, em seta de ascensão e movimento de queda, marca um ponto de virada da montagem, momento extático numa estrutura patética assinalada pela composição. Esse movimento que cresce e decresce acompanha toda a peça. O desenho da composição sonora e da composição visual se configura de modo orgânico. A visualização do processo relacional entre som e imagem foi possível numa estrutura patética promotora de êxtase tal que o *design* se estabelece. O *design*, fruto de um conceito, sugere unir forma e tema.

O diagrama de intensidade sonora alcança uma ascensão no ponto de maior tensão, o som ganha em força e dramaticidade. O espaço sonoro igualmente reitera o visual, ou seja, acentua o desenho da forma cônica, que se assemelha a uma torre – simular à de Babel.

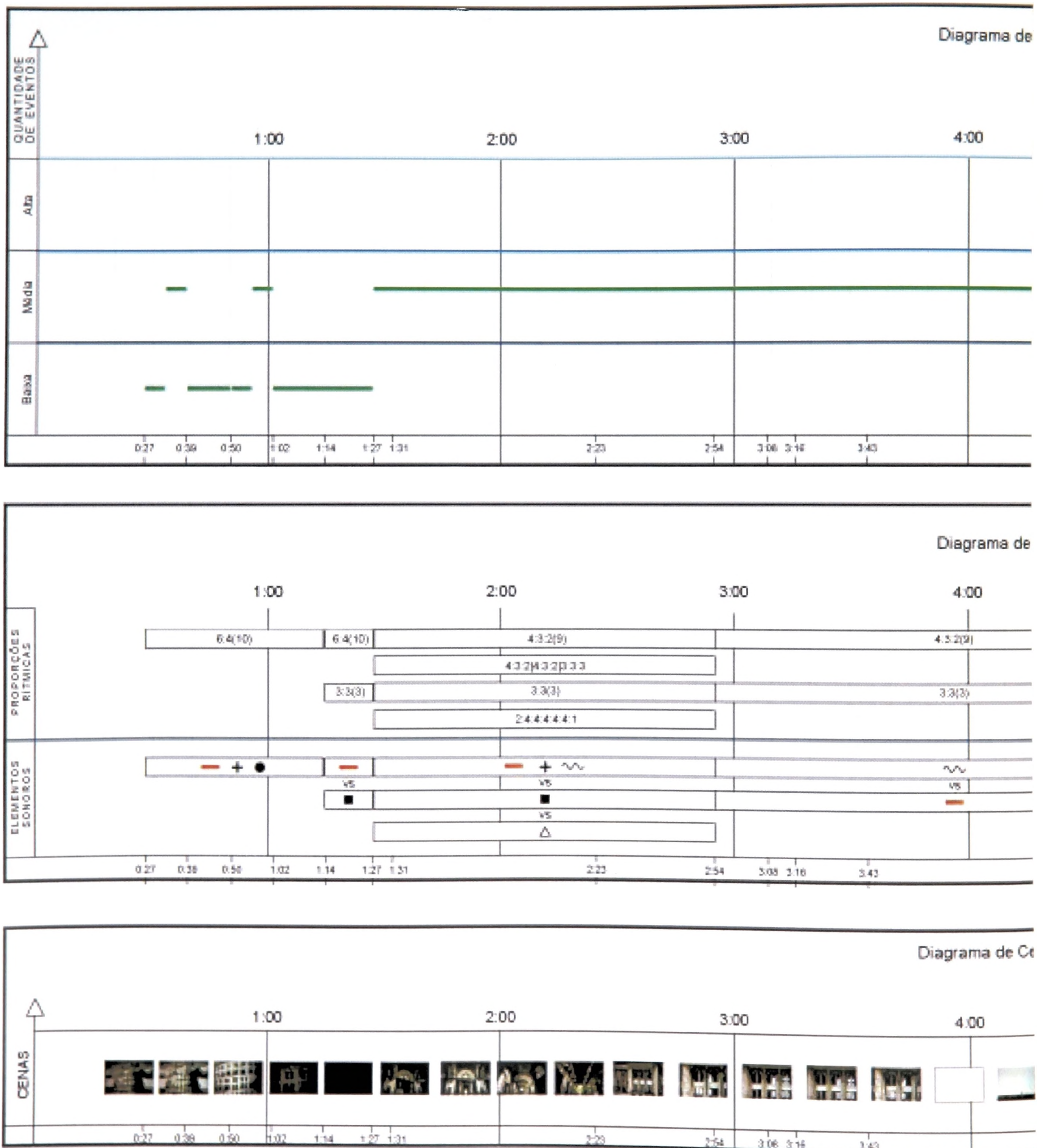


O enquadramento em declive provoca ilusão óptica, o que pode ser percebido na tomada, da primeira sequência, onde o prédio ao afundar se funde com o mar num ângulo instável, inusitado: suspenso, numa ausência de gravidade. Movimento sonoro-visual que deixa processar a relação *pathos-êxtase*.

O movimento de câmera em declive joga com a alternância de eixos de direção, já que, na primeira imagem, a simetria e a luminância na diagonal da direita gera um choque em virtude das diagonais da tempestade, em sentido contrário, na cena seguinte. O choque se reitera na junção do céu e nuvens com o prédio, no mergulho com as águas, aos poucos vão se metamorfoseando. A cena é perturbadora e desestabiliza o filme todo, num plano-célula em expansão. O *êxtase* em *Naqoyqatsi* está ligado à ideia de instabilidade. Sendo assim, insere-se numa poética de desvio.

A cena nos remete ao orgânico numa obra. O orgânico refere-se à “composição de todo o filme em seu conjunto e o patético o episódio onde alcança maior tensão dramática” (EISENSTEIN, 1990a , p. 143). Isso porque o orgânico também se conecta ao tema, pois em diversos momentos os movimentos para baixo sugerem a metáfora do projeto babélico inacabado. Quanto ao som, os confrontos se processam entre graves e agudos, frequências em lutas, e outras manifestações sonoras diversas em conflito. Os opostos fazem parte da guerra contrapontística determinante no tema e na forma.

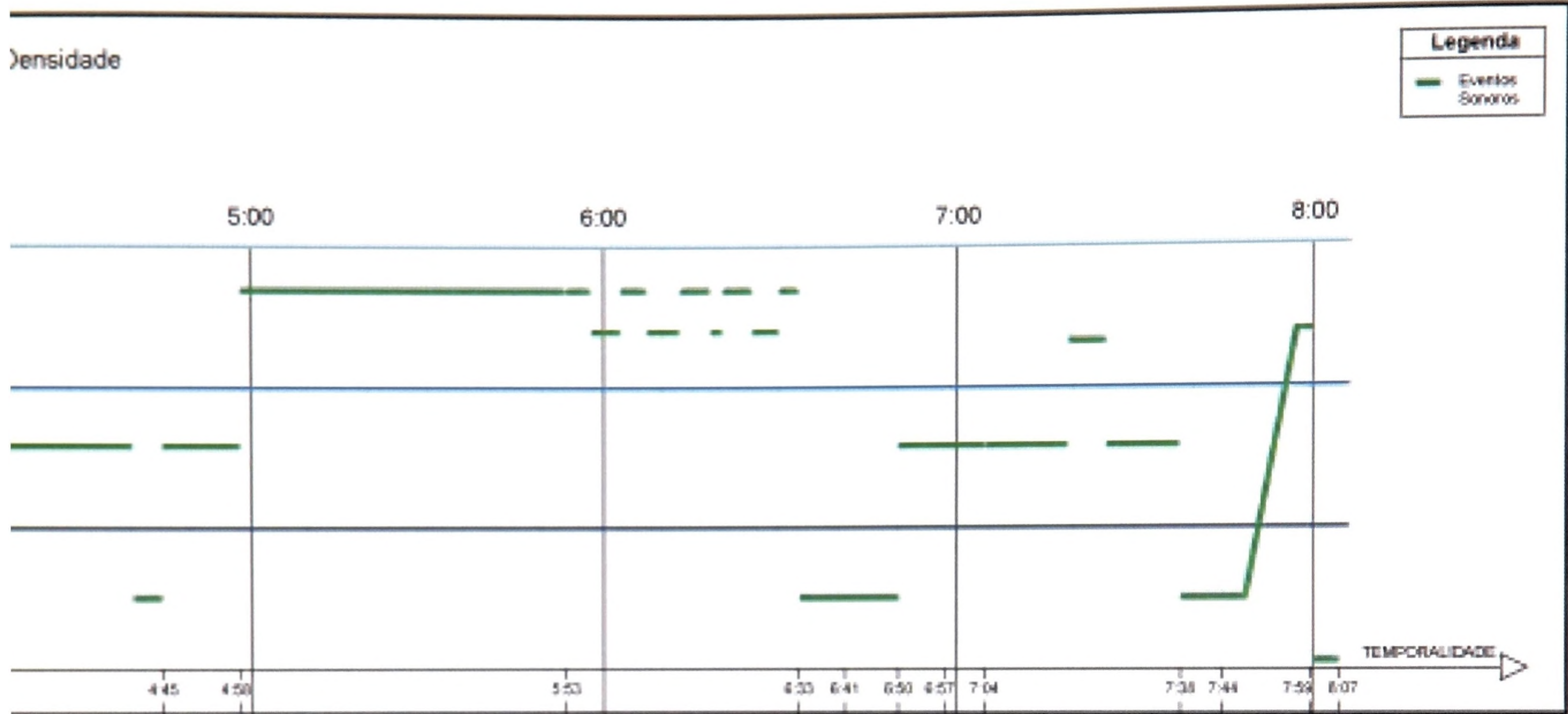




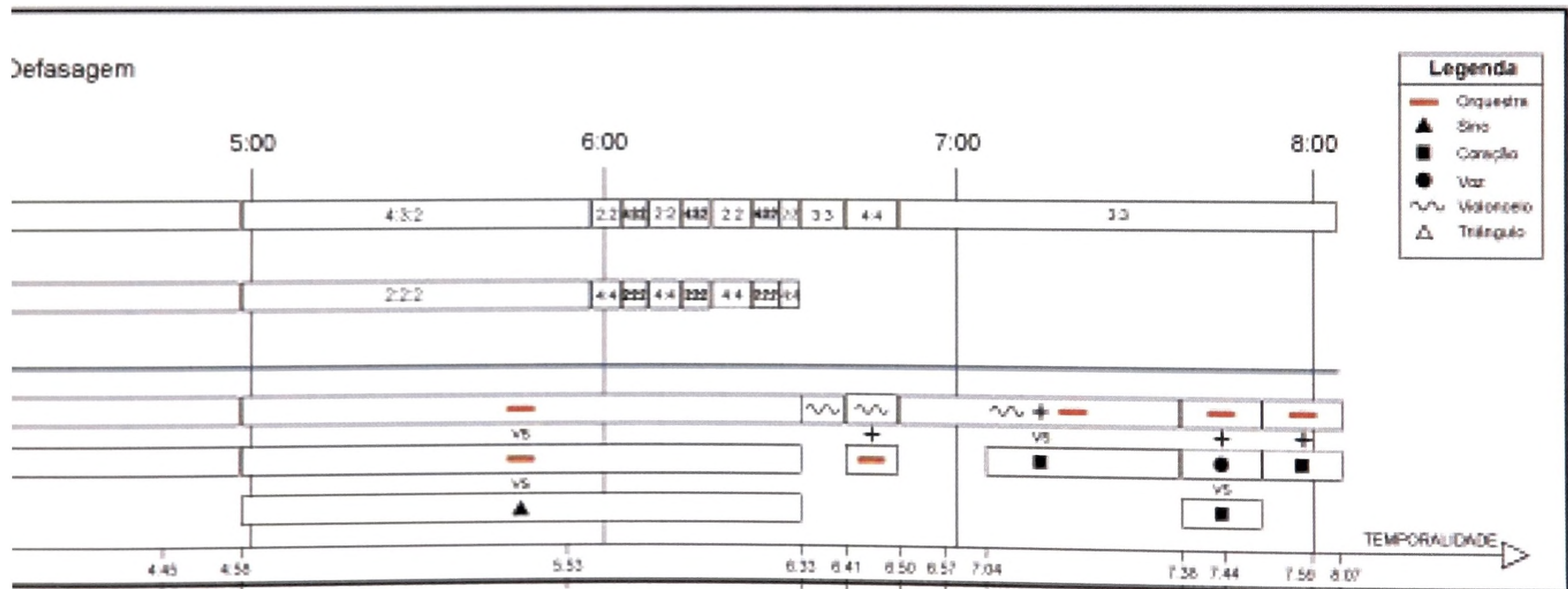
47. Diagrama de densidade, defasagem e cenas em *Naqoyqatsi*.



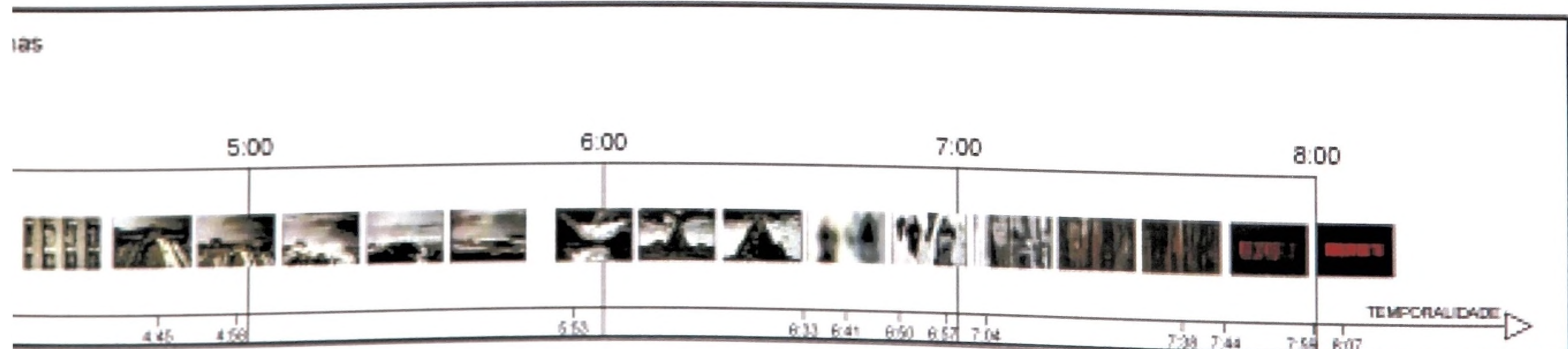
Densidade



Defasagem



185





### Diagrama de Densidade

Entre os elementos estruturais da música, a densidade apresentada no gráfico, representa a diminuição ou aumento de eventos sonoros na composição musical. A orquestra em sua diversidade reúne diferentes instrumentos, tais como: viola, violino, violoncelo, oboé, clarinete, trompete, trombone, trombone baixo, clarinete baixo, tuba, percussão e vocais (tenor e barítono) que realizam as linhas sonoras. Mas o jogo principal fica evidenciado no diálogo entre o violoncelo (músico chinês Yo-Yo Ma) e a orquestra. Essa relação vai tecendo diferenças e oscilações de tensão ao longo do filme, em cada ato.

A relação de diálogo entre violoncelo e orquestra segue na maior parte da peça. No gráfico de densidade, porém, fica evidente que no trecho de maior intensidade dramática (4 min 58 s a 5 min 53 s) o aumento da entrada dos instrumentos da orquestra provoca um impulso necessário à configuração de pico e liberação de tensão. Em toda fase de preparação (1 min 31 s a 4 min 58 s) que antecede a descarga de tensão, a densidade é média. A variação rítmica e os matizes apresentados no diagrama acentuam a força que se imprime na fase extática.

### Diagrama de Defasagem

Este é um gráfico mais complexo, pois as proporções rítmicas dos elementos sonoros provocam relações de defasagem dos acentos, chegando a incidir numa *polirritimia* (JACOBS, 1978), ou seja, na presença de vários ritmos sendo executados simultaneamente. No caso dessa sequência, os ritmos que se defasam em termos de acentuação são gerados pelos seguintes eventos sonoros: as batidas do coração, a orquestra e a voz. A defasagem: coração quatro pulsos, e da orquestra



e voz em cinco pulsos. No final da sequência, essa irregularidade se desfaz e ocorre um retorno à acomodação dos tempos coincidentes e o fim da defasagem. Repetição com atualização: orquestra e voz quatro pulsos. A defasagem se relaciona com a transformação, da quantidade à qualidade: informação nova.

A sobreposição de linhas divergentes converge no final da sequência. A defasagem se processa no momento do caos à ordem. Começa com uma polirritmia, isto é, linhas sonoras em sobreposição que quase nunca se encontram, e as possibilidades de encontros são tão distantes em termos temporais que esses ciclos acabam não acontecendo nesse começo de discurso musical. Somente no final, esse encontro se realiza, configurando um comportamento dialético.

A oscilação entre irregularidade<sup>7</sup> e regularidade faz parte dos movimentos rítmicos que, na poética do desvio, configuram fases de instabilidade na peça. Esses momentos são de transformação dialética, ou seja, mutações necessárias para a geração de informação nova. As mutações são os desvios formados a cada desencontro do comportamento regular na linha do coração. A linha orquestral se estabelece no sentido contrário ao coração. Esses “desarranjos” provocam instabilidade na trilha e nessa complexidade sonora. O desenho do movimento, de extrema beleza, chega a ser dramático em alguns trechos, em momentos de alta tensão dramática – momentos patéticos que atingem o êxtase.

A irregularidade e a regularidade se instalam no do jogo de oscilações que convivem na montagem de *Naqoyqatsi*. Esse jogo se organiza principalmente no movimento de acúmulo de tensão dramática (*pathos*), que nos arremessa ao êxtase. O acúmulo e a descarga de

7. O movimento irregular numa obra como fator de instabilidade foi um dos parâmetros que serviu de base ao pensamento de Eisenstein. O diretor se refere as gravuras de Sharaku do século XVIII, como exemplo de conflito de proporções de modo irregular. Defende ainda que a irregularidade “tem sido uma atração e um instrumento constante dos artistas”. E cita Renoir e Baudelaire, “dois artistas experimentais do século XIX – um pintor e um poeta – que tentaram estabelecer formulações estéticas desta ‘irregularidade’”. Renoir defendia que a irregularidade era a base de qualquer arte. Baudelaire associa o caráter inesperado, surpresa, que se consegue com a irregularidade, que atribui pertencer à beleza. (EISENSTEIN, 1990a: 53).



tensão indicam serem elementos centrais no pensamento em torno da montagem do filme de Reggio, que envolve o ritmo e suas estruturas sonoro-visuais.

O movimento dialético – que através de estruturas rítmicas precipita-se em tensão extática – foi um dos aspectos centrais na escolha do filme. Isso porque a irregularidade se mantém em suspensão até o momento de entrada de um evento intruso (*intruder*). O *intruder* na primeira sequência que vai quebrar a irregularidade dos eventos sonoros é a imagem de uma montanha que brota do chão, artificialmente, e cresce até atingir o céu. Réplica da mesma ideia posta na Torre de Babel, emblema da irrupção que desencadeou a discórdia, surge junto a um discurso sonoro onde todos (*tutti*) os instrumentos da orquestra tocam a mesma melodia.

Logo na primeira sequência, é criado um discurso musical com diversos instrumentos numa orquestração de uma gama de eventos sonoros, estabelecendo um movimento disjuntivo, irregular e em transformação. O que nos chama a atenção são linhas que apresentam uma proporção de acentos irregulares no compasso somado à sobreposição da linha do coração. Isso gera diferentes proporções que, conseqüentemente, nunca se encontram. Ou quase nunca. Há um devir de possibilidades, mas que não se efetua no ciclo, tempo da música. As linhas estão em defasagem.

Nesse diagrama de defasagem, é possível verificar que os eventos musicais do início da peça têm como característica o fato de a acentuação desses elementos não serem somente irregular. As duas faixas simultâneas estão também em defasagem (embora em alguns trechos estejam em concordância). Então, procuramos analisar as proporções entre cada evento (principais) e a defasagem em relação



às duas faixas. O que chamamos por defasagem é o desencontro dos acentos entre eventos sonoros, provocando um tempo-ciclo que desencadeia o encontro eventual (ou oferece uma possibilidade de encontro).

Embora os eventos não estejam no mesmo passo, de vez em quando, podem se encontrar. No início se encontram muito pouco. O encontro se dá somente quando os acentos coincidem, gerando quase uma polirritmia (JACOBS, 1978), a presença de vários ritmos simultâneos. Além disso, os ritmos nesse gráfico são contrastantes, como o pulso da batida do coração regular em contraponto com o pulso da orquestra de instrumentos que não coincidem os tempos, num compasso quinário. Formam, assim, diferentes ritmos e geram irregularidades. É possível que os ataques de instrumentos de percussão, tipo o sino, provoquem mais irregularidades nesse trecho inicial da peça.

Tudo anuncia desencontros. A figura da Torre de Babel carrega uma carga semântica ligada ao conflito, à não comunicabilidade, acentuando nesse processo o que estamos chamando de “irregularidades”, embora sabendo que o termo é relativo, pois se relaciona com a ideia de sua antítese, o regular. Uma das observações possíveis desse desencontro sugere a construção de uma estrutura patética muito tensa, que mantém a peça em suspensão até o momento de descarga tensiva.

A defasagem se apresenta com o compasso de cinco tempos (pulsos) disposto em três por dois acentos, que acaba soando como um ritmo não simétrico, provocando, por vezes, diferentes parâmetros de interpretação e até certos incômodos e estranhamentos. Um dos eventos sonoros que se destaca, pois aparece logo no início sozinho, é a palavra *Na-qoy-qa-tsi* soletrada em cinco tempos, três por dois (sendo três pulsos



para a palavra), mas, em contraste com a linha do coração, gera um desconforto, na medida em que elimina um possível jogo simétrico e regular. O ritmo se torna assimétrico.

A linha do coração, outro evento sonoro que se contrapõe na segunda faixa, caminha de três em três acentos. Para exemplificar essa assimetria, poderíamos usar a seguinte proporção: uma linha está com um passo de dez contra outra de três. A linha de dez se distribui num compasso de seis por quatro (ou mesmo três por dois – compasso quinário) nas proporções da acentuação.

Assim, a acentuação da primeira faixa estaria ocorrendo de modo irregular em sobreposição à acentuação da segunda faixa, mas, embora esta esteja de modo regular, não estão caminhando juntas num mesmo passo. Nesse sentido, temos acentuação irregular e em defasagem em relação à outra faixa. Em toda essa primeira faixa há um nível de desencontro.

A instabilidade refere-se ao fato de o acento da palavra *Naqoyqatsi* estar em termos rítmicos divergente com a linha sonora (coração). As mutações sugerem ser os desvios processados em cada desencontro no comportamento regular da linha do coração. A linha orquestral indo contra o coração gera um descompasso e mutação, informação nova. Esses “desarranjos” provocam instabilidade na trilha e nessa complexidade sonora vai desenhando um movimento gráfico singular.

A tensão contínua promove a audiovisualidade em *Naqoyqatsi* através de mutações, êxtase, sincronização interna num campo de forças singular, cósmico. Em atravessamentos, desvios, irregularidades, assimetrias, enfim,



desarranjos na composição que provocam instabilidades, desencontros, irregularidades, contrapontos, na promoção de semioses.

Desse modo, a análise de alguns pontos da montagem polifônica ou vertical – a partir da estrutura de pensamento por diagramas em *Naqoyqatsi* – possibilitou a percepção do diálogo sonoro-imagético na construção sígnica. Assim, as relações complexas da montagem e da rítmica se apresentaram como um *ideograma* multidirecional imagético-sonoro, *multissignificativo*.



## 7 Bibliografia específica

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

\_\_\_\_\_. **O olho interminável**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.

BORDWELL, David. **El cine de Eisenstein: teoría y práctica**. Tradução de José García Vázquez. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1999.

CHION, Michel. **La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Tradução de Antonio López Ruiz. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1993.

COKER, Wilson. **Music and Meaning**. New York: The Free Press, 1972.

EISENSTEIN, Sergei. **Reflexões de um cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

\_\_\_\_\_. **Cinematismo**. Tradução de Luis Sepulveda. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editor, 1982.

\_\_\_\_\_. **Memórias imorais: uma autobiografia**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

\_\_\_\_\_. **A forma do filme**. Tradução de Tereza Ottoni. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1990a.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Tradução de Tereza Ottoni. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1990b.

\_\_\_\_\_. **Hacia una teoría del montage**. Tradução de José García Vázquez. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2001a. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Hacia una teoría del montage**. Tradução de José García Vázquez. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2001b. v. 2.



\_\_\_\_\_. **Teoría y técnica cinematográficas.** Tradução de María de Quadras. Madrid: Ediciones Rialp, 2002.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto.** São Paulo: Ática, 1985.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Tradução de João Dell'Anna. 22. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JACOBS, Arthur. **Dicionário de Música.** Tradução de Hélder Rodrigues e Manuel J. Palmeirim. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

LOTMAN, Iuri. **Estética e Semiótica do Cinema.** Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

\_\_\_\_\_. **A Estrutura do texto artístico.** Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978a.

\_\_\_\_\_. **La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto.** Tradução de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 1998.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica. A experiência de Tártu-Moscov para o estudo da cultura.** São Paulo: Ateliê Editorial/Fapesp, 2003.

MANDELBROT, Benoit. **La geometría fractal de la naturaleza.** Tradução de Josep Llosa. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2001.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons.** Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MORAIS, J. Jota de. **O que é música.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

ORTEGOSA, Marcia. **Cinema noir. Espelho e fotografia.** São Paulo: Annablume, 2010.

PEIRCE, Charles Sander; FREGE, Gottlob. **Sobre a justificação científica de uma conceitografia: os fundamentos da aritmética.** Tradução de Luís Henrique dos Santos. São Paulo: Abril Cultural, 1980.



RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. Tradução de Rosângela Dantas. São Paulo: Editora Senac, 2006.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SILVA, Alexandre Rocha; ROSSINI, Miriam de Souza (Orgs.). **Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias**. Porto Alegre: Asterisco, 2009.

XAVIER, Ismail (Org.). **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

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



**A suspensão tensiva da luz sonora no fluxo cinético. Análise da obra  
fílmica *One11 and 103* de John Cage**

- 1 Experimento ótico-visual em mutação
- 2 Ressonâncias da luz
- 3 Suspensão dissonante: estruturas tensivas instáveis
- 4 O vazio ruidístico e tensivo em *One11 and 103*.
- 5 Bibliografia Específica



## 1 Experimento ótico-visual em mutação

O presente ensaio parte dos estudos sobre o filme *One11 and 103* (1991 – 1992) do músico e videoartista Jonh Cage, em parceria com o cineasta alemão Henning Lohner e Theodore Van Carlson, cujas duas trilhas distintas foram realizadas pelas orquestras WDR Sinfonieorchester Köln e Spoleto Festival Orchestra. *One11 and 103* é organizado num movimento sonoro-visual em suspensão no fluxo contínuo. A obra de Cage vincula-se à noção de desvio como forma de renovação da linguagem a partir da estruturação dos códigos num espaço cinético, altamente tenso, atravessado pelo fluxo contínuo sonoro-visual em mutações. Em *One11 and 103* a tensão constante suspende o espaço-tempo, provocando a sensação do vazio: som e imagem quase nunca se encontram nesse sistema, e de modo aleatório se programam para gravitar.

Assim, em pleno território da audiovisualidade, o filme de Cage, ao processar imagem e som sem referenciais figurativos e miméticos que traduzam possibilidades de significados concretos e, por vezes, imediatos, deixa o espectador à deriva. Último filme de Cage concluído meses antes de sua morte, o artista retoma o tema do vazio de modo visceral, impregnando-o de um movimento multissensorial, que resultou na composição óptica sonora (audiovisual) *One11 and 103*. A análise fílmica segue num primeiro momento o caminho da tradução para perceber as primeiras semioses do objeto, tal qual a complexidade em que ele se apresenta.

O filme *One11 and 103* é um longa-metragem com 90 minutos de duração em preto e branco. A massa sonora consiste numa base instrumental formada por cordas, além de oboé e tímpano. As cordas (violino, viola,



cielo, contrabaixo) sustentam a peça, moldando uma base para que outros instrumentos promovam pontuações ocasionais gerando um som irregular, repleto de interrupções e silêncios. As interrupções contínuas geram estranhamento e tensão.

A observação analítica de *One11 and 103* pode ser pensada a partir do entendimento que não há enredo, uma trama. Só um espaço acusticamente preenchido por ondas eletromagnéticas sonoras e visuais em movimento. Frequências sonoro-luminosas num patamar das alturas: graves e agudos; preto e branco; luz e sombra. Terreno das dissonâncias. Tanto o movimento quanto a luz são perceptos, pura qualidade. A imaterialidade guia nossa percepção ao ícone (PEIRCE; FREGE, 1980) sonoro, numa tentativa de promover um exercício que atinja o *sensorium*.

Como um espelho que, devido ao nitrato de prata, devolve o reflexo, as imagens direcionam a percepção para o som. As imagens funcionam como forma de barreira ou anteparo que nos arremessa ao movimento sonoro. São as paredes que não deixam o voo cinético ganhar o espaço aberto. A ausência de quinas modela o espaço de modo atemporal, sem dobras, não demarcado: finito e ao mesmo tempo, dialeticamente, infinito. Um não lugar; uma ausência de uma marcação temporal. Nada se inscreve nessa acústica zona de espaço e tempo. As paredes denotam serem anteparos. Como "as pinturas brancas eram aeroportos para as luzes, as sombras e as partículas." (CAGE, 2007a, p. 103, tradução nossa).

O filme de Cage apresenta a composição visual minimalista que se instaura com a redução absoluta de elementos em cena, exceto pela luz vagando por paredes sem quinas, lentamente, flutuando sem gravidade: um voo num plano-sequência, sem cortes. Ao lidar com a



luz num cenário onde ela reina sozinha e onipresente, estabelece um movimento contínuo com o som. Luz e som navegam juntos, criando um espaço *continuum*.

O som se propaga em todas as direções, tensivo, dissonante, sem resolução do conflito, sem lugar, sem centro, não encontra repouso em nenhum momento espaço-temporal. Embora em pistas independentes, ambos (imagem e som) tensionam. Assim como a imagem, o sonoro gera uma espécie de saturação e angústia. O som pela múltipla direção sonora somada à falta de resolução das dissonâncias.

A luz é o ator principal no filme *One11 and 103*. A narrativa é o trajeto suspenso da luz num espaço vazio, sem atores, sem objetos cenográficos. As imagens num movimento suave, sem gravitação, deslizam sob uma grua, em fluidez, lembrando um voo dentro das nuvens ou subaquático. Nesse espaço, presença e ausência são sinônimos, pois, se há luz, seu negativo também se presentifica por meio da sombra. Se em termos visuais a luz se impõe como o elemento central, a sonoridade se apresenta por meio de uma música atonal que preenche o vácuo, carregando-o de tensões sem resolução.

Cage constrói sua narrativa para refletir sobre a luz em contato com o sonoro e o movimento gerado nessa dinâmica. Filmar apenas a luz no filme *One11 and 103* é um modo de eliminar todo excesso na imagem. Reduzir a imagem ao mínimo para que a luz aponte para o som, ou seja, o foco de atenção incide direto para o sonoro. Aumont (2004) comenta cenas em que “Godard filma nuvens e sóis sobre a água”, questionando a dificuldade dos cineastas de “apreender as coisas mais elementares: o ar, a luz e a água.” (p. 176).



O som tenso, dissonante, sem direção, sem lugar, sem centro, não encontra repouso. A imagem marcada pela repetição de um elemento único – a luz – gera saturação e angústia. Como um barco solitário à deriva no alto mar. Sem gravidade. Apenas flutuando sem porto de chegada. A multidirecionalidade do som se justifica sob esse viés. Todas as rotas não chegam a lugar algum.

Da observação do objeto fílmico *One11 and 103* chega-se a algumas inferências que a peça audiovisual reitera: o vazio e o silêncio, porém tenso e repleto de intervenções ruidosas. Ruído e silêncio são temas irmanados. Os contrastes são elementos presentes: som e imagem independentes; branco e preto se polarizam, ora em matizes suaves, ora de modo acentuado em variações polarizadas.

Além disso, o som estabelece ausência de regularidade e de periodicidade, demonstrando movimentos arrítmicos; ausência de um centro tonal côncavo e uma figuração sonora multidirecional e convexa; a base constante que tenta marcar alguma inscrição é desalinhada pelas intervenções de timbres. No aspecto sonoro, não há um retorno a um centro (tonal). A suspensão se mantém ao longo da peça audiovisual, levando-a a uma ausência de repouso e de retorno a um lugar, ou seja, um vagar errante do som e da imagem numa cadência cinética, que segue apenas o acaso e as leis do I Ching, numa lógica aleatória.

Os dados são gerados para serem aleatórios, mas de tal modo “programável” para que não incida em determinadas notas que gerem um lugar e ausência da tensão. O sistema não é randômico, ou seja, tem uma escolha inicial como ponto de partida. O jogo intencionalmente aleatório de mudanças de cada posição das luzes e da câmera segue apenas o I Ching. As coordenadas do I Ching são inseridas como um



roteiro para gerar o aleatório. São criadas desse modo 1.200 variações, 20 pontos de luz e 17 cenas marcados por planos-sequência (longa sequência sem cortes).

Estabelece-se, assim, um estudo dos matizes da luz indo do branco ao preto total ou o contrário, já que a narrativa, por ser aleatória, percorre caminhos não lineares, sem previsibilidade alguma. A trama sonoro-visual cria um descompasso irregular e seu processo relacional é praticamente o ritmo que apresenta sob o viés da tensão.

O silêncio é esse repleto de intervenções timbrísticas ruidosas, de tensas microfônias. Não há referenciais identificatórios. Não há repouso tensivo, uma vez que a atonalidade cria acordes dissonantes em suspensão contínua. O espaço visual é descentrado: o cenário é formado por três paredes que vão definir sua arquitetura num diagrama ovalado, marcado pela ausência de quinas. A base sonora (horizonte) não se sustenta na ausência de gravitação, já que o movimento sem direção e sem retorno a um lugar nos direciona a um tempo dilatado e angustiante. Os processos de transformações são ininterruptos, tanto no som quanto no visual. O fluxo do movimento tudo modifica. A constante mutação ótico-visual nos matizes da luz nos conduz à tensão.

O vazio, o silêncio e o nada. O som não deve representar nada, a não ser ele próprio, segundo Cage. Esse tema remete ao Zen e o artista o perseguiu durante toda sua vida. A mesma premissa vai ser transposta para as imagens. A tentativa de perseguir o absoluto é deslizante. No máximo em alguns momentos os matizes imagéticos assumem um preto ou um branco total. Mas o silêncio absoluto não existe. Cage já experienciou e sabe que esse dado trata-se de uma operação impossível. Nessa obra, as imagens e os sons se encontram em constante mutação, nunca em silêncio pleno.



Na imagem, o filme oferece ausência de cor, o sombrio, o claro e escuro, espaço fechado, claustrofóbico. A repetição e o desvio sonoro tensivo promovem um vazio de sentido. O esvaziamento de sentidos Zen é pleno. As paredes fecham o ambiente e devolve a sombra, os matizes cinza, o preto total e o branco reluzente. Assim, a luz vagueando não vai a lugar algum. Nesse movimento, não se descansa nunca.

Esse não lugar também é reiterado, na medida em que *One11 and 103* promove uma ausência quase total de sincronia. A coincidência é momento da sincronia, termo que Chion usa como "síncrese" (junção das palavras, sincronismo e síntese) e Ángel Rodríguez como "fusão perceptiva audiovisual" para nomear esses momentos de conexão entre relações acústicas e luminosas, ou seja, formas sonoras e formas visuais (CHION apud RODRÍGUEZ, 2006, p. 318-319). Nessa peça audiovisual, as pistas de som e de imagem são independentes, da mesma forma que o conceito de contraponto formulado pelo teórico e compositor Michel Chion.

Segundo Chion (1993, p. 4), o "contraponto audiovisual" é justamente essa relação de divergência entre o som e a imagem. Podem-se perceber momentos, embora raros, de sincronicidade entre som e imagem. Contudo, quando essa sincronicidade ocorre, ela é aleatória.

Quando qualquer "sinal errático" (WISNIK, 1989) que, ao coincidir ou contracenar com o pulso, desenha figuras rítmicas, ainda que de modo irregular, ele interage com esse pulsar periódico. *One11 and 103* apresenta um movimento atonal e quase arrítmico (se considerarmos que a peça audiovisual sustenta, apesar de tudo, um ritmo voltado ao acúmulo de tensão). No filme de Cage, a figuração rítmica não acontece, porém o fenômeno visual, nos estímulos luminosos, ao promover um movimento



contínuo de uma luz, acaba estabelecendo algum tipo de inscrição, mesmo que isso ocorra de modo aleatório.

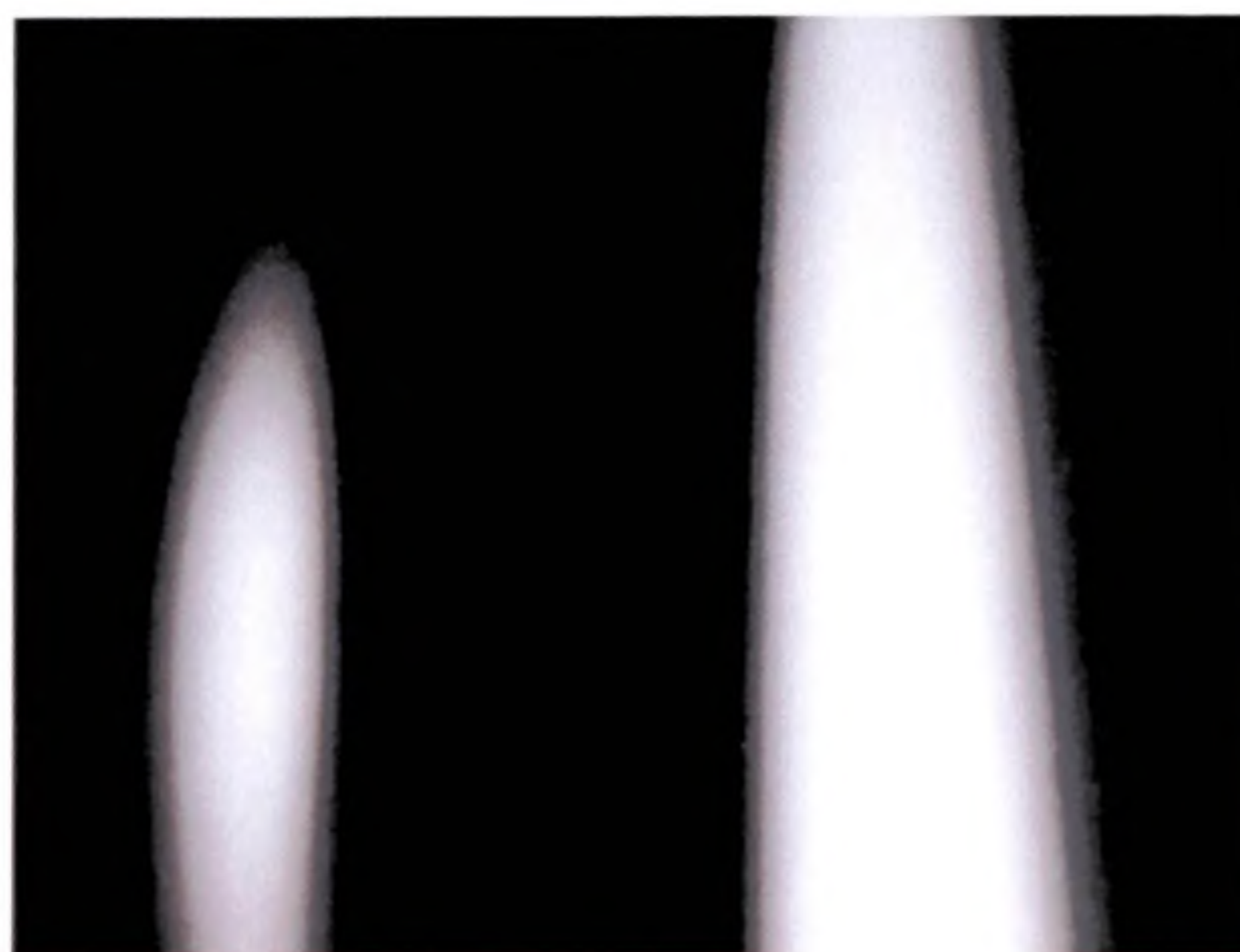
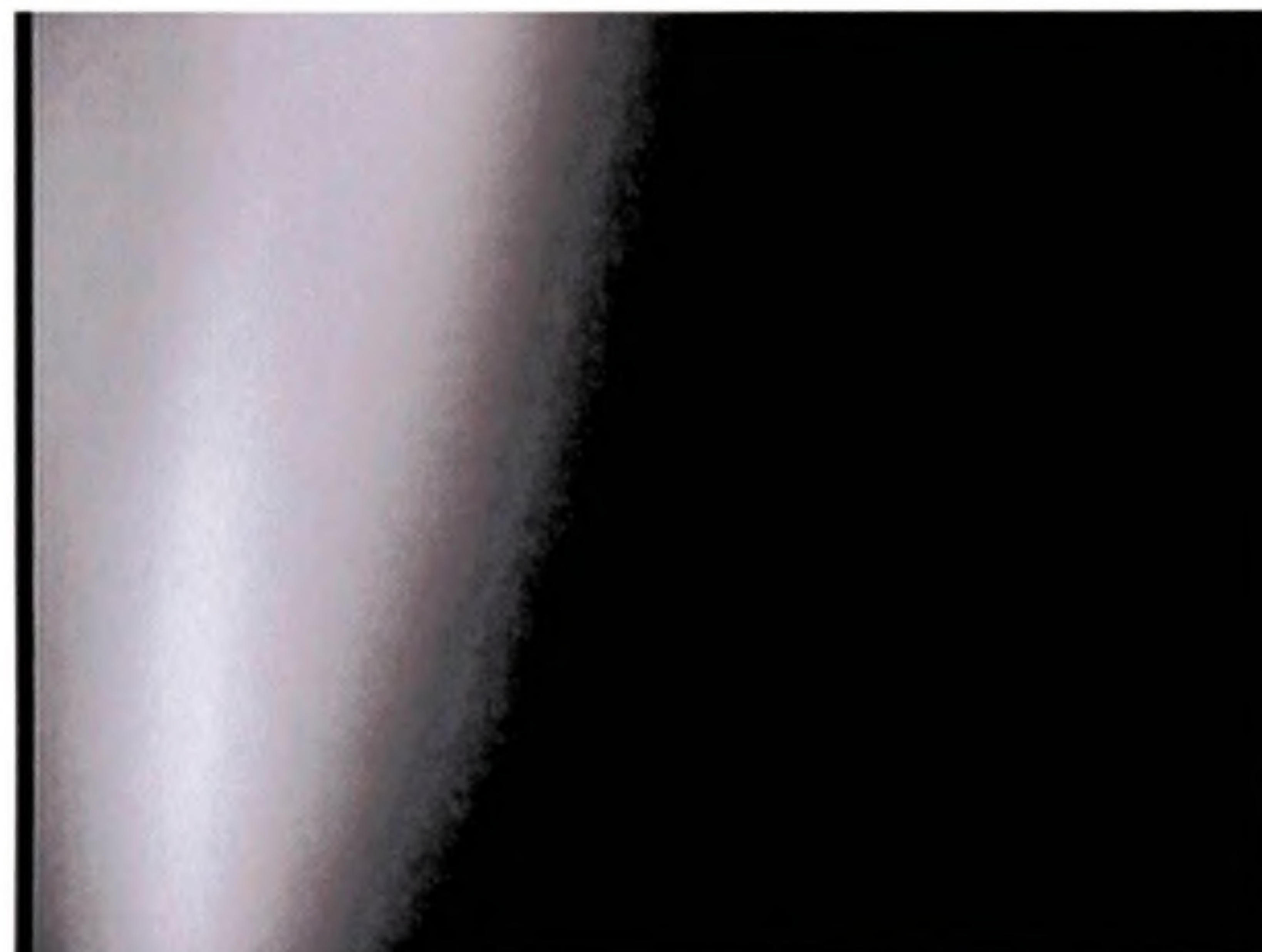
A peça sonoro-visual apresenta diversos movimentos regidos por frequências que atuam em faixas no campo das alturas, apresentando oscilações de intensidade na imagem e no som. Visualmente, as oscilações vão do preto ao branco total; ou seu inverso. Predominam também na peça os matizes de cinza. Já o som oscila entre timbres mais fechados, mais doces ou mais metálicos. O som cria estratégias para provocar o andamento da massa sonora, com variações de intensidade, diversidade timbrística, causando um discurso paralelo às imagens.

A intensidade embora apresente momentos de uma maior variação: preto ou branco intenso na imagem, silêncio, graves e agudos alternados no som, não há um ponto de tensão máxima que provoque um clímax. Ao contrário, a ausência de retorno a um centro (tonal) mantém a suspensão ao longo de toda a peça audiovisual. A massa sonora-harmônica das cordas transita em constante variação de intensidade e duração irregular. As pontuações se dão em todas as tessituras (do agudo máximo ao grave intenso) sem nenhuma previsão rítmica, tanto no seu intervalo quanto na sua própria duração.

A fluidez é total: no som e na imagem, sem uma decupagem rígida, já que o plano é dilatado no tempo. Há contrastes acentuados na entrada das intervenções do violino agudo e tímpano gravíssimo. No final da peça, as notas ficam em uníssono e a tensão não se resolve. Define-se assim a instabilidade com um movimento intervalar inconclusivo.



## 2 Ressonâncias da luz



48. John Cage, Henning Lohner e Theodore Van Carlson: *One 11 and 103*, 1991-1992. Cena do movimento e variações da luz.



A reflexão da organização fílmica em *One11 and 103* nos direciona a algumas questões. Que silêncio é este repleto de intervenções timbrísticas ruidosas, de tensas microfônias? Como o acaso promove semioses? Não há referenciais identificatórios. A luz e som incide no vazio. Se o branco representa todas as cores nas leis da física, o silêncio e o vazio instauram a plenitude sonora. Um silêncio tão preenchido de sonoridade dissonante, tensiva. Em termos perceptivos, observam-se diversas relações contrastantes: contínuo e descontínuo; agudo e grave; preto e branco; claro e escuro. As relações de contrastes, de um estado a outro, acontecem suavemente, numa fluidez cinética que marca a passagem temporal.

Marcel Martin, crítico, ensaísta e historiador de cinema na França, autor do livro *A Linguagem Cinematográfica*, um tratado sobre a gramática do cinema que ainda conserva seu vigor em muitos aspectos de sua teoria, invoca a possibilidade de um filme ser concebido com uma “temporalidade pura”, em que as questões espaciais ficassem em segundo plano:

Seria possível, com efeito, conceber um filme que fosse temporalidade pura, um filme cujas imagens fossem brancas, ou negras, como em *L'homme atlantique* (Duras), onde as sequências, sem imagens figurativas, deixam perceber apenas o quadro obscuro da tela (experiência semelhante à do famoso quadro de Málevitch Quadrado branco sobre fundo branco). Somos, portanto, capazes de perceber o tempo do filme (duração vivida), mesmo na ausência do tempo no filme (tempo da ação). (MARTIN, 1990, p. 200).

Nossa investigação considera a questão pertinente, mas, no entanto, coloca em dúvida tal formulação e lança a hipótese de que em obras de caráter não figurativo teríamos a copresença de um tempo e espaço da ordem de um *continuum*. As questões espaciais, nesse caso,



não estariam em segundo plano, mas interagindo com o tempo das imagens. O próprio Martin, por outro lado, relativiza sua premissa inicial argumentando, mais adiante, numa direção contrária:

O cinema tem, portanto, o privilégio de ser uma arte do tempo que goza igualmente de um domínio absoluto do espaço. Se é inegável que a dominação que exerce sobre o tempo e o vigor com que pode tornar sensível a duração são suas características mais específicas e originais, nem por isso deixa de ser a única arte que, rematando tentativas pictóricas seculares, pôde criar um espaço vivo e intimamente integrado ao tempo, a ponto de torná-lo um continuum espaço-duração absolutamente específico. (MARTIN, 1990, p. 208).

Se Martin (1990) estabelece que o cinema é a arte “primeiramente do tempo”, Aumont (2004: 141) recoloca a questão considerando “o cinema como uma arte do espaço”, numa tentativa de buscar uma aproximação entre pintura e cinema. O fato é que esses sistemas são intercambiáveis e efetuam constantes trocas de informações. Aumont (2004) afirma ainda que toda a história do espaço se conecta com o percurso histórico da luz:

Toda a ótica atual continua fundada sobre uma ideia elementar: só há luz, primeiro, emitida por certos objetos excepcionais (até a eletricidade, são quase que exclusivamente o sol e o fogo), ou, segundo, refletida por todos os outros objetos – é a enorme maioria do que atinge nossos olhos. Simultaneamente ao trabalho sobre o espaço, fica portanto claro que a pintura trabalha também sobre a relação luz-objeto, ou é trabalhada por ela. Na história fantasmática da pintura, que a orienta em torno do espaço cavo e da saliência visual-táctil dos volumes objetais, a luz é o veículo privilegiado dessa diferença e dessa relação. A história do espaço se duplica por uma história da luz, que a reescreve”. (AUMONT: 177).



A luz num filme, em seu trajeto narrativo, é um duplo, pois seu registro se deve à outra luz, vinda do projetor de filmagem. Aumont (2004) distingue três funções da luz: simbólica, dramática e atmosférica. Assinala que a função simbólica conecta a presença da luz a um sentido, muitas vezes, ligado à transcendência. Cineastas como Carl Dreyer, Bergman, Tarkovski utilizam de modo intenso essa função.

A função dramática delinea um espaço dramático, como um espaço cênico. O exemplo corrente é a iluminação própria do Barroco, com uso do chiaroscuro. Já a função atmosférica, próxima da simbólica, estabelece zonas de luz que cria conotações ao conjunto da obra. Como exemplo dessa função há os quadros de Rembrandts. A construção da luz se associa à composição tonal da imagem e suas gradações, aspecto observado pelo russo Vladimir Nilsen, segundo Aumont (2004).

De qualquer modo, as três funções, por vezes, se entrelaçam. No filme *One11 and 103*, Cage de modo minimalista usa apenas a luz como elemento cenográfico, assumindo funções simbólicas, dramáticas e atmosféricas, modulando ressonâncias de sentidos.

### **3 Suspensão dissonante: estruturas tensivas instáveis**

É central a reflexão a respeito de um pensamento em torno da audiovisualidade na relação entre o sistema sonoro (musical e acústico) e o visual. Nesse sentido, cabe detectar as implicações sistêmicas, num eixo analítico que levante possíveis equivalências e oposições. Se em *One11 and 103* a luz se movimenta em várias tonalidades entre o branco total e a cor preta entre matizes, o som vai orbitar na ausência de um polo de atrações, sem se fixar em nenhum tom, sem periodicidade, sem centro, portanto atonal.



O atonalismo vai se constituir pelo império das notas dissonantes, da quebra de regularidade, da ausência de um tom central. A instabilidade sonora é uma constante. A dissonância é marcada por uma tensão que não encontra repouso, nem resolução dessa instabilidade. Um estado pleno de suspensão.

1. *Microtonalidades* correspondem a forte presença de microtons, ou seja, os intervalos musicais menores entre si que os semitons usados na grande maioria das escalas ocidentais. Também podem ser chamados de "fracionado". JACOBS, Arthur. **Dicionário de Música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978, 349.

2. *Ruidismo* - "a partir do início do século XX opera-se uma grande reviravolta no campo sonoro", ou seja, a inserção de uma "explosão" de ruídos. O ruído incomoda, gera instabilidade. O ruído é a "admissão do conflito". (WISNIK, 1989: 43).

Por se tratar de um elemento instável, desestabilizador, que produz incômodo sonoro, pode ser considerado outra forma de dissonância. Um exemplo disso a obra do compositor alemão Karlheinz Stockhausen conhecida por *Helikopter-Streichquartett* (composta entre 1954 e 1960), formada pelos sons de um quarteto de cordas e quatro helicópteros. No universo da tonalidade, o movimento de tensão se alterna com o repouso no qual a inserção do ruído estaria submetido a condição dele ser harmonicamente resolvido.

*One11 and 103 apresenta uma moldura sonora altamente dissonante. Por serem atonais e suspensos, os vários sons dissonantes "brigam" entre si, ou seja, não se resolvem. No atonal, os timbres são ruidísticos. No filme de Cage, as dissonâncias, os vazios sonoros e a diversidade timbrística, criados pelas intervenções dos diferenciados instrumentos que entram em cena musical e somem, criam espaços de vazio, silêncio.*

O vazio acontece como contraponto às intervenções e, como elas são frequentes, o vazio ressonante vibra no pulsar contínuo da base pontuada por ruídos espaçados. Os ruídos incidem na base. A abordagem da atonalidade é necessária neste texto para podermos pensar como o sistema visual e o sonoro traduzem um no outro e como as fronteiras, nesse caso, trocam informações.

Convém expor e contextualizar o fenômeno da dissonância em termos da teoria musical e, sobretudo, refletir como o sistema sonoro interfere na organização de seus códigos e, conseqüentemente, na geração de novas linguagens em alguns momentos-chave da história, e quais as implicações que isso representa para o audiovisual. Para um estudo da tensão no sistema sonoro, entendemos ser preciso uma explanação introdutória do contexto da dissonância ao longo da história que vai do sistema tonal à sua ruptura em direção ao sistema atonal. Assim, essa breve explanação será útil para melhor entendermos a atonalidade no filme de Cage, permitindo-nos formulações de possíveis semioses sígnicas em *One11 and 103*.



O sistema tonal se organiza a partir de intervalos sonoros (tônica, dominante, subdominante), que estabelecem determinada tonalidade que insere possibilidades de desvios de rotas por meio de mudanças contínuas de tons. J. J. Moraes assinala que:

O sistema demonstra possuir internamente os germes da sua própria destruição, na medida em que se se passar continuamente de uma tonalidade para outra, nenhuma tonalidade será afirmada com clareza. E isso aconteceu na segunda metade do século dezenove, com o cromatismo exacerbado de Wagner. A partir disso, o sistema tonal expandiu-se até tocar as bordas da não-tonalidade. (MORAES, 1983, p. 96-97).

A irrupção do sistema tonal no século XX veio ao encontro da atonalidade, após a passagem (entre outros movimentos musicais) pelo dodecafonismo serial de Schoenberg, entre 1909 e 1923, que possui doze notas ou tons da escala cromática, cujas alturas seguem as mesmas equivalências, não sofrendo hierarquias de valores (CANDÉ, 2001).

O século XX foi marcado por uma configuração de tendências, às vezes díspares, que poderiam ser englobadas num universo da música pós-tonal, em que convive conjuntamente tonal e atonal; microtonalismo<sup>1</sup>; ruidismo<sup>2</sup>; produção de sons sintéticos; não temperados. Nesse período há o fortalecimento dos sistemas musicais ligados ao dodecafonismo e o serialismo. Embora o sistema tonal seja uma construção da cultura ele ainda é assimilado pelo grande público como um dado natural. Nesse aspecto, J. J. Moraes relaciona outros sistemas culturais que ao efetuar mudanças radicais em suas estruturas, conseguiram ser assimilados como um dado de transformação:

O homem ocidental de hoje continua ouvindo como se vivesse cem anos atrás, tomando o sistema tonal não



como forma de representação, mas como um dado natural. A pintura ao abandonar a perspectiva e o figurativismo, a literatura ao deixar de lado a linearidade tempo-espacial da narrativa, a poesia ao renunciar ao verso, o teatro ao abolir o naturalismo parecem ter tido um pouco mais de sorte do que a música. (MORAES, 1983, p. 98).

Apesar de a afirmação ser questionável, principalmente no que se refere à perspectiva central, a reflexão apresenta de modo global um desdobramento pertinente. A perspectiva central no cinema clássico, por exemplo, continua sendo um dado natural e o espectador estabelece um abismo cognitivo que resiste em aceitar filmes dotados de uma radicalidade mais experimental que não façam uso dessa ilusão de tridimensionalidade ditada pela perspectiva artificial, responsável inclusive pela verossimilhança e os processos identificatórios.

A convenção da perspectiva estabelecida no Alto Renascimento centra toda a composição no olhar do espectador. A perspectiva faz do olho o centro do mundo visível. Tudo converge para o olho do espectador como para o ponto de fuga do infinito. O mundo visível é organizado para o espectador como, em outro tempo, pensou-se que o Universo estava organizado em função de Deus. (BERGER, 1972, p. 20).

A música atonal não tem um centro. Não permite a relação de tom e pulso e nega totalmente esse princípio. Não há tom de referência que resolva a tensão. Schoenberg com o dodecafonismo usa todos os tons para criar séries, desfazendo qualquer centro tonal. O campo principal de atuação nesses gêneros é o ruído. Não há periodicidade. Do sistema atonal à música eletrônica o movimento de incorporação do ruído e das dissonâncias foi crescente. A dissonância adquire neste ensaio um caráter criativo de desvio de rota já que funciona, assim como o



ruído, como uma disjunção que insere nas estruturas harmônicas um movimento gerador de instabilidade, entre tensão e superação, num deslocamento contínuo. A dissonância estabelece um caráter criativo que insere no sistema musical a renovação de sua linguagem.

Dissonância e consonância são fenômenos do universo musical. Que tipos de manifestação esses fenômenos produziram no sistema harmônico? Primeiramente, essa discussão precisa ser balizada na premissa de que dissonância e consonância foram adquirindo um caráter relacional e subjetivo desde as suas primeiras inserções no sistema tonal, de modo mais radicalmente tensivo, até sua incorporação com maior naturalidade na música contemporânea, por meio de efeitos sonoros.

O surgimento do fenômeno da dissonância trouxe implicações ao longo da história musical, tão profundas que promoveram uma subversão da linguagem, tendo posicionamentos distintos e muitas vezes discordantes. Portanto, é frequente a discussão sobre a subjetividade do conceito, o que direciona a reflexão para um campo movente, em constantes mutações.

A definição de dissonância, em termos absolutos, não é pretensão deste ensaio. Ao contrário, a relação ensaísta pressupõe, em certa instância, a percepção de certo grau de indeterminação que se instaura na experiência. O fenômeno passa a ser observado em suas relações processuais. Nessas condições a definição esbarra na formação de um pensamento, que antes de ser conclusivo, estabelece-se de modo aberto, como potência e devir, próprio das modificações que ocorrem no interior da linguagem, nesse caso, da sonoro-musical.



A tentativa, porém, de dar conta dessa definição levou diversos teóricos e músicos a mapearem alguns caminhos a partir de determinados traços operados em diferentes épocas e culturas. De qualquer forma, fica praticamente impossível o esforço de estabelecer um princípio único que responda inteiramente sobre os fenômenos do campo harmônico.

Se na filosofia as ideias de harmonia e consonância tiveram um longo percurso, paralelamente, na teoria musical, foi possível obter a consolidação do sistema tonal no século XVI. Mas o desenvolvimento harmônico foi se firmando a partir do século XII, originando-se da simultaneidade de linhas melódicas independentes, que, graças à conjunção dessas linhas e consequente formação de conjuntos de sons, provocou uma mudança de paradigma.

Essas modificações foram se estabelecendo paulatinamente e, no século XVI, a organização dos conhecimentos acústicos possibilitou uma sistematização de regras lógicas, que contribuíram para o encadeamento dos sons, geração de acordes e busca de hierarquia entre eles. Esse conjunto de fatores culminou no sistema tonal.

Na origem do sistema tonal, a harmonia preservou os acordes perfeitos consonantes e as músicas, nesse contexto, passaram a se organizar em torno de um centro, um lugar. Outro aspecto estrutural importante na tonalidade é as tríades (que se estruturam em simultaneidade de tons sonoros com a primeira, terceira e quinta notas da escala do acorde predominante). O acréscimo geralmente da sétima nota gera uma tensão que, na tentativa de resolver a dissonância criada, atua como acorde de preparação para retornar ao acorde consonante, ou seja, toda tensão busca constantemente se resolver por meio do retorno ao centro ou lugar que reside a tonalidade principal.



A tríade (coração da harmonia), assim como o centro tonal, tem uma importância fundamental no campo harmônico, pois forma a estrutura-padrão do Ocidente nos estudos da harmonia. Sob esses dois polos, os acordes irão gravitar e seguir em muitas direções, gerando outros acordes e buscando uma consonância ao centro, em movimentos alternados de tensão e repouso. O retorno ao centro tonal, conhecido por cadência, se mantém por repetição, como ênfase rítmica ou de estrutura.

Ao longo da história, porém, o fenômeno da dissonância passou a envolver necessariamente as relações de tensão no campo harmônico, que nem sempre se resolvem ou buscam repouso. A dissonância, como fator crescente de tensão, teve uma importância-chave no processo de dissolução do sistema tonal e abertura para novas possibilidades de experimentações sonoras que atingiram o período moderno.

A ruptura do mundo harmônico e tonal ao longo dos séculos foi remodelando esses paradigmas. O movimento de tensão e repouso marcou a tonalidade durante todo o Período Clássico. Cabe tentar pensar: se a dissonância surge para desestabilizar a harmonia inserindo mudanças constantes, que fator esse movimento irá implicar?

No seio do sistema tonal já existiam as sementes de sua destruição. Em busca de renovação e modificações timbrísticas que aumentam o colorido musical, o sistema tonal, num movimento dialético constante, insere a dissonância, já que sua aplicação enriquece a sonoridade. Essa inserção cada vez mais frequente da dissonância no sistema tonal acaba promovendo sua própria ruína.

O universo tonal, paradoxalmente, torna-se o mundo disjuntivo, onde a história rompe com a diacronia temporal e, no seio de seu caráter



evolutivo, insere tensões, dualidades e elementos contraditórios. Um modelo disso é o trítono<sup>3</sup> (o intervalo melódico-harmônico de três tons entre duas notas musicais), assumido no século XVI e considerado o “diabo da música”, por ter uma sonoridade altamente instável, símbolo da dissonância, e que foi proibido em momentos mais estáveis da história musical, como no canto gregoriano, gerando discordância e conflito.

Embora haja poucos dados sobre o processo de repulsa ao trítono, sabe-se que ele foi evitado já no período da Igreja Medieval. No trítono, a relação entre consonância e dissonância se intensifica, gerando um intervalo altamente inquietante, marcado pelas relações dialéticas em permanente movimento de estabilidade e instabilidade no campo das alturas. A dissonância que o trítono produz é uma das mais complexas, pois causa uma cisão na escala intervalar, promovendo sensação de tensão e movimento.

A dissonância está relacionada ao sistema tonal, no modo como estabelece combinações harmônicas novas e complexas que fazem com que, ao romperem constantemente com a lógica desse sistema, criem-se em seu próprio seio as circunstâncias de sua desagregação parcial. Os movimentos que se alternam na distensão e tensão, na consonância e dissonância, até a desintegração completa e desagregação do sistema tonal, demonstram a crise e, por vezes, os impasses desse sistema.

Nesse intenso espaço de rupturas surge um movimento denominado atonalismo, sinalizando para uma mudança radical que destrói os alicerces do sistema tonal. Não há mais centro, nem lugar. Todas as tonalidades são livres. As contradições, contudo, não são diluídas no discurso da harmonia. Ao contrário, passam a ser incorporadas.

3. Tritono: intervalo de três tons, correspondente à quarta aumentada, ou seja, à relação entre dó e fá# sustenido ou si contra fá. Seu uso na Era Medieval era motivo de proibições (JACOBS, 1978, p. 565).



Para o teórico canadense Murray Schafer, toda teoria musical estuda as questões do contraste. Schafer (1991) faz referência à música tonal como forte campo contrastante em virtude da oscilação entre dissonância e consonância, mas coloca que tudo é uma ilusão, pois consonância e dissonância envolvem tensão e relaxamento e dependem do contexto, já que não possuem significado absoluto.

Os termos podem ser aplicados a qualquer relação de opostos, não somente aos contrastes de tonalidades. Schafer, ao contrário, ao reafirmar a presença de um pensamento repleto de dualidades na natureza sonoro-musical, quebra o paradigma ilusório e totalizante que vigorou nos primórdios da música atonal, ao dissipar a crença de que “a dissonância tivesse assassinado a consonância e se imposto como déspota da música.” (SCHAFER, 1991, p. 154-155).

O compositor austríaco Arnold Schoenberg (2001), assim como Schafer, discorda da dicotomia entre tonal e atonal; dissonância e consonância. Em sua argumentação, consonância e dissonância são conceitos que não podem ser considerados antíteses, pois essa cisão foi formulada pela incapacidade de familiarização com os agrupamentos sonoros mais distantes na constituição da série harmônica.

Para Schoenberg, dissonância está associada às relações de distância e complexidade em relação ao som fundamental, ou seja, a esse centro. A relativização dessas definições fica evidente em seu argumento de que a distância no momento presente pode ser proximidade no futuro. O curso da evolução musical segue esse trajeto, ou seja, passa a incluir, “no domínio dos recursos artísticos, um número cada vez maior de possibilidades de complexos já existentes na constituição do som.” (SCHOENBERG, 2001, p. 59).



Embora a argumentação fosse pertinente, ainda assim o excesso de dissonância desestabiliza o sistema tonal. Schoenberg estabelece a construção de um novo sistema, que, embora promova a fuga de um centro, ainda é uma tentativa de formular saídas para o impasse do sistema tonal. Ao invés de uma atonalidade livre e anárquica (presente, por exemplo, em Stockhausen), Schoenberg, na década de 1920, prefere criar uma técnica conhecida por dodecafonismo, na qual as doze notas em série e sem repetição na composição são tratadas sem hierarquia (JACOBS, 1978).

A técnica serial, com regras mais estabelecidas, vai passar por transformações e, a partir de 1950, o compositor Pierre Boulez vai estabelecer a série para outros elementos estruturais da música, como a duração, ritmo, intensidade e altura. Todos esses elementos passam a ser configurados em séries. O serialismo passa, desse modo, a ser integral.

Além de Schoenberg, outros pensadores formularam posições referentes a essa mudança constante de patamar entre consonância e dissonância. O discurso da harmonia é repleto de ambiguidades nos critérios e diversidades de argumentação e variáveis que envolvem dissonância, consonância, tonal e atonal. O filósofo e compositor alemão Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (2009), embora destaque também a relativização do conceito de dissonância, lembra que a dissonância só é possível sob tensão com a consonância, pois caso contrário se converteria num complexo de sons qualquer.

Para evitar essa polarização, Adorno argumenta que as dissonâncias existem em si mesmas, já que, num acorde, os sons internos, individualmente, se diferem uns dos outros, ou seja, não buscam uma conformação como é o caso da articulação dos sons na consonância.



Alega também que cada cultura demonstra um tipo de escala distinta, ou seja, algumas incompletas, estranhas, mais naturais, diferentes do sistema temperado<sup>4</sup>, enfim, a ausência de uma padronização faz com que as definições nesse campo da harmonia esbarrem em dificuldades de se fixarem numa única vertente. Mesmo porque a sintaxe musical utiliza, por vezes, de leis arbitrárias, convencionais, ditadas por culturas distintas, que não têm como referência essencialmente as noções de acústica (ADORNO, 2009).

No século XX, a dissonância surge certamente como um elemento criativo, desorganizador da linguagem, embora conserve a contradição entre ruptura e assimilação, tensão e distensão. Se num momento ela promove desvios, num outro, estes são assimilados no campo sonoro. Mas essa assimilação não se dá impunemente, pois acontece à custa de uma reordenação dos códigos e conseqüente renovação da linguagem. Se a dissonância atingir um patamar muito elevado no campo das alturas, o som, de tão indefinido, tornar-se-á ruído, já que com a distância da série harmônica da fundamental o som acaba ficando com ausência de definição. As frequências que fogem da tessitura do campo musical se tornam indefinidas, aproximando-se do ruído.

Uma das efervescências do seu efeito surge com o ruidismo que invade a “ecologia sonora” do mundo moderno. O ruidismo – por se tratar de um elemento desestabilizador, instável, que produz incômodo sonoro – pode ser considerado outra forma de dissonância. O ruído é a “admissão do conflito” (WISNIK, 1989, p. 43). No universo da tonalidade, o movimento de tensão se alterna com o repouso, no qual a inserção do ruído estaria submetido à condição dele ser harmonicamente resolvido.

O músico e teórico José Miguel Wisnik (1989, p. 44) é contundente ao discorrer que no século XIX a dissonância generalizada, as alterações

4. O sistema temperado consiste na afinação das notas, modificando assim os intervalos musicais dos instrumentos para obter uma adaptação uniforme (afinação com “temperamento igual”) entre eles na execução. Assim fá sustenido e sol bemol e outros pares de notas se assemelham, embora em termos das leis da física as notas apresentem alguma diferença entre si. O Cravo bem Temperado (48 prelúdios e fugas) do compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) teve que passar por essas mudanças para obter um temperamento igual das tonalidades ou adquirir tons relacionados. Esse sistema facilita a mudança de um tom para outro nas modulações (JACOBS, 1978, p. 549).



rítmicas, timbrísticas, as sonoridades concretas vão gerar “interferência sobre o código e as mensagens tonais” com atuação fundamental do ruído, entendido como elemento dissonante e de esgarçamento de linguagem. A crise do tonalismo, que antes era marcada por movimentos de tensão e resolução, chega a momentos mais críticos.

A contradição que se instaura é que o sistema tonal, ao se tornar mais criativo, plástico e aberto às mudanças, passa a esbarrar nas fronteiras da não tonalidade. Desse modo, o século XX começa a agregar um conjunto de movimentos contestatórios, que inserem resgate e abandono do tom, dissonâncias, ruídos, modulações constantes, microtons, novas escalas, sons sintéticos, temperados e não temperados, numa tendência que se denominou por pós-tonalidade (atonalismo, dodecafonismo, música concreta, música aleatória, música experimental, música eletroacústica, entre outros). Uma verdadeira revolução que modula radicalmente o discurso sonoro-musical por meio de movimentos considerados “marginais”, em termos de uma abrangência cultural ampla.

#### **4 O vazio ruidístico e tensivo em *One11 and 103***

A partir desse breve contexto sobre os caminhos que a música percorreu do sistema tonal ao atonalismo em relação à dissonância, ressalta-se que no epicentro dessa discussão o que está em primeiro plano é a geração de tensão sem resolução, a instabilidade e a energia criativa decorrente do processamento de informação sonora movido por oscilação de intervalos, variações timbrísticas, entre outros. As oscilações no filme *One11 and 103* se dão numa mutação constante no tempo. O fluxo de tensão contínua em sua montagem sonoro-visual promove uma instabilidade geral na peça fílmica de Cage.



Por ser dissonante e se transformar o tempo todo, a instabilidade se amplifica. As mutações se dão pelo empilhamento de frequências sonoras. A sensação de instabilidade surge da dissonância e também do movimento contínuo que caminha de modo lento e se transformando o tempo todo sem descanso. A instabilidade do som contínuo poderia gerar uma acomodação de um som eufônico (agradável). Mas ao contrário. A base contínua e suas diversas frequências tornam a peça altamente dissonante: não gera conforto, pois as transformações são grandes e no tempo acontecem de modo lento, formulando a angústia do vazio, de um não lugar, de uma tensão sem resolução o tempo todo.

A música tece o mesmo discurso que a luz: mutações lentas num plano-sequência. Um fluxo na narrativa da luz se transforma o tempo todo numa "eterna" mutação. Nem a luz, nem o som se resolvem, não encontram repouso, não encontram um lugar. Não se estabilizam nunca. Ambos estão indo a algum lugar, mas nunca chegam. Daí o caráter tão tenso da peça *One11 and 103*.

Apesar de apresentar 17 cenas, a montagem simula um longo movimento contínuo. O som da base é contínuo, mas não vira referência, pois não se sustenta idêntico com as mesmas notas, timbres, intensidades, alturas, não gerando apoio e sempre em transformação. Os ataques também não conseguem apoio na base que está sempre em mudanças. Assim, têm-se: o contínuo da base que caminha como uma "sanfona" em movimentos de retração e expansão; as notas vizinhas (dissonantes) próximas; a diversidade principalmente das frequências movimenta a peça em transformações, na lentidão do tempo que oculta as discontinuidades.

A configuração da rítmica no filme de Cage transmite a perda de um lugar e nos devolve o vazio, tornando *One11 and 103* altamente



instável. Como já dissemos, a luz caminha no cenário, criando matizes tonais que oscilam do branco ao preto de modo muito lento, ou seja, sem saltos ou intensidades bruscas. Quanto ao som, ele se configura por duas camadas bem marcantes: a base contínua e as intervenções ou ataques espaçados.

A base simula a sensação de ausência de altura definida, mantendo lentamente as variações sonoras através de um "tapete" musical que movimenta a peça com uma sobreposição de tons (tones) vizinhos. Se as alturas variam pouco, a intensidade oscila entre sons fortes e fracos, criando maior diversidade. Essa configuração faz com que a peça sonora se movimente, embora não crie periodicidade, altura definida, centro tonal. A proximidade dos tons não gera melodia, rítmica ou tonalidade.

A construção da montagem reitera o vazio sonoro aliado ao visual, o que reflete a preocupação de não gerar um discurso. A lentidão, a sobreposição de notas ou empilhamento de variadas frequências e as intervenções espaçadas de modo a não gerar um discurso ou essa ausência de discurso não seria justamente o discurso do vazio? Mas o vazio em *One11 and 103* é concebido num espaço-tempo da dissonância, suspensão e aumento de tensão e instabilidade, fazendo com que seja um vazio num campo de forças em mutação. Som e imagem promovem a sensação do nada e do vazio num terreno altamente instável.

A configuração da base se aproxima mais do ruído branco, ou seja, a comunhão de todas as frequências simultaneamente; em analogia à cor branca, que resulta do encontro de todas as cores do espectro (WISNIK, 1989). Segundo Wisnik (1989), o ritmo para Cage não se situa na regularidade, nas durações, nem no pulso (sem evitá-lo "sistematicamente"). Não gera ciclo, periodicidade, nem altura



definida. O ritmo se situa na indeterminação do acaso e do vazio ressonante, de ataques tensos. O mesmo vale para o visual, a luz. Tanto o som da base quanto o das intervenções se configuram como ruídos por não constituir alturas definidas.

Nesse sentido, Wisnik (1989, p. 52) afirma que

o ruído branco é o modelo desse universo (ou multiverso): o total sonoro é silencioso (matriz de toda mensagem, matéria de toda comunicação possível, de toda canalização de qualquer que seja a mensagem, matéria de todas as paisagens sonoras, frequência das frequências, pulso dos pulsos, ruído/zero). Silêncio no código: metalinguagem de toda música quando ela atinge aquele limiar paradoxal... ponto de mutação.

O ponto de mutação em *One11 and 103* situa-se no fluxo do movimento que se transforma lentamente em variações de luz, ataques ruidísticos e som de base contínuo. A peça se apresenta como um experimento sensorial num campo de possibilidades. Som e imagem se traduzem como qualidade (PEIRCE; FREGE, 1980). Algo como a risada ou o sentimento. No campo de forças do filme de Cage a audiovisualidade se manifesta como qualidade, na mutação do fluxo tensivo, que instaura instabilidade no fluxo do movimento na montagem.



### Bibliografia Específica

ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1972, p. 20.

CAGE, John. **Visual Art**. John Cage en conversación con Joan Retallack. Tradução de Sebastián Jatz Rawicz. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2011.

\_\_\_\_\_. **Silencio**. Tradução de Marina Pedraza. Madrid: Árdora Ediciones, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Escritos al Oído**. Tradução de Carmen Pardo. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2007b.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, vol. 2. Tradução Marina Appenzeller.

CHION, Michel. **La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Tradução de Antonio López Ruiz. Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1993.

\_\_\_\_\_. **El sonido**. Tradução de Enrique Folch González. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.

DE BEHAR, Lisa Block. **Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria**. México: Siglo XXI Editores, 1984.

JACOBS, Arthur. **Dicionário de Música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

MOSCARIELLO, Angelo. **Como ver um filme**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

MORAES, J. JOTA DE. **O que é música**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

RODRIGUEZ, Angel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora Senac, 2006.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.



SCHAFFER, Murray. **A afinação do mundo**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

\_\_\_\_\_. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

PEIRCE, Charles Sander e FREGE, Gottlob. **Sobre a justificação científica de uma conceitografia; Os fundamentos da aritmética**. Tradução de Luís Henrique dos Santos. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música. Um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez**. São Paulo: Educ/Fapesp, 2000.

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

**Geraes. Revista de Comunicação Social**. Publicação do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da FAFICH/UFMG. n. 51 (dezembro de 2000). – Belo Horizonte: 2000.



## Conclusão

O fenômeno da audiovisualidade é singular a cada filme. Um dos pontos principais observados e analisados nos três filmes desta tese foi a questão da tensão dos conflitos operados na imagem e no som, que incide também no compósito sonoro-visual. A tensão é geradora de instabilidade. Sem a análise das estruturas da linguagem e as intercorrespondências entre som e imagem não seria possível estabelecer uma compreensão sobre a audiovisualidade.

A tese, portanto, centrou sua análise nesse recorte estrutural e na explicitação dos códigos, sem, contudo, perder de vista que a organização sistêmica das linguagens opera a audiovisualidade de modo dinâmico, relacional. Os caminhos apontados em grande parte do trabalho se relacionam ao *pathos* e ao êxtase.

Mas o experimento fílmico de Cage mostrou que a precipitação de um instante gerador de instabilidade não é o único caminho na construção da semiose sígnica. Em Cage a instabilidade se processa do começo ao final do filme de modo ressonante e sem trégua. Não podemos, portanto, estabelecer categorias sobre a audiovisualidade em termos gerais, mas entender o fenômeno como fruto da modelização dos códigos estruturais da linguagem em cada filme. Sem o conhecimento dos códigos e modos de ordenação destes, não se constrói as semioses sígnicas.

Desse modo, os três filmes analisados na tese, *The Garden*, *One11 and 103* e *Naqoyqatsi*, configuram diferentes formas de audiovisualidade, apresentando eixos de equivalências e



variáveis. A reflexão analítica visou a entender o processamento das linguagens sonoro-visuais em cada um dos filmes, pautada na observação e análise de estruturas tensivas configuradas na montagem e no ritmo pelo embate de um campo de forças no som e na imagem que incidia nas relações dinâmicas do compósito sonoro-visual.

Os filmes operam a tensão como um modo de construir semioses sígnicas e cada um concebe diferentes estruturas na montagem. A partir dessa breve explanação, segue um maior detalhamento conclusivo das configurações dos três filmes da tese, destacando a singularidade de cada um no processamento referente à audiovisualidade.

Num primeiro momento, a audiovisualidade em *The Garden* consiste numa montagem formada por nós de atrações, através de uma rede complexa de motivos justapostos que se repetem, em uma narrativa não linear, com momentos de tensão exacerbada, culminantes, dramáticos – que produzem arrebatamento extático.

*The Garden* é o filme com narrativa mais descontínua, sendo que as repetições dos motivos se fazem presentes, porém com constantes variações. A tensão, desse modo, configura-se num espaço de resignificação o tempo todo, gerando desvio e informação nova em virtude da reiteração motívica.

Os motivos oscilam ao longo do filme criando configurações, ora num mundo coeso, ora em um mundo em ruínas, devido às transformações e à instabilidade que se desenvolvem na narrativa.



Assim, as variações motivicas e as diferentes possibilidades de engendramentos entre os planos criam surpresas, estranhamentos, simbolismos, promovendo atualização signica.

No filme de Jarman, a montagem modeliza o ritmo criando estruturas. Essas estruturas rítmicas, oriundas das séries de motivos, em *The Garden* promovem certos padrões de desvios (descontinuidades de todos os tipos, ou seja, de cor, som, iluminação, textura, planificação, angulação, repetição, entre outras), geradores de salto qualitativo e de informação nova na narrativa fílmica.

Além disso, a tensão estabelece uma falsa dicotomia, já que os opostos convivem juntos. As células em conflito nos dois mundos, coeso e árido, formulam atualização signica. Os motivos se organizam na montagem em uma trama circular, porém numa luta constante promovem desequilíbrio e no campo de forças um elemento se torna dominante.

No jogo entre essas forças de atração, o som e a imagem assumem contrapontos, ou seja, imagem coesa e som dissonante, por exemplo, em alguns momentos do filme de Jarman. A banda sonora e a imagética em sua composição parecem criar eixos contrastantes – som melancólico junto a uma única linha sonora contínua, dissonante, tensa em confronto com imagem dramática, árida, angular, diagonal, de pontas, reflexo do mundo em ruínas –, mas, ao contrário, formam relações dialéticas mantendo uma coexistência.

As oposições desse modo convivem juntas, criando uma falsa dicotomia, embora em alguns trechos do filme, em momentos



distintos, ocorra predominância de um dos lados. Do embate entre duas forças de atração até o desfecho, uma delas no final se sobressai, embora já “contaminada” pela outra.

Em termos de macroestrutura, a narrativa em *The Garden* estabelece um acúmulo de tensão pela repetição que se acentua até a liberação da descarga rítmica no clímax final. O relaxamento, embora ocorra, não alivia a extrema tensão, acumulada ao longo do filme, das séries de motivos que se estruturam em contrapontos e que produzem vibrações até o final. Dessa forma, os estudos do ritmo e da montagem em *The Garden* assumiram importância ímpar. A tensão rítmica permeia o filme de relações coesas, cósmicas, mas ressalta, sobretudo, um avanço do movimento dramático, patético, em direção a uma audiovisualidade altamente instável.

Em *Naqoyqatsi*, segundo ensaio, a audiovisualidade se configura em uma estrutura organizada em atos – interligados e ao mesmo tempo independentes entre si – que se precipitam em êxtase. No filme de Reggio, as linhas, luzes, cores e formas interagem no fluxo dos movimentos em contraposição, simetria e assimetria; em velocidades contrárias e simultâneas; culminando na colisão de ritmos regulares e irregulares. O regular germina dentro de si o irregular, em constantes processos de mutação.

*Naqoyqatsi* cria em sua montagem atos ou blocos sequenciais, em que a tensão cresce até que se precipite em momentos culminantes, dramáticos. As relações dinâmicas apresentam, assim, um comportamento muito semelhante em todo o filme. Na montagem, em termos rítmicos foi possível analisar o fluxo do



movimento como gerador de tensão e formação de estruturas patéticas. A tensão cresce em movimentos que desenham ascensão, para depois entrar em queda.

A percepção sensorial pelo *pathos* pode se constituir num campo de forças gerador de vertigem perceptiva. Num sentido mais amplo, as relações dramáticas e plásticas entram em convergência e promovem uma ampla sincronização interna. A *vertigem perceptiva* se centra no fluxo do movimento, provocando momentos extáticos no filme. A força do êxtase decorre da fusão de sentidos.

O movimento se torna uma das chaves para a compreensão das semioses sígnicas em *Naqoyqatsi*. Pensar esse compósito sistêmico nesse filme de Reggio, portanto, envolve um pensamento complexo que leva em conta o confronto entre as diversas linhas sonoro-visuais numa estrutura polifônica. A sincronização, ditada pelo movimento, pode ser verificável numa montagem vertical. O movimento, assim, sincroniza a energia rítmica processada na montagem e faz visualizar, através de um pensamento diagramático, possíveis desenhos sonoros e visuais que passam a compor o *design* sonoro-visual do filme.

Em relação ao pensamento por diagramas, os gráficos de frequência, intensidade, densidade, defasagem e cenas indicaram que as linguagens sonoro-visuais se organizam a partir de estruturas fluídas, ou seja, estruturas rítmicas – frequências sonoro-visuais – guiadas essencialmente pelo fluxo do movimento em mutação.

No fluxo cinético, ondas luminosas e sonoras tecem desenhos rítmicos no espaço-tempo. Os estudos dos diagramas provocaram



um maior entendimento do processamento de alguns eventos sonoro-visuais aqui expostos. Em termos sonoros, consideramos basicamente os parâmetros dominantes da estrutura musical na peça, os quais o filme acentua.

A reflexão da montagem e do ritmo no fluxo cinético tornou-se fundamental para o entendimento da audiovisualidade que incorpora a coexistência de forças contrárias, um dos aspectos centrais do filme *Naqoyqatsi*. A análise, assim, se concentrou na reflexão sobre como se processam essas mutações em *Naqoyqatsi*, levando-se em conta que o filme se move por duas forças rítmicas dominantes que resultam na mutação: a energia tensiva oscilante e o fluxo do movimento.

Os pontos de maior tensão; os desenhos do movimento; os contrapontos do sonoro e do visual, entre outros, foram analisados em relação às duas grandes linhas da imagem e do som. Em cada momento, o filme *Naqoyqatsi* pode apresentar um comportamento dominante nas linhas sonoro-visuais da montagem. No caso da composição sonoro-musical, observamos variações de entradas e saídas de cada evento sonoro, preenchendo eventuais possibilidades de silêncio na peça. A ausência de silêncio, por exemplo, provoca vertigem e mutação, estabelecendo assim desvio e, conseqüentemente, informação nova.

A mutação se instala em diversos momentos em *Naqoyqatsi*, estabelecendo um jogo oscilatório de processamento de dados, algoritmos em constantes combinações e recombinações sonoro-visuais. A vertigem se processa pela repetição de padrões (*patterns* na imagem e *patterns* no som). Os padrões do som



vão se repetindo ao longo da peça, mas com diferenciação de intensidade, densidade e frequência. Esses elementos, parâmetros do som, dominantes na peça, ditam as configurações da peça de Reggio, levando-se em conta o movimento dialético de tensão polifônica na montagem e na rítmica.

Alguns pontos da montagem vertical foram relevantes em nossa reflexão sobre o filme *Naqoyqatsi*. Assim, o pensamento voltado às intercorrespondências do sonoro e da imagem, o contraponto, a sincronização de sentidos, o patético e o êxtase somados ao tema da vida em guerra, desarmonia e desolação se conectam à sintaxe visual, verbal, gráfica e sonora (principalmente nos desarranjos métricos e contrastes de frequência e intensidade).

O movimento sonoro se realiza predominantemente num tempo ágil, em contraste com o visual um pouco mais lento e defasado. Som e imagem assim caminham de modo irregular. A montagem em diversos níveis contribui para a geração de instabilidade. A configuração do filme *Naqoyqatsi* se inscreve num terreno fértil ao entendimento das relações sógnicas sobre o processamento da audiovisualidade.

No terceiro ensaio, *One11 and 103*, a montagem contínua e muito lenta das 17 cenas, simulando um plano-sequência, sem cortes o tempo todo, vai ao encontro da base sonora, também constante, com notas próximas, atonal, tornando o filme de Cage o mais dissonante entre os três. O fluxo do movimento incessante gera mutações no som e na imagem, promovendo instabilidade e concentrando um maior nível de tensão que nos outros filmes, constituindo, assim, um outro tipo de audiovisualidade.



*One11 and 103* apresenta a montagem num contínuo; o fluxo do movimento sonoro-visual em constante mutação; e a suspensão tensiva que não cessa são fatores que contribuíram para inscrever esse experimento audiovisual marcado pela radicalidade num terreno altamente instável.

Por outro lado, não foi possível detectar momentos em que a tensão se acumulasse e fosse detonadora de precipitação. Ao contrário, som e imagem nesse sentido caminham juntos para manter a dissonância onipresente em todo filme, num *continuum*, ressonante: espaço em suspensão. Desse modo, em *One11 and 103*, o movimento sonoro-visual nunca se estabiliza, gerando um esvaziamento de sentidos. A luz-sonora em estado de mutação contínua transforma o filme de Cage em pura qualidade: um signo sensorial, que em seu reflexo, nos devolve apenas o vazio. O filme de Cage torna-se assim uma radiografia do vazio exposto no atravessamento tensivo do movimento sonoro-visual.

O caráter tensivo da dissonância opera um campo de forças incessante entre a base contínua e os ataques das intervenções, fator fundamental na geração de instabilidade. Dessa forma, a audiovisualidade no filme de Cage se manifesta numa configuração de fluxos tensivos no movimento da montagem.

A tensão contínua não apresenta picos relevantes. Nas duas camadas, a base e as intervenções promovem pequenas mudanças devido à lentidão do movimento. Se em algum momento a sincronização externa da imagem-som se estabelece, trata-se de mero acaso, sem que esse fenômeno predomine na narrativa.



A montagem sonora “empilha” frequências, que sobrepostas e espaçadas no tempo não geram regularidade: as alturas não se definem. Nesse sentido, assemelham-se quase ao som de um ruído branco que faz soar todas as frequências juntas e nenhuma se estabiliza de modo a constituir música. Assim, as intervenções espaçadas, sem definição de altura, instauram a sensação de ruído.

Somado a isso, o som contínuo da base funciona como um enorme *pedal*, transportando uma gama de notas juntas, de tons próximos em termos de escala musical, para que, estrategicamente, não sustente um único tom e promova assim relações de muita tensão, devido à proximidade das notas gerar maior dissonância. O atonalismo é determinante na peça.

Outro aspecto é que a intensidade sofre uma variação mais sensível, ao passo que no campo das alturas as mudanças assumem um caráter mais lento. A lentidão das alterações incidindo nas alturas, nas notas próximas, na ausência de periodicidade, não cria ciclos, ou seja, aumenta a dificuldade de se produzir um discurso musical, reiterando o vazio na peça.

Além disso, as notas próximas sem alterações de tons de modo mais frequente não possibilitam a criação de relações melódicas. Com a falta da melodia, o que sobressai é apenas a tensão constante da base e dos “ruídos”, ditada pela ausência de repouso e eterno movimento em suspensão. O discurso sonoro, sem lugar, vaga transmitindo a sensação de ruído, permeado por silêncios, porém nunca absolutos.



O filme de Cage se configura pela negação dos parâmetros musicais principais: amelódico, atonal, arrítmico, sem periodicidade, sem lugar, sem centro, sem regularidade, sem alturas definidas. A audiovisualidade nessa configuração altamente dissonante, em luta, gera um terreno muito instável, num campo permanentemente tenso.

Diante da exposição das principais ideias promotoras de audiovisualidade, podemos também concluir que o pensamento de Eisenstein se mantém vibrante e se conecta ao trabalho analítico. Através de suas formulações teóricas, foi possível obter uma melhor reflexão sobre o que viria a ser o fenômeno da audiovisualidade no *corpus* da tese.

O percurso traçado por Eisenstein, no que tange a determinados pontos da montagem e do ritmo, norteou a tese e se constituiu como modelo conceitual a ser pensado no *corpus*, ou seja, na composição fílmica; na articulação de elementos expressivos e na justaposição das células na montagem como um todo, unindo a sintaxe e o conteúdo de modo orgânico, do *pathos* ao êxtase.

O patético vem assim a se configurar como uma estrutura da montagem, motivada por acúmulo e descarga tensiva e pelo fluxo do movimento. Movimento e tensão, duas forças da montagem capazes de configurar *design* sonoro-visual.

Vale ressaltar que foi primordial o entendimento dos caminhos propostos por Eisenstein no que concerne ao seu pensamento sobre a montagem. Nesse trajeto, a noção de montagem vertical ou polifônica, contraponto e sincronização interna foram



fundamentais para poder conjugar a visualização gráfica das inter-relações sonoro-visuais, chaves para o entendimento da audiovisualidade configuradas nos filmes da tese.

Os diagramas realizados permitiram a visualização do comportamento dos eventos sonoro-imagéticos. As intercorrespondências possibilitaram a percepção da *sincronização interna* dos elementos sonoro-visuais: das formas visuais e seus diversos matizes de tonalidades, da luz, da cor, dos eixos de direção, entre outros e os movimentos sonoros de variações timbrísticas, de diferentes alturas, intensidades, densidades.

Os diagramas apresentaram relações dinâmicas entre os elementos plásticos e dramáticos, em justaposição, capazes de produzir tensão através dos choques entre som e imagem, de acordo com diversos estímulos que o filme produz, sejam de uma textura, ou de um determinado tipo de iluminação, entre outros.

Os diagramas construídos auxiliaram na reflexão sobre os jogos de oposições e os desvios que a narrativa apresentava, bem como as relações de sobreposições de diferentes motivos, que oscilavam da harmonia à tensão. Através deles foi possível analisar questões sonoras e compositivas (plásticas) para uma melhor compreensão das ideias aqui expostas, o que demonstra que os diagramas podem contribuir para traduzir semioses sígnicas.

O pensamento por diagramas perpassou os caminhos conceituais dos quais partiram nossos argumentos, desde a montagem por *atrações*; os deslocamentos das associações *metafóricas*; a justaposição por oposição; os contrapontos; o patético; o êxtase;



assim como o pensamento da montagem vertical ou polifônica como modelo “ideogramático multissignificativo”. Desse modo, a complexidade da montagem se afirmou nessa rede “ideogramática”, tendo em conta a percepção da singularidade dos ensaios fílmicos da tese, somada à fundamentação teórica de Eisenstein.

A partir do exercício de reflexão das formulações de Eisenstein aliado ao pensamento por abdução nos filmes *The Garden* de Jarman, *One11 and 103* de Cage e *Naqoyqatsi* de Reggio, percebe-se que a audiovisualidade se conecta às estruturas rítmicas tensivas; ao fluxo do movimento; às mutações; ao campo de forças. Esses fenômenos ligados ao compósito sonoro-visual e que provocam instabilidade na montagem estão presentes nos três filmes, constituindo assim fatores primordiais na construção da audiovisualidade.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. "O ensaio como forma" in **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34/ Editora Duas Cidades, 2003.
- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo. A dramatugia da forma em "Stuttgart"**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2002.
- ALEA, Gutiérrez Alea. **Dialética do espectador**. Tradução de Itoby Alves Corea Junior. São Paulo: Summus, 1984.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 10. ed., 2003.
- ARAÚJO, Ricardo. **Poesia visual. Vídeo Poesia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- AUMONT, Jacques. **Montaje Eisenstein**. Paris: Editions Albatros, 1979.
- \_\_\_\_\_. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1983.
- \_\_\_\_\_. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O olho interminável**. Tradução de Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BAIRON, Sérgio. **Texturas sonoras: áudio na hipermídia**. São Paulo: Hacker, 2005.
- BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje**. Tradução de J.J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Tradução de Luciana A. Penna. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- BENSE, Max. **Unber the essay und saine prosa**. Berlin: Merkur I, 1947.



- BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução de Ana Maria Alves. Lisboa: Edições 70, 1972.
- BORDWELL, David. **El cine de Eisenstein: teoría y práctica**. Tradução de José García Vázquez. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1999.
- BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. Tradução de Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. **A música hoje 2**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- CAGE, John. **Silencio**. Tradução de Marina Pedraza. Madrid: Árdora Ediciones, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Escritos al Oído**. Tradução de Carmen Pardo. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Visual Art. Jonh Cage en conversación con Joan Retallack**. Tradução de Sebastián Jatz Rawicz. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma. Lógica, Poesia, Linguagem**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 4. ed., 2000.
- CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. Tradução de Eduardo Brandão. Revisão da tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001, vol. 1.
- \_\_\_\_\_. **História universal da música**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, vol. 2.
- CARRASCO, Ney. **Syngkronos. A formação da Poética Musical do Cinema**. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003.
- CARRIÈRE, Jean Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CASETTI, Francesco e CHIO, Federico di. **Cómo analizar un film**. Tradução de Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 3. ed., 1998.



- CARONE, Modesto. **Metáfora e Montagem. Um estudo sobre a poesia de Georg Trakl.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível.** São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CHION, Michel. **La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.** Tradução de Antonio López Ruiz. Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1993.
- \_\_\_\_\_. **El sonido.** Tradução de Enrique Folch González. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.
- \_\_\_\_\_. **La voz en el cine.** Tradução de Maribel Villarino Rodríguez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.
- COOPER, Grosvenor e MEYER, Leonard B. **Estructura rítmica de la música.** Tradução de T. Paul Siles. Madrid: Mundimúsica Ediciones, S. L., 2007.
- COKER, Wilson. **Music and meaning: a theoretical introduction to musical aesthetics.** New York: The Free Press, 1972.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo: história, teoria e prática.** Tradução de Maria Angélica Marques Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DE BEHAR, Lisa Block. **Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria.** México: Siglo XXI Editores, 1984.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento.** Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Cinema: imagem-tempo.** Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive.** London: Harvard University Press, 2002.
- DOBSON, Terence. **The film work of Norman McLaren.** Eastleigh: John Libbey Publishing. 2006.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, video, Godard.** Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.



ECO, Humberto. **Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. **Sobre os espelhos e outros ensaios.** Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EISENSTEIN, Sergei. **Reflexões de um cineasta.** Tradução de Gustavo Doria. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

\_\_\_\_\_. **Cinematismo.** Tradução de Luis Sepulveda. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editor, 1982.

\_\_\_\_\_. **Memórias imorais: uma autobiografia.** Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

\_\_\_\_\_. **A forma do filme.** Tradução de Tereza Ottoni. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1990a.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme.** Tradução de Tereza Ottoni. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1990b.

\_\_\_\_\_. **Hacia una teoría del montaje.** Tradução de José García Vázquez. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2001. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Hacia una teoría del montaje.** Tradução de José García Vázquez. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2001. v. 2.

\_\_\_\_\_. **Teoría y técnica cinematográficas.** Tradução de María de Quadras. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 2002.

ENGELS, Friedrich. **A dialética da Natureza.** Prólogo de J. B. S. Haldane. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3. ed., 1979.

FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades (notas dispersas sobre composição).** Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRIELING, Rudolf, HERZOGENRATH, Wulf (ed.). **40 yearsvideoart.de: digital heritage: video art in Germany from 1963 to the present.** New York: Hatje Cantz, 2006.

GODARD, Jean Luc. **Jean Luc Godard par Jean Luc Godard.** Paris: Belford, 1968.



- GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Tradução de João Dell'Anna. 22. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IVÁNOV, V. V.. **Dos diários de Seguei Eisenstein e outros ensaios**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Noé Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- JACOBS, Arthur. **Dicionário de Música**. Tradução de Hélder Rodrigues e Manuel J. Palmeirim. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.
- JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase: como a música captura nossa imaginação**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo, Editora Senac, 2009.
- KÁROLYI, Ótto. **Introdução a música**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed., 2002.
- KIEFER, Bruno. **Elementos da linguagem musical**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1973.
- LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- LICHT, Alan. **Sound Art. Beyond Music, Between Categories**. New York: Rizzoli International Publications, Inc, 2007.
- LOTMAN, Iuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- \_\_\_\_\_. **A Estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978a.
- \_\_\_\_\_. **La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto**. Tradução de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 1998.
- LOTMAN, Iuri; USPENSKII, Boris. **Ensaio de semiótica soviética**. Tradução de Victória Navas e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1981.



- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 1997.
- MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica. A experiência de Tártu-Moscov para o Estudo da Cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial/Fapesp, 2003.
- \_\_\_\_\_.(org.). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.
- MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax: fundamentos do roteiro do cinema e TV**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MALIÉVITCH, Kazimir Severínovitch. **Dos novos sistemas na arte**. Tradução de Cristina Dunaeva. São Paulo: Editora Hedra Ltda, 2007.
- MANDELBROT, Benoit. **La geometría fractal de la natureza**. Tradução de Josep Llosa. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.
- MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-Imagem no cinema**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.
- MARTIN, Sylvia. **Video art**. Lisboa: Taschen, 2006.
- MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. Tradução Paulo Neves São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- MITRY, Jean. **Historia del Cine Experimental**. Tradução de Rene Palacios More. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.
- MOLINARI JUNIOR, Clóvis; ALVAREZ, Denise. **Luz imagem e som: percepções do mundo a nossa volta**. Rio de Janeiro : Ed. Senac Nacional, 1999.
- MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. Tradução Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MORAES, J. Jota de. **O que é música**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Música da Modernidade. Origens da música do nosso tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983
- MOSCARIELLO, Angelo. **Como ver um filme**. Tradução de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1985.



- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: UNICAMP, 6. ed., 2007.
- ORTEGOSA, Marcia. **Cinema noir. Espelho e fotografia**. São Paulo: Editora Annablume, 2010.
- PERDIGÃO, Andréa Bomfim. **Sobre o silêncio**. São José dos Campos, SP: Pulso, 2005.
- PEIRCE, Charles Sander e FREGE, Gottlob. **Sobre a justificação científica de uma conceitografia; Os fundamentos da aritmética**. Tradução de Luís Henrique dos Santos. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- PEIRCE, Charles Sander. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 4ª ed., 2012.
- PIANA, Giovanni. **A filosofia da Música**. Tradução de Antonio Angonese. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- PRATER, Andreas e BAUER, Hermann. **A pintura do Barroco**. Tradução de Fernando Tomaz. Portugal: Taschen, 1997.
- RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. Tradução de Rosângela Dantas. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- ROHMANN, Chris. **O livro das ideias: pensadores, teorias e conceitos que formam nossa visão de mundo**. Tradução de Jussara Simões. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- ROMANO, Ruggiero. **Enciclopédia Einaudi: artes, tonal, atonal: memória-história**. Traduções de Bernardo Leitão, Irene Ferreira, Mário Feliciano, Teresa Bento, Suzana Ferreira Borges. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, v. I.
- \_\_\_\_\_. **Enciclopédia Einaudi: artes, tonal, atonal: linguagem-enunciação**. Traduções de Augusto Múrias, Belmira Ataíde, Teresa Bento, Francisca Xavier, Graça Vicente, Henriqueta Campos, Inês Duarte, Isabel Almeida, Luiz Duarte, Lurdes Guinote, Margarida Beires. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, v. II.
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SACKS, Oliver. **Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro**. Tradução de Laura Teixeira Moita. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.



- SCHAFFER, Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- \_\_\_\_\_. **A afinação do mundo**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Tradução de Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza editorial, 2008.
- SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica russa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SEBEEK, T. A. **Encyclopedic Dictionary of Semiotics**. Berlin&New York: Mouton de Gruyter, 1994.
- SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo musical**. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música, seus usos e recursos**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- SIETY, Emmanuel. **El plano en el origen del cine**. Tradução de Carles Roche. Barcelona: Ediciones Ibérica, S.A., 2004.
- SILVA, Alexandre Rocha; ROSSINI, Miriam de Souza (Orgs.). **Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias**. Tradução de Carles Roche. Porto Alegre: Asterisco, 2009.
- SOOLEY, Howard. **Derek Jarman's Garden**. London: Thames & Hudson, 2009.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus Editora, 2003.
- STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 lições**. Tradução de Luis Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1996.
- TARKOVSKI, Andrey. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TEIXEIRA, Francisco E. **O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2003.



TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música. Um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez.** São Paulo: Educ/Fapesp, 2000.

TOWNSEND, Chris (ed.). **The art of Bill Viola.** London: Thames & Hudson, 2004.

TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena: dramaturgia sonora.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

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

XAVIER, Ismail, (org.). **O cinema no século.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_, (org.). **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. Maquinações do olhar: a cinefilia como "ver além", na imanência in **Imagem, visibilidade e cultura midiática.** Livro da XV Compós. (Orgs.) MÉDOLA, Ana Silvia Lopes, ARAUJO, Denize Correa e BRUNO, Fernanda. Porto Alegre: Sulina, 2007.

\_\_\_\_\_. Eisenstein: a construção do pensamento por imagens. in **Artepensamento.** (Org.) NOVAES, Aduino. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZUBEN, Paulo. **Ouvir o som. Aspectos da organização da música do século XX.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

#### **Periódicos:**

EISENSTEIN, Sergei. **Montage of Attractions. The Drama Review: TDR.** V.I, 18, No. 1 (March 1974).

**Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura/** Programa de Pós-Graduado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP – n. 5 (abril de 2003). – São Paulo: EDUC; Brasília: CNPq, 2003.



**Geraes. Revista de Comunicação Social.** Publicação do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da FAFICH/UFMG. n. 51 (dezembro de 2000). – Belo Horizonte: 2000.

### **Filmografia Principal**

JARMAN, Derek. *The Garden* (1990).

REGGIO, Godfrey. *Naqoyaqtsi* (2002).

CAGE, John e LOHNER, Henning. *One11 and 103* (1992).

### **Filmografia Secundária**

ARONOFSKY, Darren. *Pi* (1998).

BUÑUEL, Luis. *Un chien andalou* (1929)

EISENSTEIN, Sergei. *Encouraçado Pontenkin* (1925).

\_\_\_\_\_. *Ivan, o terrível I* (1944).

GODARD, Jean-Luc. *Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle* (1967).

REGGIO, Godfrey. *Koyaanisqatsi* (1983).

\_\_\_\_\_. *Powaqqatsi* (1988).

TARKOVSKY, Andrei. *Offret* (1986).

### **Dvds**

WISNIK, José Miguel. **Invenção do Contemporâneo.** Tempos Musicais. Série Experiências do tempo. Espaço Cultural CPFL.

XAVIER, Ismail. **O cinema clássico na ótica de Alfred Hitchcock. A construção da linguagem.** Grandes Cursos Cultura na Tv.

### **Site**

MACHADO, Arlindo. **O Filme-Ensaio.** [www.intermidias.com/miolo/cinema\\_home.htm](http://www.intermidias.com/miolo/cinema_home.htm), acessado em 08/12/2009.



Esta obra não pode  
ser emprestada

DEDALUS - Acervo - ECA



2 0 1 0 0 0 8 1 0 3 2

x

f 4144



D. SPG / ECA

30.04.2013

Classificação:

191.4302

077p

2.1