

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

**LIVIO ROMANO TRAGTENBERG**

**INTERCÂMBIOS CONTÍNUOS:  
NARRATIVAS AUDIOVISUAIS**

**SÃO PAULO  
2023**

LIVIO ROMANO TRAGTENBERG

**INTERCÂMBIOS CONTÍNUOS:  
NARRATIVAS AUDIOVISUAIS**

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, conforme artigo n. 8 da resolução 6542, de 18 de abril de 2013 para obtenção do título de Doutor em Artes.

SÃO PAULO  
2023

**Catálogo na publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Tragtenberg, Livio Romano

Intercâmbios contínuos: narrativas audiovisuais / Livio Romano Tragtenberg –  
São Paulo: L. R. Tragtenberg, 2023.  
203 p. : il.

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São  
Paulo.

1. Criação audiovisual 2. Processos criativos 3. Trilhas sonoras 4. Composição  
musical 5. Teoria do audiovisual I. Título

CDD 21.ed. – 791.43

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

Nome: Livio Romano Tragtenberg

Título: Intercâmbios contínuos: Narrativas Audiovisuais

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, conforme artigo n. 8 da resolução 6542, de 18 de abril de 2013 para obtenção do título de Doutor em Artes.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Para Rita de Cássia Martins Tragtenberg, Gabriela Martins de Moraes e Henrique Martins  
Tragtenberg

*“Existe algo mais importante que a lógica: a  
Imaginação. Se a ideia é boa, jogue a lógica  
pela janela.”*

*Alfred Hitchcock*

## RESUMO

Tragtenberg, L.O. **Intercâmbios contínuos: Narrativas Audiovisuais**. 2016. 203p. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

Os processos criativos das narrativas audiovisuais contemporâneas retomam procedimentos, práticas e poéticas da tradição dramática e dos primórdios da imagem em movimento, como as teorias do ethos da Grécia clássica e dos afetos. Um olhar diacrônico sobre os equipamentos e artefatos de imagem, anteriores ao cinema propriamente dito e suas poéticas, revelam que certas práticas atuais no audiovisual, retomam elementos desse período em suas articulações de linguagem, como ênfase na materialidade do meio e substantivação da narrativa, tomada em sua corporalidade. A análise de obras seminais na criação audiovisual contemporânea, como a vídeo ópera *The Cave* de Steve Reich e de projetos audiovisuais de Gary Hill e Bill Viola, apontam para narrativas não teleológicas, privilegiando a horizontalidade no discurso. O estudo comparativo de duas obras audiovisuais de Phill Niblock, criadas com quase 50 anos de diferença, sendo uma filmada em 16mm e outra em vídeo digital HD, mostram que as características da materialidade do suporte são um fator determinante na criação e execução das narrativas audiovisuais contemporâneas.

Palavras-chave: Criação audiovisual, Processos criativos, Trilhas sonoras, Composição musical, Teoria do Audiovisual.

## ABSTRACT

Tragtenberg, L.O. **Intercâmbios contínuos: Narrativas Audiovisuais**. 2016. 203p. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

The creative processes of contemporary audiovisual narratives resumes procedures, practices and poetics of dramatic tradition and from the early motion picture, as the ethos theories of classical Greece, and also from the theory of the affects. A diachronic look at the equipments and image devices, prior to the film itself and its poetic, reveals that certain current practices in the audiovisual, resumes elements of that period in their connections in language, such as emphasis on the materiality of the medium and substantiation of the narrative, making in its corporeality. The analysis of seminal works in the contemporary audiovisual creation, as the video opera *The Cave* of Steve Reich and other audiovisual projects of Gary Hill and Bill Viola, point to not teleological narrative, emphasizing the horizontality in the speech. The comparative study of two audiovisual works of Phill Niblock, created nearly 50 years apart, one shoted in 16mm and other in digital HD video, shows that the support of the materiality of the features are a determining factor in the creation and implementation of contemporary audiovisual narratives.

Keywords: Audiovisual creation, Creative processes, Soundtracks, Musical composition, Theory of the audiovisual.



## LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1** – Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, p. 16
- FIGURA 2** – Roland Kirk, p. 32
- FIGURA 3** - Músico da Antiguidade tocando Aulos, p. 32
- FIGURA 4** – Cue sheet de filme mudo, p. 44
- FIGURA 5** – Séries do sistema dodecafônico, p. 49
- FIGURA 6** – Olivier Messian, Modos de valores e intensidades, p.50
- FIGURA 7** - Pianola, p. 54
- FIGURA 8** – Instrumento híbrido para efeitos sonoros no cinema mudo, p. 56
- FIGURA 9** – Teatro de Sombras chines, p. 57
- FIGURA 10** – *Taumatrópio*, p. 58
- FIGURA 11** - *Lanterna Mágica*, p. 59
- FIGURA 12** – *Zootrópio*, p. 59
- FIGURA 13** – *Praxinoscópio*, p. 60
- FIGURA 14** – *Teatro Óptico*, p. 61
- FIGURA 15** – O disco estéreo do *Bioscópio*, p. 61
- FIGURA 16** – *Zoopraxiscópio*, p. 62
- FIGURA 17** – Museu da Holografia – New York, p. 67
- FIGURA 18** – Intertítulo de cinema mudo, p. 69
- FIGURA 19** – NOISE MACHINE, p. 75
- FIGURA 20** – Atrator de Lorenz, p. 79
- FIGURA 21** – Esquema de Arlindo Machado, p. 80
- FIGURA 22** – *KINEMA COLOR*, p. 85
- FIGURA 23** – Alto falante do início do século 20, p. 86
- FIGURA 24** – Um híbrido de câmera fotográfica, p. 92
- FIGURA 25** – *Being with Things # 1* – Gary Hill, p.98
- FIGURA 26** - *Anthem* - Bill Viola, p. 103
- FIGURA 27** – Erik Satie, p. 110
- FIGURA 28** – Steve Reich & Korot, p. 112
- FIGURA 29** – *The Cave*, p. 123
- FIGURA 30**– *The Cave* – palco, p. 125

## LISTA DE FIGURAS

- FIGURAS 31-37** - Palco *The Cave* – vídeo projeções, p. 126-128
- FIGURA 38** - *The Cave* - Cena 1 – Typing music, p. 130
- FIGURA 39** – Interior da caverna, p. 130
- FIGURA 40** - Excerto da video instalação de *The Cave*, p. 132
- FIGURA 41** - Nam June Paik – *Magnet TV*, p. 134
- FIGURA 42** - *Lip Sync* – Bruce Nauman, p. 135
- FIGURA 43**– *Lip Sync* – Bruce Nauman, p.140
- FIGURA 44** – Phill Niblock, p. 150
- FIGURAS 45 – 48** - Phill Niblock – cenas dos vídeos –  
*The Movement of People Working*, p. 151
- FIGURA 49** – Sun Ra, p. 153
- FIGURA 50** – Arkestra Solar, p.153
- FIGURA 51 e 52** – Bolex Camera e lente 135mm, p. 156
- FIGURA 53** – O olho de Rá, p.157
- FIGURA 54** – RA – imagem,p. 157
- FIGURAS 55- 58** – *THE MAGIC SUN*, p. 159
- FIGURAS 59 - 64** - *THE MAGIC SUN*, p. 162-63
- FIGURA 65**– *THE MAGIC SUN* – Instrumento sol, p. 165
- FIGURA 66** – *THE MAGIC SUN* – segunda parte, p.166
- FIGURA 67** – *THE MAGIC SUN*, p. 166
- FIGURA 68** - Black Magic Pocket Camera, p. 168
- FIGURA 69** – Instalação de Rhodri Davies , p. 168
- FIGURA 70 – 74** - *Fulfilment of the event* – Início, p. 171-173
- FIGURAS 75 - 77** – *Fulfilment of the event* – carro preto, p. 175
- FIGURAS 78 -80** – *Fulfilment of the event* – prédios, p. 176
- FIGURA 81** – *Fulfilment of the event* - Objetos, p. 178
- FIGURA 82 e 83** – *Fulfilment of the event* - Pessoas, p. 179
- FIGURA 84** – *Fulfilment of the event* – Edifício, reflexo final, p. 180
- FIGURA 85** – *Fulfilment of the event* – estriado final (início), p. 180
- FIGURAS 86 e 87** – *THE MAGIC SUN* e *Fulfilment of the event*, p. 181

## LISTA DE TABELAS

**TABELA 1** - Ethos e Modos gregos, p. 33

**TABELA 2** – Durações e notação correspondentes (da curta a longa), p. 35

**TABELA 3** – Relação entre tonalidades e os afetos por Mattheson, p. 38

**TABELA 4** – Correspondências entre tonalidades e afetos – modo maior, p. 38

**TABELA 5** – Correspondências entre tonalidades e afetos - modo menor, p. 39

**TABELA 6** – *THE MAGIC* e *Fulfilment of the event*, p. 182

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	14
<b>Capítulo 1 - <i>Os campos das narrativas</i></b>	27
1.1 Um pêndulo de conexões	27
1.2 Ressonâncias	29
1.3 A busca de normatização nas transições	47
<b>Capítulo 2 - <i>Eppur si muove!</i></b>	54
2.1 Primeiros movimentos da imagem (pequenos loops)	54
2.2 O olho agora ouvindo: a angústia do silêncio	68
<b>Capítulo 3 - <i>Conversores</i></b>	78
3.1 A Equivalência na diferença	78
3.2 Alta e baixa definição	83
3.2.1 O FALO E O HALO: uma lógica sensível nas narrativas e interações	94
<b>Capítulo 4 - <i>Video-Som-Video</i></b>	106
4.1 A marca registrada minimalista	106
4.2 Documentário com música sincronizada: <i>The Cave</i>	111
4.2.1 O véu de Orfeu – A assimetria proporcional	118
4.3 Lip Sync – Bruce Nauman	132
<b>Capítulo 5 - <i>Sínteses: analógica e digital</i></b>	143
5.1 <i>THE MAGIC SUN</i> - SUN RA por Phill Niblock	148
5.2 <i>Fulfilment of the event</i> - Rhodri Davies e Phill Niblock	167
5.3 Densidades de imagem e som	181
<b>6 Considerações finais</b>	185
<b>7 Referências</b>	190

## SUMÁRIO

ANEXO I – Video - *ANTHEM* – Video de Bill Viola (1983). <https://www.youtube.com/watch?v=9p4vUoA1mtA&list=PLAMrXL7e6G3rIYCCR0cagJoA02V4kZ8Jo&index=32>

ANEXO II – *The Cave* – vídeo ópera de Steve Reich – 02 CDs

ANEXO III – Video - *Lip Sync* – video de Bruce Nauman. (1969).

<https://www.youtube.com/watch?v=hbT9GGJdKOs>

ANEXO VI – Video - *THE MAGIC SUN* – filme de Phill Niblock com Sun Ra e sua Solar Arkestra, (1966-68).

ANEXO V – Video - *Fulfilment of the event* – video digital de Phill Niblock com música de Rhodri Davies. (2015).

[https://www.youtube.com/watch?v=g\\_8CgcetK4o](https://www.youtube.com/watch?v=g_8CgcetK4o)

## INTRODUÇÃO

A reflexão a respeito dos processos de criação de uma forma geral, e em particular das narrativas audiovisuais, sempre estiveram presentes como um corpo paralelo, um duplo, ao longo de minhas atividades criativas. Seja como compositor de óperas, música vocal, teatro musical contemporâneo, nas instalações sonoras e audiovisuais, na música criada para cinema, video, teatro, dança, dança-teatro, peças para rádio, na concepção e direção de espetáculos multimídia, seja ainda como editor de som, *sound designer* e mixador para filmes e projetos audiovisuais digitais.

Uma alteridade constante, amalgamada desde a primeira gesta criativa. Esse duplo, em mim mira, como na canção de F. Schubert sobre poema de H. Heine, *Doppelgänger* (HEINE, 1827, tradução nossa):

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,  
Und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt;  
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe  
- Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.

Du Doppelgänger! du bleicher Geselle!  
Was äffst du nach mein Liebesleid,  
Das mich gequält auf dieser Stelle,  
So manche Nacht, in alter Zeit?

Um homem parado lá, olhando para o céu,  
Torce as mãos, amassadas pela dor:  
Ao ver seu rosto, fico aterrorizado –  
A lua mostra minha própria forma.

Voce, meu Duplo! Pálido camarada!  
Por que imitar a dor do meu amor,  
Que tem me atormentado a esse ponto,  
Por muitas noites, há muito tempo?

E assim convivem, como num moto-contínuo, ambas, reflexão e criação, como a serpente que morde a cauda:

A serpente come a própria cauda. Mas é só depois de um longo tempo de mastigação que ela reconhece no que ela devora o gosto da serpente. Ela para, então... Mas ao cabo de um outro tempo, não tendo nada mais para comer, ela volve a si mesma... Chega então a ter a sua cabeça em sua goela. É o que se chama UMA TEORIA DO CONHECIMENTO. (CAMPOS-VALÉRY 1984, p.113)

De forma geral, essa retro-alimentação do conhecimento, é cada vez mais presente em nossa época, em que o acesso a ele se multiplicou de forma exponencial, disponibilizando boa parte do acervo cultural da humanidade na internet. Parafraseando Oswald de Andrade, *uma questão mais odontológica, que ontológica ...*

Essa circularidade, se relaciona também com uma sensação de concavidade na arquitetura da informação no ambiente da internet.

Como numa cornucópia invertida, somos atraídos por uma força gravitacional que nos lança numa sequencia caótica de espaços/informações, e que muitas das vezes, não encontra, ou mesmo objetiva, um destino, um ponto de chegada.

Se de um lado, um certo maneirismo que representa o pós-modernismo é a face diluidora dessa auto-digestão da cultura; de outro, a convivência que essa acessibilidade proporciona, em termos de sobreposição não filtrada, ou acrítica, molda entre outras coisas, um pano de fundo da memória cultural, que incessantemente revisita, adapta e abandona padrões, a partir de uma perspectiva de presente.

A investigação de como ocorrem os processos na criação audiovisual, onde signos de diferentes linguagens e períodos dialogam construindo novas narrativas, é o principal objetivo deste trabalho.

Essa retomada diacrônica, que faz conviver, lado a lado, procedimentos e materiais de diferentes épocas na evolução das linguagens, é o diferencial deste trabalho, que explicitamente os relaciona, a partir da análise de obras representativas do audiovisual contemporâneo em diferentes gêneros.

Nesta digressão inicial, apresento algumas considerações a respeito da natureza dos processos de comunicação entre linguagens presentes no audiovisual, que vem sofrendo transformações profundas nos últimos trinta anos, fruto das mudanças de paradigmas tecnológicos – constantes e desafiadores – mas que influenciam também, e de maneira não menos importante, as formas de veiculação e inserção na sociedade contemporânea.

O multi-artista visual e sonoro Bruce Nauman em entrevista a Willoughby Sharp, de 1970, enfatiza que as formas abertas das novas narrativas audiovisuais, como a instalação, escapam cada vez mais ao “controle” – inclusive conceitual - do artista, seja com relação aos campos de significação que ela estabelece, seja com relação as possibilidades de recepção:

O meu trabalho baseia-se cada vez menos em palavras. Tornou-se muito difícil explicar as peças. Embora seja mais fácil descrevê-las, é quase impossível explicar quando voce esta lá. Veja, por exemplo, a performance *Green Light Corridor*. É muito fácil descrever a aparência da peça, mas a





experiência de caminhar dentro dela é alguma coisa que não pode ser descrita. E cada vez mais as peças se relacionam com respostas físicas e fisiológicas. (KRAYNAK 2003, p.12, tradução nossa)



**FIGURA 1-** Bruce Nauman- *Green Light Corridor*

Paredes pintadas com luzes fluorescentes verdes fixadas no teto, dimensões variáveis, aproximadamente 10 × 40 × 1 pés. Instalação realizada durante a exposição *Elusive Signs: Bruce Nauman Works with Light*, Museu de Arte Contemporânea de San Diego, de 25 de maio a 31 de agosto, 2008. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection, Gift, 1992.

A recorrência a conceitos e especulações da filosofia e da filosofia da linguagem neste trabalho, buscam apresentar certas aproximações, mantendo uma distância -acredito, saudável-, com relação as questões propriamente técnicas envolvidas nos processos de criação.

Isso para que nessas abordagens, possam ser incorporadas contribuições específicas desses campos do conhecimento, sem que abandonemos a complexidade e principalmente, a pertinência com relação as analogias e paralelismos.

Assim, nessa introdução, não poderia deixar de mencionar a forma com que as estratégias de reconhecimento e significação em processos de criação de diferentes períodos, desempenham nas tentativas críticas de explicação e argumentação teórica sobre as práticas

criativas de hoje.

Por vezes buscando, por vezes, justificativas e sentido para opções e soluções criativas das narrativas contemporâneas:

A arte não mais concebida como um ideal racional, um penoso esforço rumo à perfeição intelectual; mas a arte concebida como um estágio ideal da humanidade, como um modo pré-lógico de expressão, inevitável e orgânico. (READ 1972, p.18)

Octavio Paz em *Os Filhos do Barro* destacou que a figura do criador-pensador, que reflete sobre a própria obra e sua linguagem, é uma característica da era moderna, que também é a primeira que se auto nomeia:

A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo. O ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica. (...) a modernidade é uma especie de autodestruição criadora. (PAZ 2013)

Tomado como dicotomia, o perfil criador-crítico, ou criador-pensador, é uma antinomia que não resiste aos questionamentos que a criação propôs desde a segunda metade do século 19 e mais intensamente no início do século 20, onde a própria noção de arte e de artista, se expandiram incorporando novos campos do conhecimento, bem como de ação e intervenção na sociedade.

Um enciclopedista do século 18, certamente diria que um magistrado nunca conseguirá se expressar como um poeta e vice-versa. Assim como a linguagem das leis é diametralmente oposta a da poesia em sua formulação e expressão. Mas a parte os extremos, desde o pós-romantismo, o discurso criativo tem cada vez mais se aproximado e incorporado elementos do discurso analítico e crítico. Nesse movimento de aproximação, está o próprio questionamento da figura do artista romântico, que agia por impulsos e segundo os seus efluvios transcendentais.

Com o desenvolvimento da circulação das informações impressas e da própria imprensa citadina, poetas e escritores como Lamartine, Chateaubriand, Heine, Castro Alves, Sousândrade, entre tantos outros; ocuparam a tribuna pública do diálogo crítico e analítico, agregando a fala do artista, essa nova locução e espaço social – que trazia também questões da estética -, antes ocupado por filósofos, cientistas e políticos.

As diferentes áreas do conhecimento, sucessivamente, descobrem novas conexões por similaridade, tornando concretos os exemplos que antes eram apenas analogias e metáforas literárias. Os organismos vivos, por exemplo, de uma forma geral apresentam diversas

similaridades com relação a certos processos da criação artística. As gêneses, apresentam desenvolvimentos similares, como o processo de divisão celular, ou a ramificação fractal dos organismos em etapas, etc. Esses processos mantêm, portanto, um vínculo primordial, uma origem.

Esse tipo de paralelo, entre universos do conhecimento e suas realidades, como as das ciências e das artes, tem sido bastante profícuo na elaboração de novos modelos para a compreensão do pensamento atual, especialmente no campo das artes, como é o caso do conceito de rizoma, aplicado ao pensamento filosófico e ao estudo dos processos criativos.

Pierre Louis Maupertuis (1733-1799), em seu *Essai sur la formation des êtres organisés* de 1755, não tem dúvidas em atribuir a cada uma dessas partículas [células] um princípio de inteligência, de desejo, de aversão e de memória. (KORDON, 1994, tradução nossa)

A partir de uma análise transversal e estrutural, que leve em conta as particularidades, as tangências e, em última análise, as pertinências; certas situações e particularidades de uma área de conhecimento podem ser tomadas como tradução da outra. O que determina a validade dessa operação é justamente a pertinência positiva na área onde se quer aplicar algum conhecimento antes não revelado ou desconhecido, de se estabelecer e revelar novos olhares sobre as suas estruturas, fluxos e materiais, uma vez que se encontram fora de seu ambiente conceitual estabelecido de origem.

Pensadores como o próprio Octavio Paz, Umberto Eco, Roland Barthes, Gilles Deleuze e Pierre Boulez, entre outros tantos; desenvolveram, a partir da segunda metade do século 20, um repertório de reflexões teóricas que se disseminaram, exercendo uma influência ampla e provocando os agentes criadores, intervindo efetivamente na cultura de forma similar as grandes obras de arte, que renovam conceitos e propõem novas visões, fruições e paradigmas.

Para John Cage, o maior desafio para o criador na contemporaneidade é o da desconstrução de si mesmo, ou seja, a abolição do ego e a “desmilitarização da linguagem”, numa referência a Norman O. Brown. Essa posição bastante radical, no entanto, mostra-se funcional, quando se trata da criação coletiva, que é uma das características principais dos meios de produção – e criação - do audiovisual de hoje.

**. . . . . EM TODO O ESPAÇO CADA COISA E  
CADA SER HUMANO ESTA NO CENTRO . . . CADA  
UM . . .**

**É O MAIS HONRADO**

**DE TODOS. INTERPENETRAÇÃO [COME]  
.....POR CADA UM  
CADA UM E TUDO . . . ESTA RELACIONADO A  
CADA UM E TUDO MAIS . . .**

(CAGE, 1961, tradução nossa)

Na modernidade (e pós), a criação nasce de uma idéia reflexiva, uma inquietação teórica. Apresenta-se como uma simbiose de estímulos que transitam entre diferentes áreas, sem estabelecer hierarquias, que não aquelas que envolvem as suas especificidades, de maneira local.

O presente trabalho dialoga e analisa percursos, processos artísticos e sociais a partir da geração da contracultura de meados dos anos de 1960, que buscou superar o trauma da II Grande Guerra, com uma resposta extremamente racionalista (ante tamanha insensatez, como não reagir de forma diferente?), abrindo novas perspectivas que resgatavam a ação criativa e propondo outras formas e espaços para sua inserção na sociedade pós-industrial e de consumo.

Se por um lado, esse *corpus* foi uma realidade conquistada, era também o *locus* de batalhas conceituais, de idéias, de práticas e estratégias que em suas sobreposições, criaram regiões de perturbação, questionando ao mesmo tempo o que foi proposto e não alcançado, e o que foi previsto e não realizado.

Uma intensa reflexão que se ocupou justamente daquilo que os processos criativos apresentavam de problemático, inexequível, inexprimível; abordando, especulando, expondo falhas, identificando erros, avaliando tentativas frustradas, resultados insatisfatórios e insucessos.

Até os dias de hoje, esses embates envolvem um universo polimorfo, onde a organicidade do processo de criação artística, dificulta a identificação de formas claras e estáticas, que expressam a fluidez e também a viscosidade desses processos.

Portanto, compartimentá-lo, fatiando-o ou buscando uma ordenação onde a causalidade daria conta de sua organização lógica, quase sempre se mostra incompleta e frágil. A fluidez e a imprevisibilidade das conexões são, talvez, a parte mais aparente do que

nomeamos intuição no processo criativo. Dessa forma, deve ser levada em conta, como um elemento informado, que detém uma descendência, e exerce uma ascendência sobre os demais, com que compartilha as suas zonas de atuação e mais especificamente, as bordas de sua corporalidade sígnica.

É sobre essas transições, travessias e contaminações que este trabalho se debruça. Considerando que as transições e as zonas de intersecção engendram no processo criativo, e mais especificamente, no campo das narrativas audiovisuais, particularidades determinantes. Aliás, essas transições são fundamentais para que aconteçam transformações conceituais.

Nelas, são “negociadas” as novas sínteses e resignificações.

Ao não adotar nenhum sistema fechado de análise, buscarei, reunindo reflexões de autores e pensadores como Paul Valéry e Octavio Paz, entre outros; relacionar as novas narrativas no audiovisual contemporâneo com procedimentos e idéias dos primórdios da imagem em movimento e do cinema. Essas relações, a meu ver, são esclarecedoras no que diz respeito a certos procedimentos adotados nas poéticas de hoje, e neste trabalho, serão um dos focos principais de reflexão.

Uma percepção que busca escapar também da “clausura metafísica”, para usar uma expressão de Jacques Derrida, e que encontra nas fissuras, o seu espaço de infiltração, germinação e contaminação. Fissuras, campos, zonas, etc., são uma terminologia que remete diretamente a topologia e a uma cartografia do pensamento, enfim a busca de um lugar., uma paisagem Ou melhor, de um lugar e *não-lugar*, estendendo para topo-metafísica o conceito de Augé (AUGÉ 2012)<sup>1</sup>

Na plasticidade plural dessa cartografia, as camadas de sentido se sobrepõem como sedimentos em formação instável, que se reagrupam e se recolocam em novas combinações e interações; resultado tanto de acomodações seculares como de bruscos colapsos pontuais.

A convivência entre escalas tão distintas de duração, o que estabelece uma tensão subterrânea constante, envolve e faz comunicar os ciclos de cada fenômeno, como nota o filósofo Gilles Deleuze:

Quando a comunicação é estabelecida entre séries heterogêneas, todo tipo de consequências decorrem no sistema, alguma coisa “passa” entre as bordas; irrompem acontecimentos, fulguram fenômenos, do tipo relâmpago ou raio” (DELEUZE, 1968, tradução nossa).

<sup>1</sup>Augé também distingue entre estrada (não-lugar) e caminho (lugar), enquanto a primeira é um espaço de transição, de ligação, de impermanência, de imposição coletiva e uso anônimo, ao passo que o caminho, é uma criação, um convite a ser desfrutado, não apenas a ligação entre dois pontos. (cf. AUGÉ 2012)

A heterogeneidade e diferença são características essenciais para que processos de ruptura e para que as interrupções se estabeleçam provocando choques e atritos, construindo fendas: “ (...) por que a fissura é desejável, isso porque, talvez, nunca pensamos a não ser por ela e sobre suas bordas e que tudo o que foi bom e grande na humanidade entra e sai por ela.” (DELEUZE, 2011)

A percepção desse conjunto de forças é localizada e momentânea, anterior a possibilidade de se estabelecer uma *gestalt* integradora, uma vez que, em processo, a troca de sinais é constante, estabelecendo um campo de forças onde, formantes positivos e negativos se convertem em mecanismos mutantes, que por sua natureza, podem conferir a um mesmo elemento, idéia ou procedimento, diferentes funções e configurações.<sup>2</sup>

Daí, a importância da abordagem diacrônica, como forma de estreitar as ressonâncias inter-temporais no processo de criação.

Recorro aqui a duas definições do compositor francês Pierre Boulez em seu livro *Musikdenken Heute 2* (1985), publicado no Brasil com o título *A Música Hoje 2*, que são as chamadas estruturas locais – a partir de Lévi-Strauss – estáticas e dinâmicas.

“Em que uma estrutura pode ser estática? No fato de apresentar em sua evolução – falando estatisticamente -, a mesma qualidade e quantidade de eventos, (...) a estrutura dinâmica, ao contrario, apresenta uma evolução, suficientemente grande para ser perceptível, na densidade e na qualidade dos eventos que aí se desenrolam.” (BOULEZ 1992, p.97)

Essa identificação da topologia em áreas ou ainda, em zonas de maior ou menor expansão, interpolação e densidade do material, mostrou-se elucidativa na análise que Boulez fez da *Sagração da Primavera* de Stravinski<sup>3</sup>, uma obra que não pertence ao universo do serialismo e do relativismo da transposição serial, mas onde, mesmo assim, ele identifica minuciosamente os formantes básicos e o processo de desenvolvimento das células matrizes rítmicas e melódicas, análogas as concepções de estruturas estáticas e dinâmicas.

Utilizando um procedimento de separação e identificação dos elementos – uns diriam de “autópsia sintática” - até chegar a menor unidade de organização do material -, pôde estabelecer um mapeamento dos desenvolvimentos desse material ao longo da peça.

<sup>2</sup> Aqui o uso desses termos se refere basicamente as naturezas dos formantes e de certos procedimentos no processo criativo, cuja polaridade atua em duas frentes: capacidade de destruição, deformação, questionamento e crítica, no caso da polaridade negativa, e capacidade de organização, agregação, incorporação e reificação, no caso da positiva.

<sup>3</sup> BOULEZ, Pierre – Apontamentos de Aprendiz, São Paulo, Coleção Signos/Música, Editora Perspectiva, 1998

Compreende-se imediatamente as relações que se estabelecem: a fixidez torna-se móvel, as estruturas verticais independentes tornam-se estruturas horizontais independentes, uma mesma intromissão de um lado e de outro do elemento oposto aquele que organiza sua composição. (BOULEZ 1995, p.110)

A resposta analítica na música do pós-guerra europeu encontrou eco no estruturalismo, que abordava o objeto como sistema, o que fazia todo o sentido na geometria euclidiana da técnica serial integral, que ainda dispunha de ferramentas de análise sistêmicas, o que permitia submeter obras de diferentes períodos, de Bach a Webern, ao crivo de seu *parti pris*. Dessa forma, obras de diferentes épocas foram revisitadas, redescobertas e “avalizadas”.

Com a fita magnética de vídeo, novos modos de produção possibilitaram, a partir desse suporte material neutro, que as narrativas pudessem inventar-se em cada processo criativo. Era então possível criar, a margem das referências dramáticas convencionais, libertando-se da linguagem verbal e hierarquizada de roteiros, argumentos, narrativas essencialmente visuais e sonoras. Experiências se tornaram factíveis em termos econômicos também.

Por seu lado, a evolução das músicas do século 20 em diferentes direções, que incorporaram tradições não-ocidentais e o acaso, tornaram obsoletas ou insuficientes a utilização automática de modelos sintáticos fechados, bem como de réguas lineares de análise musical.

A crítica de Lévi-Strauss, é dupla: ele pensou a partir de uma afirmação impensadamente excessiva de Boulez, que os serialistas querem ‘construir sistemas arbitrários, buscando as suas leis neles mesmos, sem estabelecer relações orgânicas com o material sobre a qual eles operam. (NATTIEZ 1973, tradução nossa)

A heterogeneidade criativa dos dias de hoje requer novas formas de abordagem crítica e analítica, nas quais o relativismo dá lugar a redes de conexão deshierarquizadas e horizontais, paralelas, de desenvolvimento não-centralizado, e também as mutações que se integram ao desenvolvimento dos processos, obrigando, portanto, a mudanças constantes de referenciais ao longo do percurso.

Por isso, me sirvo neste trabalho, do pensamento e da palavra de poetas e pensadores, e de poetas-pensadores, como Octavio Paz e Paul Valéry. Buscar entender e identificar essas mutações, de forma ampla, não-linear e não apenas nas práticas, materiais e seus significantes; mas também na própria percepção dessas “alterações de estado”, constituem-se



um dos objetivos desse trabalho:

As técnicas, os artificios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exhibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quaisquer outras. Eles estão carregados de conceitos, elestêm uma história, eles derivam de condições produtivas bastante específicas. (MACHADO 2004)

Além disso, no âmbito do estudo da criação audiovisual, desenvolver análises que posicionem olho e ouvido em desocultamento epistemológico, para que possam captar os fluxos reais e imateriais, que revelam os “modos de intencionar” (BENJAMIN, 1932), atuando finalmente como verdadeiros conversores instantâneos em sinergia.

Neste trabalho, um outro aspecto tem um papel-chave: as diferentes formas e processos de tradução inter-signos, uma vez que na criação audiovisual operamos com pelo menos duas categorias de fenômenos.

Olho e ouvido, recebem um feixe de diferentes planos de percepção que, como se fossem várias peles, orbitam em tórno do signo visual e sonoro, e nessa sobreposição abre-se um espaço múltiplo de zonas de estranhamento e reconhecimento.

O linguista Roman Jakobson sublinhava que “a equivalência na diferença é o problema cardinal da linguagem e a preocupação central da linguística” (JAKOBSON, 1975).

As “operações metalinguísticas” eram para ele, aplicações vivas da linguagem:

Em sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco de sua configuração gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalinguísticas, o nível cognitivo da linguagem não somente admite, mas exige a recodificação interpretativa, isto é, a tradução. (JAKOBSON, 1975 p.75)

A “relação complementar com as operações metalinguísticas” a que se refere Jakobson promove conexões, agregando elementos que expandem e possibilitam outras reconfigurações do signo, tornando possível que outras redes de significados participem do processo de comunicação.

Nesse contínuo processo de recodificação interpretativa, transita-se de um sistema a outro, de uma linguagem a outra, do olho para o ouvido e vice-versa. Esse pêndulo, no entanto, é tripartite, em “3-D”, uma vez que se completa com a percepção neural.

Ocorre de forma similar com as tecnologias, os dispositivos e seus usos. Toda a parte informada previamente, ou seja, os *presets*, os conjuntos de definições e programações que o fabricante dispõe na configuração de fábrica, dão conta das intencionalidades essenciais para

o uso prático dos equipamentos envolvidos na criação.

Mas, uma vez em mãos pouco ortodoxas como a dos artistas e inventores em geral, podem ser “viradas ao avesso”, proporcionando usos e resultados não previstos originalmente. E mais do que isso, usos negativos, que propõem uma crítica em relação a lógica, o desenho e a linguagem do equipamento – o seu software –; e também em relação a sua própria constituição física – o hardware.

Uma das formas de apropriação dos meios técnicos se dá por operações de desmontagem e deformação.

A lutheria digital, passada uma primeira fase de concepção e configuração de sistemas - que se iniciou no pós-guerra na segunda metade do século 20 e se estendeu até a popularização dos computadores pessoais - reproduziu em grande parte, esquemas baseados no conhecimento dos mecanismos anteriores, ou seja, dos artefatos artesanais, as engrenagens mecânicas e os circuitos eletro-eletrônicos.

Essa espécie de “banco de sistemas” fornecido pela tradição técnica mais recente e também remota, dialoga e retro-alimenta as “evoluções” que, por vezes, retomam idéias, técnicas e usos de períodos anteriores. Mais uma vez, nessas retomadas, se renovam as poéticas através de novas recodificações interpretativas.

No capítulo 1, *Os Campos das Narrativas*, uma abordagem pendular, multi-temporal da evolução da linguagem musical ocidental, estabelecendo conexões a partir da Grécia clássica, período fundante das narrativas de uma forma geral, e suas ressonâncias com as músicas do século 20, numa abordagem diacrônica dessa evolução até os nossos dias.

Uma breve abordagem da teoria dos afetos, a poética grega dos *ethos* e suas relações com as narrativas audiovisuais de forma geral.

No Capítulo 2, *Eppur si muove!*, analisaremos o período fundante da linguagem audiovisual que é a passagem da imagem fixada para a móvel até o estabelecimento do sincronismo entre som e imagem em movimento, ou seja, do final do século 19 até as primeiras décadas do século 20. O objetivo é analisar ressonâncias desse período na linguagem atual do audiovisual.

Uma breve abordagem dos primeiros artefatos e equipamentos de imagem, buscando criar esses paralelos entre a poética desses equipamentos e as narrativas contemporâneas audiovisuais. Num segundo momento, uma análise da introdução do som no cinema e os reflexos advindos, enfatizando como questões e problemáticas desse período inicial do cinema sonoro, refletem-se renovados na linguagem audiovisual de hoje.

O capítulo 3, *Conversores*, introduziremos algumas reflexões que vem do campo das filosofia das ciências e que nos apresentam algumas analogias e modelos, que dialogam com as poéticas e práticas do audiovisual de hoje. Estudaremos também algumas características das narrativas audiovisuais contemporâneas buscando uma identificação, mais que tipificação, de suas narrativas.

Questões como a alta e baixa definição, tomadas a partir da teoria da comunicação, e estendida para uma abordagem de práticas, materiais e linguagem, bem como da percepção dessas narrativas não-lineares.

Analisaremos obras dos vídeo-criadores Garry Hill e Bill Viola, uma instalação multimídia e um vídeo, elegidas pela representatividade das questões e problemas que colocam.

No Capítulo 4, *Video-Som-Video*, serão analisados diferentes gêneros de narrativas audiovisuais do minimalismo norte-americano como formadores de um padrão social de geração e consumo de cultura. O minimalismo foi elegido por sua representatividade no período que considero crucial, dos anos de 1970 a 2000, no estabelecimento de rupturas e novas narrativas audiovisuais. É evidente, que o estilo, não dá conta da grandiosa diversidade de linhas criativas no período; mas por sua disseminação entre as diferentes linguagens artísticas, *modus operandi*, e também pela constituição de um repertório mais ou menos fixo de procedimentos de linguagem, possibilitará uma análise mais abrangente e produtiva no contexto de nosso estudo de narrativas audiovisuais.

A video-ópera *THE CAVE* de Steve Reich será analisada, buscando destacar de que formas a linguagem visual do video documentário e da arte gráfica, integram-se estruturalmente na ópera, e como essa intervenção participa como mais um instrumento solista do conjunto no palco, conduzindo e determinando o fluxo sonoro e narrativo.

Será também analisado o video *Lip Sync* (1969) de Bruce Nauman, onde questões-chave das novas narrativas, como desconstrução do discurso, da temporalidade, do próprio significante, da relação som-imagem e a reinvenção de procedimentos de linguagem anteriores estabelecem um novo campo de significados, suporte e de recepção.

No Capítulo 5, *Sínteses: analógica e digital*, analisaremos duas obras audiovisuais realizadas em tempos e com tecnologias diferentes. A primeira, *THE MAGIC SUN* (1966-68), um filme experimental feito em 16mm pelo compositor, fotógrafo e cineasta norte-americano Phill Niblock, com a participação de *SUN RA & SOLAR ARKESTRA*. A segunda, é uma criação em video digital de 2015, *Fulfilment to the event*, também de Phill Niblock com

música de Rhodri Davies.

*THE MAGIC SUN* utiliza tecnologia analógica e a segunda, *Fulfilment of the event*, digital. Ambas guardam similaridades na utilização narrativa da luminosidade, do jogo de branco & preto, do suporte e das relações sinestésicas que as imagens estabelecem com a música.

Niblock é um dos criadores mais importantes da música contemporânea, dirige a Experimental Intermedia Foundation em Nova Iorque com mais de 40 anos de atividade fomentando a música e o audiovisual experimental. Sun Ra foi um compositor, arranjador, filósofo e poeta que, com a sua *Solar Arkestra* trouxe para o jazz elementos da improvisação livre dialogando com as tradições da música africana. Foi um pioneiro do afro-futurismo, tornando-se uma referência no jazz contemporâneo.

Este trabalho incorpora idéias e reflexões de diferentes áreas: estética, crítica da cultura, música, visualidade eletrônica, filosofia da linguagem. Busca, sobretudo, uma reflexão sobre os processos de concepção e realização de uma linguagem audiovisual em constante e vertiginosa transformação, onde os conteúdos, a relação com o receptor e suas inserções no meio social, tem estimulado novas soluções criativas.

O critério principal para seleção das obras audiovisuais para estudo, foi o de serem exemplos de criações que se encontram nas bordas dos sistemas, ou ainda, em momentos de transformação, tanto tecnológica quanto poético. Pois, acredito, que são nesses períodos de transição que se desenvolvem soluções novas, que fornecem novos repertórios de questões e problemas. A eles, segue-se uma etapa em direção a normatização e padronização inevitáveis.

Busquei, na abordagem de temas relacionados a teoria musical, utilizar uma linguagem que pudesse ser acessível, para não músicos, sem houvesse perda de essência e informação a respeito do conceito utilizado.

## CAPÍTULO 1 – OS CAMPOS DAS NARRATIVAS

*A faculdade de criar nunca vem sozinha. Vem acompanhada do dom da observação*

Igor Stravinski

### 1. UM PÊNDULO DE CONEXÕES

Neste capítulo, vamos retomar inicialmente a referência fundadora da cultura da Grécia clássica, fundamental para o estabelecimento dos diferentes gêneros das narrativas no Ocidente. O objetivo é balançar o pêndulo temporal, diacrônico, relacionando procedimentos, idéias e materiais desse período com questões das narrativas audiovisuais na contemporaneidade.

Estabelecer uma abordagem diacrônica dos elementos de linguagem, buscando o que o poeta Ezra Pound chamava de “pontos luminosos”. O linguísta Roman Jakobson descreve essa abordagem da seguinte forma:

A descrição diacrônica considera não apenas a produção literária [criativa] de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. (JAKOBSON 1975, p.32)

Um movimento que faz dialogar procedimentos, idéias e materiais que a cronologia separa, mas que a linguagem aproxima: passado longínquo e contemporaneidade, modos gregos e microtonalismo, *Zoopraxiscópio* (E. J. Muybridge) e loops digitais de imagens, o *gif*, entre outros.

Num segundo momento, iremos abordar os primórdios da imagem projetada e em movimento no final do século 19 e no início do século 20, que coincide também com uma crise profunda na música de concerto européia. Nesse período, os questionamentos se davam não apenas em termos das poéticas, mas do próprio instrumental, materiais e também sobre a função social da arte. Uma época, onde as tecnologias mecânicas, elétricas e suas narrativas, em passaram por profundas transformações.

Enfim, um estudo desse período, considerado de **transição**, da imagem fixa para a móvel, da música tonal para a música moderna - em suas diferentes vertentes-, onde qualidade e quantidade se embaralham e ganham novas significações. São nesses processos de transição, que as inquietações impulsionam pesquisas pouco ortodoxas e aventureiras, buscando soluções e readequações que ainda contemplam elementos desgastados da linguagem, provocando deformações, em todos os sentidos.

A partir daí, um processo de depuração acontece naturalmente até que, após reestabelecidos certos padrões gerais, mais a frente a decadência - fruto de um esgotamento também natural - mais uma vez se instala e um novo ciclo de mudanças se inicia.

No entanto, na época moderna, a transição, desenvolvimento e esgotamento se sobrepõem, ou ainda, estão intrinsecamente relacionados, como notou Harold Rosenberg: “O extraordinário acerca da fabricação de mitos no século XX é que ocorre debaixo dos narizes das testemunhas dos próprios acontecimentos e cuja colaboração, na verdade, não pode ser dispensada.” (ROSENBERG, 1974, p.163)

Podemos estabelecer um paralelo entre dois momentos de transição na história do audiovisual: a passagem da imagem fixa da fotografia para a imagem em movimento no cinema; e a introdução da tecnologia digital de forma geral e a internet.

O protocolo digital de informação possibilita a criação de novos formatos físicos e virtuais, mas também recupera procedimentos e narrativas do passado. Nesse ambiente, os conteúdos - questionados por esse hibridismo de transição, constituem-se na precariedade, instabilidade, e constante atualização de si mesmos: “passado, presente e futuro deixaram de ser valores em si” (PAZ, 1976 p.136) escreveu o poeta Octavio Paz, antecipando uma nova visão e experiência de tempo.

Guardadas as especificidades, e que são inúmeras, esse tipo de paralelismo faz sentido na medida em que nos permite observar e cotejar procedimentos que tem suas bases em princípios comuns. Em conversa no início dos anos de 1990, o poeta e crítico Décio Pignatari, me dizia: “a questão da criação hoje não é mais a busca do *novo*, mas a *coordenação* dos elementos”.

São períodos similares, no sentido de que mudanças profundas, de base na linguagem, também puderam ser experimentadas num processo de conquista e alargamento das extremidades de sua organização, ou seja, num movimento a partir de suas bordas.

Desde que a linguagem digital tornou-se acessível e hegemônica, vivemos num estado

de constante transição. Aliás, este parece ser o estado natural da plataforma digital: atualização. No entanto, elas, dizem respeito, em sua esmagadora maioria, a um paulatino aumento de funcionalidades e de suas capacidades quantitativas.

O audiovisual na internet ainda é o vídeo, a televisão e o cinema on line. Ainda estão para ser descobertos novos formatos e conseqüentemente, novas narrativas **de** internet.

Theodor Adorno, conseguiu captar a essência da poética musical do compositor austríaco Alban Berg, já no título de seu livro sobre ele: *Alban Berg – O mestre da transição ínfima*. Ele identificou no *modus operandi* de Berg, ”a doutrina de Kierkegaard, segundo a qual a *verdade* só se impões pela sedução” ADORNO, 1989, p.166). Uma vez que Berg fazia uma coordenação própria entre materiais musicais já identificados no imaginário cultural, e elementos desestabilizadores, deformantes. Ou ainda, como dizia o comunicólogo Marshall McLuhan: “materiais novos, formas antigas, o homem cria a ferramenta. A ferramenta recria o homem.”

## 2. RESSONÂNCIAS

As narrativas no Ocidente, desde as tradições orais da Antiguidade até os dias de hoje, têm mantido elementos de linguagem que foram estabelecidos e normatizados no período da Grécia Clássica, onde podemos identificar o nascimento de arquétipos narrativos. O mesmo pode-se dizer, em maior ou menor medida, com relação a filosofia e as ciências naturais e humanas.

Portanto, esses elementos são o DNA de boa parte das narrativas ainda vigentes. E mesmo as novas narrativas, continuam se servindo desses elementos, seja por negação ou crítica.

Dessa forma iremos nos abordar as bases da poética grega, justamente para estabelecer pontes que possam fornecer subsídios para as próximas análises quando os objetos foram as criações contemporâneas. Acredito que, muito da sintaxe das narrativas atuais podem ter seu estudo enriquecido, ao recuperarmos idéias e conceitos desse período, uma vez que em seu percurso histórico, sofreram desvios e o acúmulo de significados transitórios e

datados, que dificultam a sua compreensão como forças vivas e atuais do pensamento e da criatividade artística.

Ao deter-me, mais nos aspectos do pensamento musical e da teoria dos *éthos*, uma vez que ambas estão entrelaçadas como formulação cultural, o objetivo é criar um pano de fundo para a compreensão da raiz comum entre essas linguagens, e por extensão, para as narrativas audiovisuais de hoje.

Uma vez que não sou um especialista na cultura grega clássica, minha aproximação será bastante focada nas configurações dos modos gregos e na formulação do caráter, *ethos*, atribuído a cada um desses modos.

Essa especulação no passado, objetiva conectar pontos e estabelecer pontes; uma vez que nosso objeto de estudo, tem uma origem híbrida, formada por som e sentido.

A teoria da música e da poesia na Grécia clássica foi o resultado de uma longa depuração social, política e histórica:

A arte grega da época clássica é um rio onde se misturam correntes de proveniências muito diversas : umas fornecidas pelas variadas raças de que se compunha a nação helênica: outras, ainda, pelos povos asiáticos que entraram na órbita de sua cultura. (REINACH, 2011, p.50)

Essa depuração ocorreu ao longo de um processo histórico mais amplo, onde território e identidade eram os elementos-chave. A resposta da linguagem musical e poética foi justamente, de estabelecer padrões que reforçassem as necessidades político-sociais, de forma a inseri-las na própria concepção de sociedade.

Um fator importante na constituição da sintaxe da poesia e música grega, foi o fato de que ambas se mantiveram em escala com o homem: “As melodias gregas, sobretudo as melodias populares, mantinham-se geralmente (ao menos quanto a parte essencial) dentro dos limites de uma oitava: é o primeiro percurso, já se viu, da lira primitiva.” (REINACH, 2011, p.50)

Ao basear e organizar seu sistema melódico a partir de uma experiência musical já consolidada, alcançou um alto nível de integração entre sintaxe e prática musical. Ao contrário de outros momentos da história da música, onde a teorização antecedeu a criação e buscando, através dela, a sua confirmação.

A diversidade étnica e cultural é um fator bastante claro na configuração dos “gêneros melódicos” gregos: *diatônico*, *cromático* e *enarmônico*. Sendo que esse último, exigia uma adaptação e acomodação tonal ao ser entoado, uma vez que foi uma contribuição das culturas musicais asiáticas e dos povos nômades. Mas, com o tempo foi banido da prática



---

musical ocidental, sendo recuperado apenas no início do século 20, com a música microtonal experimental, que se servia de linguagem musical similar, ou seja, baseada em intervalos menores que o meio tom da escala temperada.<sup>4</sup>

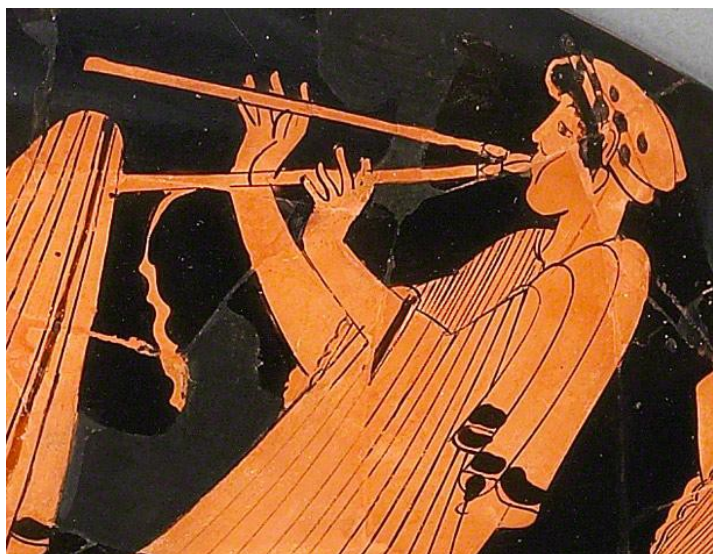
Dois dos três modos mais antigos, chamados de fundamentais, indicavam através de seus nomes a sua origem oriental : Dórico, Frígio e Lídio.

O instrumental era composto basicamente pela lira, um instrumento de apoio para a entoação do canto, cujas cordas eram afinadas por variação de tensão, ou seja, tinham todas a mesma medida de extensão. O seu emprego era limitado, uma vez que o acesso a ele, era difícil. Foi utilizado basicamente como apoio tonal, não tinha expressão própria e função musical separadas da voz. Na época, não se concebia o som musical independente do canto. Apenas com uso funcional, como o do *Keras* ou *bykani*, uma espécie de berrante feito de chifre de animal, usado para a comunicação entre os pastores.

O aulos clássico era composto por dois tubos (caule herbáceo) de madeira com o mesmo comprimento, conforme a **FIGURA 2**. Acrescia-se uma espécie de bocal de madeira fina, a maneira das palhetas de bambu de hoje, num princípio rudimentar de clarinete. Interessante que a sua execução, era heterofona: “a parte mais grave, que representa o ‘canto’, se executava no tubo da direita, e o acompanhamento, posto em geral no agudo, no tubo da esquerda.

Não há como não relacionar essa prática tão remota do aulos grego com o jazz inovador do flautista e saxofonista norte-americano Roland Kirk (1936-1977), e Eric Dolphy, entre outros; que tocavam dois saxofones ao mesmo tempo, acrescidos de apitos e todo tipo de flautas, cf. **FIGURA 3**.

<sup>4</sup> Sobre a retomada do microtonalismo na música do século 20, fiz um apanhado dos compositores e as pesquisas mais importantes na introdução do livro de Reinach, *A Música Grega*, Editora Perspectiva, 2011)



**FIGURA 2** – Músico da antiguidade tocando Aulos pintura em uma taça de vinho, Grécia, em tórno de 480–470 B.C. The J. Paul Getty Museum.



**FIGURA 3** - Rahsaan Roland Kirk  
Roland Kirk, nasceu Ronald Theodore Kirk (1936-1977).

Kirk tocava saxofones, clarinete e flautas. Cego, ficou conhecido por tocar vários instrumentos de sôpro ao mesmo tempo. Deu sequência à linguagem do hard bop no jazz e acrescentou novas técnicas instrumentais ao jazz, como a respiração circular e o canto simultâneo ao tocar flautas<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Links para videos com as performances de Roland Kirk:  
Fonte: (REINACH, 2011, p.64)

Estendo um pouco mais essa digressão que relaciona música grega antiga com o jazz contemporâneo, para exemplificar como antigas práticas musicais e instrumentais são recuperadas e re-significadas em outras épocas.

Elas readquirem novos significados, mas mesmo assim pode-se perceber, em alguma instância mais ou menos aparente, que elementos da sonoridade original - o eco de um som não domesticado, antigo e primitivo -, retorna. E foi assim que as performances de Kirk foram muitas vezes rotuladas e recebidas pelo público norte-americano nos anos de 1960 e 1970, como também ocorreu com o saxofonista John Coltrane que buscou nos modos antigos, a na retomada de sonoridades ancestrais, recuperar elementos da música africana. Para ele, era uma questão cultural e política estabelecer essa conexão musical com a África.

Na cultura grega, as práticas artísticas desempenhavam funções específicas na sociedade. Tinham um emprego definido. Foram ao longo de sua história, se diferenciando.

O conjunto desse sistema, serviu como base da organização melódica, métrica e poética da poesia e música no ocidental, sendo ainda atualmente uma referência.

Na tabela abaixo, veremos um quadro da descrição grega desses modos:

**TABELA I - Ethos e Modos Gregos**

<b>Nome do modo</b>	<b>Caráter</b>	<b>Emprego</b>
Dórico	viril, grave, majestoso, belicoso e educativo; conduz a alma ao justo meio.	litúrgicos, lírica apolínea; coros e temas trágicos; citarística; canções de beber, canções eróticas.
Hipodórico	estável e majestoso, porém mais ativo que o dórico. Nobre e faustoso. Dórico. Nobre e faustoso.	nomos* citaródico; lírica apolínea; monodias trágicas; ditirambo.
Mixolídio	Patético.	coros trágicos; nomos citaródico.
Frígio	agitado, entusiasta, báquico.	música de aulo, ditirambo; tragédia, citarística.
Hipofrígio	análogo ao frígio, porém mais "ativo".	escólio, aulética, monodias trágicas, ditirambo, citarística.
Lídio	dolente, fúnebre; decente e educativo (Aristóteles).	lírica apolínea; tragédia, aulética.
Hipolídio	dissoluto, relaxado, voluptuoso.	aulodia.

\*Nomo, do grego *nómos/ou*, lei, mas designando canto em homenagem a Apolo ou Atena, como o ditirambo o era em homenagem a Dioniso.

Sempre existiram controvérsias com relação a aplicabilidade direta dos *ethos* aos modos gregos. Apesar de Pitágoras e outros filósofos gregos enfatizarem sobre os efeitos dos modos, e conseqüentemente dos *ethos* na sensibilidade humana, com a crescente formulação matemática, Aristoxeno buscou uma unificação teórica que combinasse os *Harmoníai* (teoria anterior aos modos) e os tetracordes, colocando em segundo plano a questão dos *ethos*. Reinach explica que:

Primeiro, nos é impossível, distinguir, dentro das características do *éthos* modal, o que deve ser atribuído a própria estrutura da oitava modal e o que resulta, em realidade, do estilo tradicional das composições de que esse modo se reveste. É assim que Heráclides do Ponto nos diz que o modo iastieno possuía, *na origem*, um caráter rude, austero e selvagem e que, em seguida, derivou para o langoroso e embriagante: ele não diz que o intervalo da estrutura da oitava iaestiena tenha sido modificado no que quer que seja. (REINACH, 2011, p.64).

Essa migração de caráter (*ethos*) pode ser explicada também pelo papel crescente da individuação, representada pela figura do compositor, em relação as práticas musicais na *polis*, até então quase que exclusivamente baseadas em melodias populares.

Na medida em que a atividade musical e poética se diversificava, a origem – inclusive territorial – se confundia e se expandia, num trânsito mais intenso de pessoas e de práticas musicais e culturais.

O desenvolvimento das práticas de transposição das escalas, possibilitou que emergissem novos timbres com relação a voz, e que as melodias tradicionais ganhassem nova vida, expressão e caráter.<sup>6</sup>

A mesma controversa questão se relacionava aos ritmos. De que forma o *ethos* poderiam ser tomados como referência de composição, uma vez que a linguagem poética acrescenta uma nova dimensão de linguagem:

cada variedade de ritmo recebeu sua característica e delas se retiraram regras para a conveniência de seu emprego : a majestade do dátilo convém aos cantos de caráter épico; o anapesto, mais marcial e monótono, as canções de marcha ou as lamentações fúnebres, o troqueu, petulante, para as árias de dança, para entradas precipitadas, para diálogos apaixonados. Da mesma maneira, cada um dos seguintes tem seu papel, seu emprego bem

<sup>6</sup>Aliás, a transposição é um recurso utilizado, em diferentes épocas, por compositores de ópera, de opera bufa e também de canções para provocar um “deslocamento”, que cria um desconforto, um desajuste, uma tensão, entre voz e linha melódica com o objetivo de, conseqüentemente, provocar um efeito humorístico.

determinado: o iambo, mordaz; o epítrito, solene; o coriambo, caro as rondas populares; o jônico, displicente e voluptuoso; o peônio, desigual e tumultuado; o dócmio, angustiado; o glicionio, flexível e acariciante. (REINACH, 2011, p.116)

Essas classificações também se estendiam aos gêneros praticados, ou seja, a lírica, a declamação de odes e aos hinos sagrados, bem como aos poemas épicos e heróicos.

A estruturação rítmica, ao lado dos modos e da melopeia, formam o pilar da poética musical grega.

Os metros eram constituídos por alternâncias de tamanhos variados entre sons acentuados, não-acentuados, sons longos e curtos, *a grosso modo*.

Por não contarem com um sistema de notação proporcional, havia uma flexibilização com relação ao valor absoluto das durações. A disposição e modulação rítmica que se obtinha a partir da combinação desses formantes, determinava também o *ethos* atribuído à aquela combinação de acentos e durações, que podiam ser mais enfáticas e determinadas, ou mais relutantes, mais diretas ou mais flexíveis.

As durações superiores ao tempo unitário, ou durações compostas, exprimem-se em função daquele: falam-nos de durações de 2, 3, 4, 5 tempos unitários. Elas são anotadas pelos seguintes signos, postos acima da nota melódica<sup>7</sup>, da qual oferecem os equivalentes em notação moderna. (REINACH 2011, p.85):

**TABELA 2** – Durações e notação correspondentes (da curta a longa)



“Algumas sílabas comportam as vezes uma duração intermediária, não expressa em múltiplos inteiros do tempo de primeiro” (REINACH, 2011, p.85), portanto, com duração aproximada.

Por questões da prática musical a época, o sistema, de uma forma geral contava com uma margem de flexibilidade com relação tanto as frequências e sua entoação, como também

<sup>7</sup>No Antigo Testamento, a notação gráfica dos tons e pausas a serem entoados na cantilação, os *te, amin*, também era indicada sobre o texto correspondente.

em relação aos valores rítmicos. Essa flexibilidade era mais acentuada nos gêneros da poesia lírica e nas odes; mas, ao contrário, a poesia épica e os hinos religiosos eram construídos com uma rigidez maior, o que possibilitava uma maior facilidade de sincronismo e entendimento unívoco em formações vocais coletivas. Reinach também destaca que o ritmo, de uma forma geral, era relacionado ao princípio masculino, enquanto a melodia ao feminino. Assim tínhamos na poética musical grega, os modos que expressavam o coletivo e seus ritos sociais e religiosos, e os modos que expressavam a individualidade, com sua ampla gama de idiossincrasias.

Ernest Toch, em *The Shaping Forces in Music*, dedica um capítulo ao estudo da tipificação, ecoando ainda as classificações de *ethos*, do que na teoria da música ocidental se convencionou chamar como melodia de caráter *masculino* e *feminino*, cuja diferença básica está no fato de estabelecerem uma relação mais próxima (masculina) ou mais distante (feminina) a sua harmonização

Melodias criadas para celebrações de feitos e de heróis nacionais, portanto, que agregam as pessoas, necessitavam de uma clareza na formulação melódica que facilite a entoação por multidões. Isso se conseguia com a repetição de um número determinado de sons, sem utilizar tons intermediários ou mesmo alterações nas notas originais do modo.

De caráter marcadamente gregário, o hinário ocidental de diferentes períodos e regiões, repete um mesmo padrão de construção intervalar de fácil reconhecimento. Exemplos disso são, a *Marselhesa*, *God bless the Queen*, o hino norte-americano; bem como o hinário protestante, uma resposta à alta complexidade da música sacra cristã no Barroco. Enfim, melodias funcionais que guardam características similares, com ritmos marcados e padrão melódico específico.

De outro lado, a melodia de caráter feminino, apresenta uma baixa definição em sua forma, por conta de uma grande diversidade em seus contornos, o que dificulta a memorização e mesmo fixação tonal. Explora um tipo de combinação de tons próprio, o que dificulta a sua entonação por um grande número de pessoas ao mesmo tempo. Não agrega, porque expressa uma particularidade, é um veículo para transmissão de estados emocionais pessoais, únicos, não referenciais, portanto, de expressão individualizada.

As organizações rítmica e melódica, desde a Grécia, sofreram transformações, ou ainda, reformas, uma vez que a maioria dos elementos formantes mantiveram-se presentes, em maior ou menor medida, ao longo dos tempos. Foi um processo de adaptações promovido pela Igreja Católica que expurgou o “elemento oriental”, que compreendia os intervalos de

quarto de tom e os ajustes de entoação, normatizando assim o uso de suas estruturas.

Com o advento da tipografia, a impressão de partituras tornou obrigou a uma padronização também dos sinais gráficos das partituras.

E mesmo após sucessivas alterações na sintaxe e aplicabilidade dos modos, é possível notar que boa parte dos elementos fundamentais da teoria musical da Grécia clássica, compreendendo as diferentes escolas de Pitágoras a Aristóxeno, continuam presentes nas músicas de hoje.

O período que se seguiu ao barroco e a reforma de Lutero, intensificou o uso da melodia acompanhada, num processo de abandono das polifonias complexas. Em outro movimento típico e recorrente da linguagem, ou seja, quando se observa o movimento pendular entre complexidade/simplicidade, a melodia então resume e tipifica, suas relações com a harmonia, que passa a operar basicamente em dois registros, modo maior e menor, direcionando também a elaboração e a estruturação melódica.

O modo maior, correspondente ao Jônio grego, era identificado com intenções positivas: viril majestoso, belicoso (os hinos nacionais e militares sempre são compostos em modo maior). Já o modo menor, Eólio (hipodórico) que para os gregos relacionavam a adjetivos como *nobre e faustoso*, era empregado na lírica apolínea, nas monodias trágicas e no ditirambo. Já no contexto da linguagem romântica, o modo menor era relacionado a estados introspectivos como a *reflexão*, a *melancolia* e a *tristeza*. Portanto, notamos uma mudança de tipologia com relação ao modo menor, que passa a ser a outra face da moeda de um sistema lógico-estético musical baseada no antagonismo entre os dois modos, maior e menor. Observamos, ainda que ocorreu uma *torção* sintática, entre a acepção no contexto da cultura grega e no contexto do romantismo. Analisar esse tipo de torção, é que nos interessa neste trabalho.

Modo maior e modo menor, na estética musical dos séculos 18 e 19, refletiam naturezas e sensações quase opostas. A teoria dos afetos, que originou-se na Grécia, teve no Barroco, uma grande influência sobre os compositores, entre eles, destacou-se a figura do compositor e teórico Johan Mattheson (1681-1764):

na obra *Der Vollkommene Capellmeister* de (1739) aborda os afetos na música, com indicações composicionais, e expõe uma nova visão, onde dá ênfase à necessidade do compositor conhecer os afetos e as paixões. O compositor de musica instrumental deveria usar o recurso adequado para cada sentimento como, por exemplo, para a alegria, utilizar intervalos largos, e para tristeza intervalos pequenos. (GATTI, 1997, p.67)

**TABELA 3** - Relação entre tonalidade e os afetos por Mattheson 1713.

Ré menor	Devoto, calmo, fluente grandioso	Sol maior	Insinuante, falante
Sol menor	Serenidade, amabilidade, vivacidade	Dó menor	Amável e triste
Lá menor	Lamentosa, respeitável e serena	Fá menor	Suave, serena, profunda e pesada
Mi menor	Pensamentos pesados, aflitos e tristes	Si bemol maior	Divertido e exuberante
Dó maior	Rude e atrevido	Mi bemol maior	patético
Fá maior	É capaz de exprimir os mais belos sentimentos do mundo	Lá maior	Paixões lamentosas e tristes
Ré maior	Penetrante e teimosa	Mi maior	desespero
Si menor	Bizarro, melancólico	Fá sustenido menor	Tristeza, aflição

Pelo alto grau de subjetividade, era de previsível que ocorresse uma grande variação na tipificação das escalas. Na tabela abaixo, quatro compositores e teóricos do barroco, apresentam as suas definições para as mesmas escalas, a pesquisadora Patricia Gatti<sup>8</sup> demonstra em duas tabelas a diferença de conceituação em importantes compositores e teóricos como Mattheson, J.J. Quantz., Rameau e Charpentier:

**TABELA 4** - Correspondências entre Tonalidades e Afetos – Modo Maior.

	Mattheson	Quantz	Rameau	Charpentier
Dó maior	Rude	Alegre	Alegre	Guerreiro
Ré maior	Alegre	Alegre	Alegre	Alegre
Mi maior	Penetrante	Alegre	Grandioso	Questionador
Fa maior	Generoso	Prazeroso	Majestoso	-
Sol maior	Amoroso	Prazeroso	Afetoso	Doce ,alegre
Lá maior	Brilhante	Alegre	Brilhante	-
Sib maior	Magnífico	Alegre	Intempestivo	-
Mib maior	Choroso	Cantabile	-	-



Fonte: Gatti (1997, p. 54).

<sup>8</sup> GATTI, P. - A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733). Dissertação de Mestrado, IA-UNICAMP, Campinas, 1997.

**TABELA 5** - Correspondências entre Tonalidades e Afetos – Modo Menor

	Mattheson	Quantz	Rameau	Charpentier
Dó menor	Triste	Melancólico	Lamentoso	Triste
Ré menor	Devoto	Terno	Compaixão	Devoto
Mi menor	Aborrecido	Terno	Terno	Lamentoso
Fa menor	Doloroso	Melancólico	Lamentoso	-
Sol menor	Encanto	Terno	Afetuosos	Magnífico
Lá menor	Honroso	Melancólico	-	-
Si menor	Melancólico	Melancólico	Terno	Melancólico

Fonte: Gatti (1997, p. 54)

À parte, a dificuldade de se chegar a uma conceituação precisa desse tipo de adjetivação, o fato é que a música do século 19 em seus diferentes gêneros, como na música vocal, dramática e instrumental; explorou intensamente esse vocabulário emocional, até que, pela saturação das fórmulas, a própria tonalidade implodisse de dentro para fora.

J. M. Wisnik, em *O Som e o Sentido*, destaca duas características constantes no mundo modal.

A primeira é a identificação da escala com uma determinada propriedade semântica, dinâmica, que se pode dizer também dinamo-gênica (ela corresponde a um movimento ou a um estado de corpo e de espírito). A segunda, é o caráter circular de que se investem as estruturas rítmicas e melódico-harmônicas da música modal, bem como a experiência de tempo que ela produz. Nas sociedades pré-modernas, um modo não é apenas um conjunto de notas mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso.” (WISNIK, 1989 p.68, grifo meu).

A organização da poética e da prática musical relacionada a um uso ou finalidade, como destaca Wisnik, com maior ou menor capacidade de ritualizar seus significados e espaços na cultura, é uma das características que foi sendo abandonada, a medida que vai sendo valorizada a figura do compositor como inventor de uma originalidade, de uma obra pessoal, única. As melodias populares, campesinas, de trabalho, deixam de exercer uma influência importante na criação musical, e com isso os elementos fundantes da escala, do modo, também perdem sua identidade social, étnica e de caráter.

Esses aspectos em relação ao universo do modo da música - ressignificações e

simplificação de seus elementos formantes -, em sua horizontalidade, se relacionam por analogia a certas formas de concepção de montagem/edição de imagens; e também com relação as estéticas de repetição, como o minimalismo.

Não é a tóia que Richard Wagner vai buscar em mitologias ancestrais e histórias medievais, como em *Lohengrin* e *Tristão e Isolda*, narrativas arquetípicas que o distanciassem do drama burguês e do naturalismo verista; e ao estabelecer o *leitmotiv* (motivo condutor) como sua célula básica de organização e reprodução temática, procura uma unidade sintática capaz de amarrar longas narrativas com até seis horas de duração.

Mesmo as narrativas dramáticas na Idade Média, tinham na teoria dos afetos uma espécie de guia referencial na construção das têmperas vocais e dos gêneros.

Se J. S. Bach (1685-1750), em suas *Cantatas* e, particularmente nas *Paixões*, servia-se de alguma forma da teoria dos afetos na escolha tonal, o fazia dentro de uma textura de tal complexidade polifônica, que pulverizava qualquer obviedade dramática que poderia advir de uma escolha programática. Bach, sempre privilegiou o discurso musical, deixando as palavras num segundo plano como elementos secundários na arquitetura da composição.

Com Claudio Monteverdi (1567-1643), os *Madrigais*, *Intermezzi* e finalmente sua primeira obra cênica *Orfeo* (1607), inaugura-se o modelo geral de ópera: texto, canto e cena.

Monteverdi, reorganizou a narrativa dramática, abandonando os corais e peças instrumentais pré-formatadas, delineando e modulando as formações vocais e instrumentais conforme o desenvolvimento dramático e musical. Retomou a monodia acompanhada<sup>9</sup>, o que propiciou uma maior clareza no enunciado e na compreensão dos textos em tempo real. Distribuiu a narrativa em seções, de maior e menor densidade, variando tonalidades e andamentos, buscando um equilíbrio e uma sensação de continuidade, inéditas até então.

É importante destacar que os primeiros libretos de ópera tinham como temática a mitologia greco-romana. Sua estrutura narrativa ainda não havia ganhado a fluência que a linguagem dramática do teatro já alcançara, uma vez que o tamanho das frases, e as pausas de respiração dos versos, ainda estavam relacionadas a métrica e prosódia da poesia falada.

Aos poucos a necessidade de fluidez no espetáculo operístico, que ganhava cada vez mais elementos adicionais como a cenografia, o ballet, os figurinos, etc, e organizava-se de forma mais definida (a partir das unidades aristotélicas de tempo, lugar e ação); encontrou novas medidas de verso que se adequavam aos períodos das frases musicais.

Um estudo do libretto de *Orfeo* (1607), e mesmo de *Gli Amori d'Apollo e di Dafne* (1640) de Francesco Cavalli, mostram que as cenas e suas indicações nos apresentam

<sup>9</sup> Voz solo acompanhada por instrumentos.

contornos gerais, onde muitas das vezes, a figura do narrador é quem comunica o conteúdo do texto, ora falado, ora cantado. Não existe uma continuidade no sentido da causalidade narrativa. As personagens que relatam os fatos e sensações – em geral entidades, como nesse caso, são o *Espírito da Música*, a *Mensageira* e a *Esperança*, provocam uma interrupção na ação e localização - transformando o palco num espaço neutro, local de discursos e sensações; Essa sensação acentua-se ainda com as partes instrumentais, que se intercalam as falas.

Dessa forma, a medida do texto determina a forma musical e sua duração, sendo que cada ato se apresenta em cena única:

*A ópera começa com a personagem Espírito da Música explicando o seu poder e o de Orfeu, no Prólogo.*

*O Primeiro Ato celebra o dia do casamento de Orfeu e Euridice.*

*No Segundo Ato, a personagem da Mensageira se encarrega de narrar os fatos, na melhor tradição da tragédia grega: Euridice teria sido picada por uma serpente, Orfeu vai em sua busca.*

*No Terceiro Ato, acompanhado pela personagem Esperança, Orfeu, vai ao Tártaro. Encontra o guardião Caronte, e tenta hipnotizá-lo com o seu canto. Sem sucesso, utiliza a lira (chitarrone, conforme indicação da partitura original) e finalmente obtém resultado.*

*No Quarto Ato, seduzidos pela música de Orfeu, Presérpina e Plutão, rei do Tártaro, liberam Euridice com uma condição: de que Orfeu não volte os olhos para trás.*

*Orfeu, no entanto, dá uma leve mirada e Euridice é atingida. Como um fantasma, ela volta para o Tártaro.*

*No Quinto Ato, Apolo, pai de Orfeu resgata o filho, e leva-o para o céu, de onde observa Euridice envolta nas estrelas.*

Robert Donington, um especialista na ópera do período, em seu texto “*Monteverdi - The operatic Composer*” destaca um aspecto importante:

A escala de tempo da ópera é muito pequena para dar espaço a desenvolvimentos das personagens. No entanto, personagens arquetípicas, retratando nossas características exemplares com todo o poder emocional e com sutis sugestões, e ainda com uma grande música por trás, podem nos mover profundamente.” (DONINGTON, ARNOLD & FORTUNE 1972, p.276, tradução nossa)

As mudanças de lugar e situação, sem transições, fazem com que grande parte dos libretos nesse período se assemelhem a uma escaleta de roteiro cinematográfico. As figuras

que se dirigem diretamente ao público, morais, como o *Espírito da Música*, *Mensageira* e *Esperança*, têm a responsabilidade de comunicar ao público as ideias morais principais, bem como as demais mensagens a serem transmitidas, interrompendo assim o desenrolar do factual e das ações simples.

A questão da escala de tempo e espaço é essencial, porque trata-se de um índice do quanto a narrativa se distancia do naturalismo, do quanto ela busca estabelecer de uma outra forma os seus eixos básicos que irão determinar as relações perceptivas do espectador.

Voltando a nossa mirada diacrônica, é possível identificar, de uma forma geral, nas estruturas narrativas das instalações multimídia, o uso de elementos de interrupção de narrativa, de fruição. Com a utilização cada vez mais frequente de imagens em seu tempo real, ou seja, sem cortes, um certo afrouxamento na densidade narrativa, permite deixar fluir os diferentes eventos em sua temporalidade própria, em seus ciclos individuais, transferindo para o espectador, a medida de sua experiência e fruição estética. Assim, baixando a temperatura informacional e utilizando ações e situações banais, estabelece-se uma relação menos impositiva para o espectador.

Os libretos desse período nascente do que chamamos ópera européia, adotaram o moralismo e a melancolia, derivados de temas da mitologia greco-romano, da Idade Média e do drama barroco. Impregnados pela moral luterana e também católica, ecoavam ainda estruturas dos autos medievais de moralidade, como notou Walter Benjamin: “Com sua atitude característica, marcada pela reação da Contra-Reforma, o drama barroco alemão cria seus tipos dramáticos segundo a imagem escolástica medieval da ‘melancolia’.” (BENJAMIN, 1984, p.179)

Figuras de linguagem como a alegoria, pesada e literária, dominavam as narrativas onde havia pouco espaço para a música instrumental, como elemento de complementação ou alargamento dos sentidos do texto. Antes de tudo, cabia a própria alegoria, criar uma moldura estilística reconhecível ao público, seguindo as convenções de época.

Me estendo na abordagem do início da chamada ópera ocidental - e em particular no estilo florentino - porque ele me parece crucial como formação de padrões de narrativa literária e dramática que tiveram uma influência importante em boa parte do que se produziu depois disso, seja na ópera, no teatro, no cinema, e mesmo nas narrativas contemporâneas, onde observamos a desconstrução da lógica aristotélica, bem como a desmontagem dos parâmetros de tempo-espaço como unidades lógicas, as vezes reconhecíveis até mesmo nos ambientes virtuais.

É justamente por oposição a essa armadura lógica secular, que boa parte das narrativas de hoje encontram a sua razão de ser como linguagem, ao se estruturarem por negação. No entanto, é importante destacar que as estruturas sígnicas, constroem a sua sintaxe a medida que, na recepção, acumulam-se elementos que se submetem a comparações perceptivas negativas e positivas.

Assim, um som só é percebido como agudo, numa narrativa musical, quando contraposto a outro som, mais grave; da mesma forma, uma imagem adquire as suas qualidades perceptivas, como narrativa, quando cotejada a imagem anterior ou posterior. A medida que as narrativas audiovisuais incorporam poéticas mais abertas, não teleológicas, elas abrem espaço para que os arquétipos narrativos e simbólicos possam invadir zonas não óbvias e imprevistas. Introduzem ritual em ações banais do cotidiano. Infiltram elementos da tragédia e da comédia através de simbologias e de estímulos sensoriais na epiderme. “Desliteratizam” os conteúdos, se podemos dizer assim.

Retornando a Monteverdi, vale ainda acrescentar, finalmente que, em *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, obra de 1624,

se configura pela primeira vez no cenário musical – sustenta Monteverdi no prefácio – uma sonoridade que nos defronta com a reiteração insistente de uma mesma nota – instrumental e/ou vocal – em batimentos rápidos, obsessantes, com o que se produzia uma textura agitada, veemente, conflagrada, concitada. (CHASIN, 2009, p. 23)

Esta para ser estudada a retomada de procedimentos da ópera florentina, mais especificamente de Monteverdi, na ópera minimalista contemporânea. Entre eles, a ênfase na naturalidade de entoação e na utilização dos ritmos da prosódia como elementos de construção melódica.

Aquilo, que no contexto monteverdiano enfatizava a dramaticidade, com a clareza do entendimento do texto cantado; no contexto minimalista, coloca-se como formante anti-dramático (após a overdose de “dramaticidade” na escrita vocal da ópera romântica), aproximando-se novamente da coloquialidade da fala.

Com a música no cinema mudo observamos uma relação sintática semelhante com relação aos tons e os afetos correspondentes. Em seu acompanhamento musical, os músicos recorriam, em sua grande maioria, a composições pré-existentes, que dispostas numa sequência, sonorizavam os filmes.

Eram diferentes tipos de seleções musicais, elaboradas em listas, chamadas de *cue sheets*. Essas listas, mais ou menos detalhadas, relacionavam por ordem de entrada, a

sequência de músicas a serem tocadas ao longo do filme.. Entre outras informações, indicavam a “deixa” de entrada, o andamento, título, etc. Os *cue sheets*, podiam conter apenas indicações de gênero ou ritmo, como “polca”, “marcha”, ”música religiosa”, ou também poderiam conter uma tipificação de caráter, como “marcha triunfal”, ou “minueto jocoso”, etc.<sup>10</sup>

(Musical "cue-sheet")				
<b>" ROSE OF THE WORLD "</b>				
No.	Min.	(T)itle or (D)escription	Tempo	Selections
<b>REEL No. 1</b>				
1	1½	At screening	<i>2/4 Allegro</i>	Farandole — Bizet
2	1½	T— Rosamond English	<i>4/4 Moderato</i>	<sup>1</sup> Rose in the Bud — Foster
3	1½	D— Harry leaves boudoir	<i>2/4 Allegro</i>	<sup>1</sup> Farandole — Bizet
4	1	T— For two months, no word came	<i>4/4 Allegro furioso</i>	Furioso No. 1 — Langey (Battle music)
5	1½	T— Then the survivors returned	<i>4/4 Tempo di marcia</i>	The Rookies — Drumm
6	1½	D— Rosamond and Berthune	<i>3/4 Andante sostenuto</i>	<sup>1</sup> Romance — Mildeberg (1st part only)
7	3	T— After a time	<i>2/4 Allegretto</i>	Canzonetta — Herbert
<b>REEL No. 2</b>				
8	3	T— Surely you can help me?	<i>6/8 Poco più lento</i>	En Mer — Holmes (From Letter D)
9	1½	T— Before her lay	<i>3/4 Andante sostenuto</i>	<sup>1</sup> Romance — Mildeberg (1st part only)
10	2½	T— Doctor finds body in queer state	<i>4/8 Lento</i>	Erotik — Grieg
11	1½	T— So Lady G. sailed for the homeland	<i>6/8 Andantino</i>	Barcarolle — Hoffmann
12	3½	T— The first day at Saltwoods	<i>3/4 Moderato</i>	Prelude — Damrosch (From <i>Cyrano</i> )
<b>REEL No. 3</b>				
13	2	T— At last Rosamond sent for Major Berthune	<i>3/4 Andante Cantabile</i>	An Indian Legend — Baron
14	1½	T— It's a letter from Uncle Arthur	<i>2/4 Allegretto</i>	Air de Ballet — Borch
15	1	T— I am secretary of	<i>3/4 Andante sostenuto</i>	<sup>1</sup> Romance — Mildeberg
16	2	T— Then came agony	<i>2/4 Allegro</i>	<sup>1</sup> Farandole — Bizet
17	3	T— A little incident occurred	<i>2/2 Agitato</i>	<sup>1</sup> Implorations Neptune — Massenet
18	1½	T— What an inclosed note told	<i>2/4 Molto allegro</i>	Le Ville — Puccini (Battle music)
<b>REEL No. 4</b>				
19	2½	T— Prompt, etc.	<i>4/4 Bisoluto</i>	Cry of Rachel — Salter
20	2	T— The dregs of life	<i>3/4 Allegretto</i>	Canzonetta — Godard
21	2½	D— Rosamond leaves table	<i>3/4 Allegro</i>	Appassionato — Berge
22	1	T— Have you noticed any derangement	<i>3/4 Allegretto</i>	Air de Ballet — Herbert
<b>REEL No. 5</b>				
23	3	T— The breaking point	<i>2/2 Agitato</i>	<sup>1</sup> Implorations Neptune — Massenet
24	3½	D— Jaal enters with urn	<i>6/4 Allegro</i>	Flying Dutchman — Wagner (Overture — omit sailors' song)
25	1½	D— Doctnr enters	<i>4/4 Andante moderato</i>	One Who Has Yearned — Tchaikowsky
26	1½	T— Wounded, Harry escaped	<i>6/8 Allegretto</i>	Love in Arduy — Wood
27	1½	T— The rainbow's end	<i>4/4 Moderato</i>	<sup>1</sup> Rose in the Bud — Foster

THE END

<sup>1</sup> Repeated Selections

(With kind permission of the Famous Players-Lasky Corporation.)

FIGURA 4 – Cue Sheet de filme mudo

<sup>10</sup> Sobre os *cue sheets*, ver também Manvell & Huntley (1975)

Os *cue sheets* organizavam-se, de maneira geral, da seguinte forma:

- número da intervenção musical
- a duração, em minutos
- o (T)ítulo ou (D)escrição da música
- tempo (compasso e andamento)
- seleção de músicas

Havia outras formas, mais completas de *cue sheets*, que indicavam ainda mais detalhadamente as “deixas” (*cues*), ou ainda, além do título da obra, relacionavam, o nome do compositor e do editor.

Max Winkler, foi um dos primeiros músicos a organizar os *cue sheets* para filmes mudos. Seu vasto conhecimento de obras musicais publicadas, facilitou a classificação de composições de autores pouco conhecidos, em gêneros, ritmos, caracteres, andamentos e durações.

Percebendo a necessidade e crescente demanda por listas de músicas para sonorizar as sessões de cinema mudo, Winkler utilizou descrições menos técnicas e mais generalizantes, de forma que suas informações pudessem ser úteis para a elaboração de *cue sheets* por pessoas com pouco conhecimento musical. De maneira pragmática, criou breves descrições, nas quais, por exemplo, um coral a quatro vozes de J.S. Bach era classificado como “*adagio melancólico para cenas tristes*”, e assim por diante.

Como se nota, esse tipo de classificação do material musical, continua ainda sob influência dos *ethos* da Grécia clássica e da teoria dos afetos. Essa terminologia foi hegemônica, não apenas no período da música de acompanhamento para o cinema mudo, mas também migrou para o cinema sonoro e continua vigente, como referência e prática, até os nossos dias.

Chamo a recorrência a esse tipo de aproximação adjetivosa de “metereologia sonora”<sup>11</sup>. Isso acontece quando o diretor, - ou mesmo a indicação de uma rubrica do roteiro - solicita ao compositor, a criação de um “clima” para determinada cena ou sequência. O seu objetivo é que a música reitere o que a imagem já mostra de forma que para o espectador não reste dúvidas quanto a intenção dramática da cena ou sequência<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Ver TRAGTENBERG 1998.

<sup>12</sup> E se transportarmos essa questão, para o universo da instalação audiovisual, a “sugestão” de “clima”, ganha uma configuração do que hoje chamamos de *ambient music*, ambiência sonora. Ou seja, uma sonoridade, música ou ruído ou soundscape (gravação de uma localidade e/ou situação sem interferência na captação ou edição de corte) sem características marcantes, sem fonte de emissão muito reconhecível e que preencha o espaço acústico, seja pelas especificidades das ondas e complexos sonoros, seja pelo desenho de som (amplificação no espaço).

Atualmente na internet, podemos encontrar inúmeros *sites* que oferecem material musical para uso como trilhas sonoras “genéricas”. O seu uso abrange desde o cinema de ficção, vídeos na internet, memes, *gifs*, documentários, até filmes publicitários e vídeos institucionais. Podem ser usadas em determinadas situações, de forma gratuita, sob licença, e mesmo serem compradas. Seguem, *a grosso modo*, as mesmas classificações de *ethos*, caráter e afetos da tradição musical ocidental.

São chamadas de “trilhas brancas”, ou “trilhas genéricas”. Utilizam um material musical mediano, de conformações mais ou menos homogêneas com relação a timbres, andamentos, ritmos, melodias, harmonias, etc.; capazes, portanto, de se adequarem as mais diferentes situações e sequências de imagens.

São, na realidade, mais um índice do alto grau de desgaste e de banalização que a narrativa musical, empregada como trilha sonora para os mais diferentes suportes e gêneros, alcançou.

A diferença é que, ao invés dos adjetivos relativos a estados de ânimo, a maioria desses *sites* adota a divisão por gêneros musicais como baliza para o usuário. Isso porque esses rótulos, são adotados pelo mercado mundial de comercialização de música. Dessa forma, um usuário de Cingapura pode reconhecer um gênero musical ou sub-gênero, com a mesma precisão que um usuário do Peru, por exemplo <sup>13</sup>

[Um parêntese mínimo]

À sua maneira, o minimalismo promoveu uma retomada dos *tableaux vivants*, do seccionamento da ação, com intervalos de reflexão, um padrão narrativo semelhante ao praticado no início da ópera européia. A técnica musical minimalista, retomou ainda, o emprego generalizado da monodia – seja através da voz cantada, falada e declamada na mesma obra –, como também de uma certa “flutuação” da linha vocal sobre uma base de notas longas. Em seu estilo vocal arcaizante, converteu ornamentação em padrão melódico (mais acentuadamente na obra de Philip Glass), procedimento estilístico similar, aos praticados nos recitativos e árias do estilo imediatamente anterior ao chamado *stilo*

<sup>13</sup><<http://freemusicarchive.org/genre/Soundtrack/>>. Último acesso em maio de 2015. O site oferece um menu de gêneros: Blues, Electronic, Hip-hop, Jazz, Rock, Classical, Experimental, Instrumental, Old-time/historic, Soul Rnb, Country, Folk, International, Pop, Spoken. E para cada gênero, mais um menu com sub-gêneros. Por exemplo, para o gênero Experimental, oferece os seguintes sub-gêneros: Avant-garde, Drone, Musique concrete, Noise, Eletroacoustic, Sound art, Sound collages, Field recordings, Improv, Sound poetry. Um outro exemplo: <<http://incompetech.com/music/royalty-free/index.html/index.html?genre=Soundtrack>>. Último acesso em maio de 2015. Este site disponibiliza informações complementares sobre as músicas disponíveis para download, como: Final Battle of the Dark Wizards Genero: Trilha Sonora Duração: 4:32 Andamento:112 BPM (Moderato – um pouco rápido) Instrumentos: Sintetizadores, Coro, Percussão, Trompa, Trompetes e Violas.



*florentino*, e caros a estética da ópera de um Jacopo Peri (1561-1633), Vicencio Galilei (pai do astrônomo Galileu Galilei), entre outros criadores.

Importante destacar que essa alternância de pulsação na narrativa dramática, entre ação e reflexão, foi também largamente retomada nos procedimentos de meta-narrativa, com uso extensivo da primeira pessoa e da narração coloquial, em *off*. Esses procedimentos provocam um distanciamento do sujeito <sup>14</sup>, que por vezes é o próprio objeto, abrindo espaço para a meta-crítica, a metalinguagem:

Os autênticos antecedentes da música de cinema são a música cênica intermitente do drama as passagens e números cantados das comédias. Essas formas nunca estiveram a serviço da ilusão positiva da unidade dos meios e, como ele, a serviço do caráter ilusório do conjunto, ao contrário, se apresentavam como elementos estimulantes estranhos porque quebravam o contexto dramático fechado, ou porque tendiam a fazê-lo passar do âmbito do imediato para o âmbito das significações.” (ADORNO & EISLER 1976, p.95)

Em *The Cave* (1993), ópera multimídia de Steve Reich, a narrativa dramática e musical, é conduzida em grande parte, por videos projetados no palco, que apresentam textos escritos e entrevistas com diferentes pessoas e lugares. Essa video-ópera, será analisada detalhadamente no Capítulo 4.

[Fim do parênteses mínimo]

### 3. A BUSCA DE NORMATIZAÇÃO NAS TRANSIÇÕES

Com o estabelecimento das bases da chamada *opera séria e bufa*, o gênero operístico desenvolve ao longo do classicismo e no período inicial do romantismo, um processo de consolidação e fixação de procedimentos estilísticos tanto na arte musical, como na estrutura narrativa dos libretos.

<sup>14</sup> Impossível não estabelecer um paralelo com o efeito de *estranhamento* (*verfremdung*), ou *distanciamento*, do teatro épico de Bertolt Brecht. O dramaturgo alemão buscou nas tradições da tragédia grega, da comédia chinesa, elementos para o anti-naturalismo de seu teatro épico e também para se distanciar da dramaturgia burguesa do realismo e do drama do século 19. No universo do audiovisual, o efeito de estranhamento se dá, entre outras formas, quando a câmera e/ou o câmera revelam-se ao espectador como elementos ativos, em quadro, da construção da imagem e do discurso.

A crescente contaminação cromática do ambiente tonal, tornando as referências com relação aos centros tonais cada vez mais rarefeitas, lançou a linguagem musical novamente na direção da horizontalidade, base do modalismo.

Desta vez, o reformismo buscou uma nova base de organização dos sons, recorrendo a uma antiga disposição sequencial da música pré-harmônica, característica fundamental de períodos já abordados, como a Grécia clássica.

A técnica dodecafônica, ou técnica dos doze sons, estabelecida por Arnold Schoenberg, ao adotar uma disposição sequencial para os 12 sons cromáticos como base sintática, iniciou mais um período de organização horizontal do material sonoro que, colocado sob perspectiva histórica, dialoga com a tradição musical de diferentes culturas e períodos, como a Antiguidade, a Idade Média e o barroco. Segundo Max Weber, as diferenças nas formulações dos sistemas melódicos refletem contextos histórico-culturais mais abrangentes:

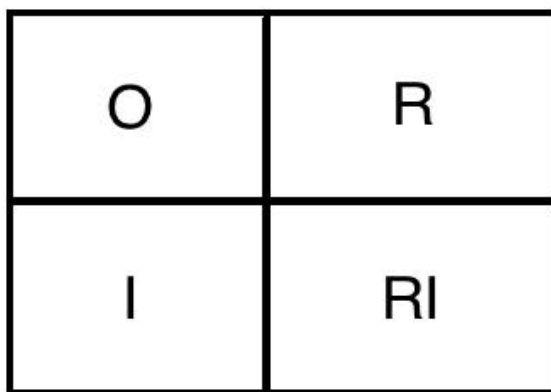
A escala pentatônica anda amiúde de mãos dadas com uma evitação dos passos do semitom, condicionada através do ‘ethos’ da música. Conclui-se daí que justamente essa evitação constitui um motivo musical. O cromatismo é de todo antipático – a antiga Igreja, como também, por exemplo, aos poetas trágicos mais antigos dos helenos e a teoria musical confuciana, burguesamente racional. Dos povos, da música artística do Leste asiático, os japoneses, organizados de modo feudal e com uma tendência para a expressão apaixonada, foram os únicos que se dedicaram a um cromatismo intenso. chineses, amanitas, cambojanos e a música javanesa mais antiga (escala *slendro*) formam do mesmo modo constantemente antipáticos ao cromatismo, como também a todos os acordes menores.” (WEBER, 1995, p. 65-66)

Schoenberg promove mais especificamente, a retomada de algumas técnicas do contraponto barroco como a **retrogradação**, a **transposição** e a **inversão**, na busca por estabelecer uma nova base de racionalidade para a composição musical: eixos **x** e **y**.

As séries, baseiam-se na arquitetura do “quadrado mágico” da técnica contrapontística barroca de Palestrina, e principalmente de Bach:

- série original (O)
- série retrógrada do original (R)
- série invertida do original (I)
- série retrógrada da inversão (RI)

Cada uma das séries pode ser transposta pelos 12 sons, totalizando assim 48 séries no total.



**FIGURA 5** – Séries do sistema dodecafônico

Essa ideia de planificação, foi uma resposta reformista ao colapso da tonalidade, buscando assumir um papel de elemento unificador da composição musical – num panorama de desestabilização extremamente fecundo – nas primeiras décadas do século 20, que questionavam a linguagem musical do século 19.

Período concomitante com os mais diversos experimentos na área da imagem em movimento e do cinema; bem como da constituição de padrões técnicos e industriais, e também estratégias para sua inserção comercial, como entretenimento, na sociedade.

Após a II Grande Guerra, o compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992) realizou mais uma importante atualização técnica adicionando uma lógica matemática à quadratura dodecafônica (cf. **FIGURA 5**).

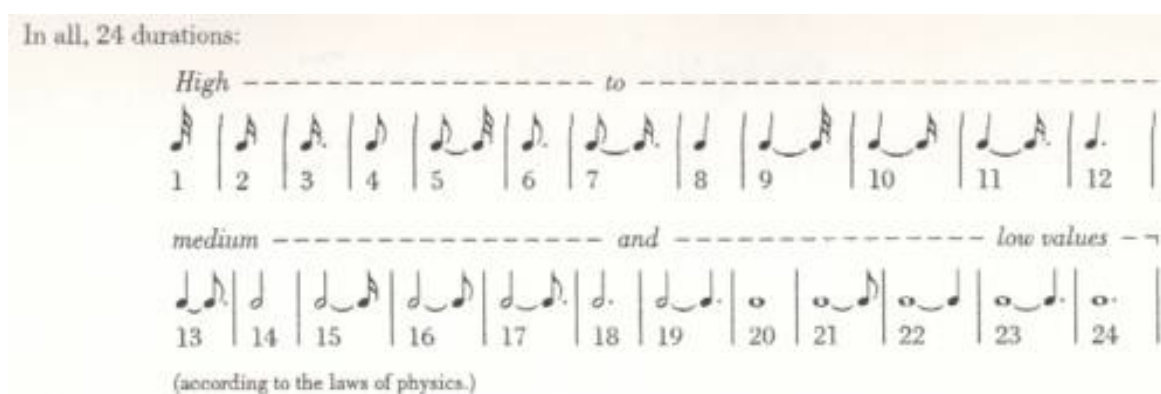
Messiaen, era um conhecedor profundo da música e da métrica gregas, desenvolveu uma técnica que privilegiava a horizontalidade como elemento estruturador do discurso musical, retomando o **modo**, característico da música grega antiga e medieval, só que agora, tratado como uma sequência de tamanhos variáveis, e não mais preso apenas ao parâmetro das alturas musicais, como a técnica dodecafônica propunha.

Abrindo mão da herança harmônica tonal, que fôra hegemônica nos 300 anos anteriores na música européia, e incorporando elementos da música oriental - em particular da música Indiana -, Messiaen compõe a peça para piano *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) que irá exercer uma influência determinante em seus alunos Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez que, mais tarde, iriam formular o serialismo integral, um outro passo em direção a normatização e ao racionalismo formal.

O trauma da guerra levou Messiaen, que foi prisioneiro num campo de concentração, a buscar outros caminhos de expressão. Ele então, resolve “reformular” a técnica musical recorrendo a um arcaísmo, e daí criar os *modos de valores e intensidades*, que interferiam e modificavam a técnica nas duas extremidades da linguagem musical: no abandono da referência métrica cristalizada pela música tonal, e na reintrodução da “monodia a várias vozes”, sob novas bases.

Um certo desajuste entre material e expressão, típicos de um momento de transição histórica, tornam suas composições criações híbridas, em termos da técnica e expressão musical.

Um hibridismo similar ao que também podemos observar na forma de interpretação dos atores no cinema mudo, que para comunicar as intenções dramáticas, precisavam recorrer a gesticulações atléticas, expressões exageradas e olhares fulminantes.



**FIGURA 6** – MESSIAEN – Modos de valores e intensidades

A **FIGURA 6**, apresenta um quadro com 24 durações, numa escala progressiva, da duração mais curta a mais longa.. Os números inferiores não se referem ao tamanho das unidades métricas de cada duração, mas ao número total de elementos dessa sequencia,

Messiaen, católico, buscava uma racionalização técnica para, paradoxalmente, expressar a subjetividade do *pathos* de uma sacralidade perdida - que fôra “humanizado” pela música romântica, e depois colocado em segundo plano no contexto das primeiras décadas do século 20 -, ao retomar estilemas da música pré-tonal em suas composições.

Uma escala similar de durações, foi usada como referência na montagem cinematográfica no início do século 20, no sentido de estabelecer um ritmo a partir de unidades fixas de durações e que pudesse fazer vibrar compassadamente o olhar, proporcionando intenções específicas. Foi uma das bases da montagem no chamado *Kino-*

*glaz* – o *cine-olho* de Dziga Vertov, onde a câmera funcionaria de forma análoga ao olho humano; buscando nessa organicidade e repetição, a libertação dos referenciais teatrais e dramáticos.

Retomando então, a escala de durações de Messiaen, é interessante notar que embora tenha buscado na cultura musical milenar da Índia referências estéticas, ele as realocou sob uma objetividade típica da técnica ocidental, serial, cartesiana, ou seja, eliminando os substratos simbólico-religiosos originais do material de referência.

Essa breve abordagem retrospectiva da técnica musical, apresentada acima, busca no contexto deste trabalho, **mostrar como a evolução da técnica se fez com a retomada de elementos de períodos anteriores, distantes**; e que esse tipo de retomada faz parte de um movimento interno da própria cultura ao longo dos tempos, que se repete nas diferentes áreas do conhecimento e das artes: literatura, música, teatro, artes visuais, cinema e vídeo. E, finalmente, tratam-se de processos onde a impureza, a contaminação e a deformação, são forças que realimentam dão vida a essas linguagens criativas.

Um dos objetivos principais aqui, é mostrar que as narrativas audiovisuais analisadas, tomadas como referências de um período importante na evolução do audiovisual, que é a passagem do analógico para o digital, do cinema para o vídeo; nos oferecem exemplos de como a recuperação, realocação e ressignificação de elementos do passado, se incorporam, num processo de hibridismo, as narrativas do presente.

Germaine Dulac, cineasta e crítica francesa, defendia uma posição particular em relação a montagem, que em muitos aspectos, ressoa na linguagem do audiovisual e do documentário contemporâneos. Ismail Xavier comenta essa abordagem:

A continuidade no movimento da imagem é tomada como demonstração do ritmo próprio das coisas e dos processos mostrados pela câmera. A não-intervenção, tomada como não-manipulação do material filmado, seria a garantia da emergência espontânea da verdade íntima dos processos naturais através de sua visualização. A montagem, que instaura a descontinuidade da percepção e a construção do filme como totalidade nova, deve ser evitada. Os saltos e rupturas, próprios às mudanças de espaço e indicadores do estatuto de discurso de imagens, trairiam a essência íntima dos seres em sua evolução contínua e harmônica. (XAVIER, 1978, p.74)

Dulac buscava o “real invisível” (sensível) ao invés dos fragmentos de vida cuja reordenação, através da montagem, eram a essência da verdade cinematográfica para um Dziga Vertov.

Sob um paradoxo temporal e rítmico, observamos linhas antagônicas nas narrativas audiovisuais contemporâneas. Numa delas, a montagem, mais do que geradora de sentidos,

funciona como um dispositivo cinético/rítmico, que encontra sua razão de ser na construção pulsante, no corte explícito, que interrompe, que horizontaliza as narrativas de forma a estabelecer uma pulsação paralela e bem palpável para o espectador. Podemos citar, ainda, a cultura audiovisual desde os vídeo-clips musicais da era MTV, até formas mais sofisticadas de combinação – que incluem o *live cinema* - de arte eletrônica, da ritualização das *raves*, sobrepondo diferentes dispositivos, que operam em tempo real.

A outra linha de narrativa mencionada, privilegia a *duração* quantitativa, no aspecto físico das sequências de imagens, que tece uma construção em diferentes níveis, exigindo uma percepção entrelaçada e polifônica de sua temporalidade, conforme formulou Henri Bergson com o conceito de tempo vivido; ou seja, como entidade simbólica de percepção e significado.

Através do plano-sequencia, por exemplo, onde a tomada de imagem não sofre interferência externa, liberando o fluxo do tempo real de suas imagens - construindo uma espécie de *sobre-campo* de tempo real para o espectador -; no qual a câmera adquire uma corporalidade, uma dinâmica própria que se projeta sobre as imagens que capta, possibilitando a continuidade e o desenvolvimento integral do fenômeno captação/visualização. Por tudo isso, alcança um alto grau de empatia com o espectador, uma ferramenta bastante explorada no gênero do documentário contemporâneo, que já não se estrutura a partir de uma lógica discursiva a respeito de suas temáticas, mas do corpo a corpo com os fenômenos, personagens e espaços que compõem o seu objeto.

Finalmente, sob um outro ponto de vista, a retomada de elementos de linguagem do passado, resultou também numa atitude maneirista, que objetivou nesse movimento, aplicar elementos – como molduras - de linguagem de um contexto histórico, em outro, não passando qualquer tipo de filtro ou operação crítica <sup>15</sup>

Como vimos, o caminho em direção a uma racionalização da música, concebida em sistemas com bases matemáticas cada vez mais totalizantes e complexas, partiu da retomada de formulações arcaicas, de épocas bastante distantes no tempo, onde o elemento racionalizador era apenas local, e não sistêmico.

Numa perspectiva diacrônica, quando abordamos as narrativas audiovisuais, observamos, com frequência, a recorrência quanto as aproximações e incorporações de elementos do passado que, retornando em novos contextos, revigoram suas significações e

<sup>15</sup> Como, por exemplo, no “maneirismo” encontrado na obra de um Carl Orff (1895-1992). A forma como revisitou a poesia medieval alemã, em obras como *Carmina Burana* e *Catulli Carmina*, são um exemplo desse esvaziamento histórico e estético do material.

usos. À maneira dos organismos vivos que evoluem e se transformam na medida em que estão abertos a elementos exteriores, ao ruído, a pureza de um sistema fechado leva, inevitavelmente, a decadência e a degeneração.

Podemos afirmar que o vídeo digital – em seus diferentes gêneros, que transitam nas bordas da narrativa do vídeo analógico e da televisão -, e em especial, da instalação multimídia; reinventam práticas e idéias que foram praticadas nos princípios do cinema, sejam por limitação tecnológica num novo campo que se abria com a imagem em movimento, ainda mecânica; seja por necessidade de elaboração de novas narrativas que se distanciassem do teatro e da ópera do século 19. De toda forma, as teorias do audiovisual contemporâneo remetem-se com frequência a questão persistente do elemento teatral na linguagem narrativa, e mais recentemente, com os diferentes gêneros e sub-gêneros que o suporte digital possibilita com relação ao próprio circuito de comunicação e recepção pelo público.

O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos. (MCLUHAN, 1969, p. 75.)

Cabe salientar, por fim, que essas retomadas e recorrências das mais diferentes formas, interrompem, em geral, movimentos na direção da normatização, da purificação da linguagem, provocando *ruídos*, que propiciam saltos qualitativos, colocando em cheque parâmetros e padrões, sobrepondo técnicas e substratos inconscientes narrativos.

## CAPÍTULO 2 – *EPPUR SI MUOVE*:

### 1. PRIMEIROS MOVIMENTOS DA IMAGEM (PEQUENOS LOOPS)

*“O objeto (óptico e acústico) transformado em signo  
é, na verdade, o material específico do cinema.”*

*Roman Jakobson*

Se no caso da música, a passagem do século 19 para o século 20 e suas primeiras décadas, foram especialmente fecundas em experimentações e novas possibilidades, no campo das imagens não foi diferente.

Desde o final do século 18, os desenvolvimentos tecnológicos em geral, e da ótica em particular, possibilitaram que os suportes e equipamentos que utilizavam imagens fixas e em movimento mecânico, fossem cada vez mais incorporados as narrativas artísticas, suas subjetividades e simbolismos se ajustavam as novas funções que estavam sendo gestadas no meio social.

A revolução industrial possibilitou novos horizontes na construção de artefatos mecânicos de imagem e também de instrumentos musicais mecânicos. A partir daí, arte e artesanato estabeleceram pontos de convergência, equipamentos passaram a estimular invenções subjetivas e vice-versa. Música feita sob comandos mecânicos, imagens que se movimentam por tração mecânica.



**FIGURA 7** - Pianola



A obra se desdobra em etapas, e a criação em projeto. O artista não atua mais solitário, controlando todo o processo, é parte de uma equipe que dá vida a obra.

Estabelecem-se novos modos de produção que alteram definitivamente as partes envolvidas, assim como as poéticas foram levadas a processos de adaptações para poder dialogar com esses novos ambientes.

A pianola, cf. **FIGURA 7**, é um ótimo exemplo daquilo que chamamos de “adaptações” em relação a novos ambientes. Instrumento símbolo do romantismo musical europeu, o piano recebe então uma espécie de “prótese” incrustada bem ao centro de sua caixa de ressonância, contendo um rolo de papel com perfurações, **que substituem a partitura**, e que conforme esse rolo gira sobre um tubo de chumbo com protuberâncias organizadas, aciona as teclas fazendo soar a música, **substituindo o pianista**, através de um mecanismo de engrenagens impessoal que movimenta os martelos percutindo finalmente as cordas.

De instrumento totêmico da Europa burguesa, e que propiciava o mais alto grau de expressão da individualidade, representado pelo pianista virtuose romântico, vê-se transformado num pálido mecanismo cujo movimento maquinal constante e impessoal, anunciam os novos tempos de reprodutibilidade e de indiferenciação objetiva.

Essa fantástica alteração de *estado* expressivo, representou simbolicamente a violência com que a era industrial interferiu na chamada “velha indústria do belo” (Valéry), na estufa das subjetividades arcaicas... Um verdadeiro estupro de objetividade na materialidade do instrumento, um exemplo que seria muitas vezes repetido, de formas similares em outras situações, na passagem da música artesanal, manual, para a música elétrica, eletrônica e digital.

Essa concomitância entre o que ocorria com as tecnologias de imagem e som, encontra paralelo, reitero mais uma vez, com a época presente. A diferença é que na atualidade, a internet, como grande digestor, atua como se fosse a esfinge (do grego *sphingo*, estrangular) devoradora.

Destaco a importância desses momentos de transição no desenvolvimento artístico, em que os artefatos são pela primeira vez, a projeção exterior, objetiva, de idéias e práticas até então exclusividade da ação direta do artista. A autonomia de existência desses objetos mecânicos, levantou uma série de questionamentos que culminaram, no século 20, com a contestação da própria idéia de arte.

Esses períodos são fecundos especialmente por suas criações limítrofes, que combinam pensamento artesanal e mecânico e a materialização da imaginação, que se

projetam num universo paralelo, exterior, e que elaboram uma nova representação da realidade utilizando, em parte, práticas já estabelecidas e codificadas.

Artefatos que mecanicamente, reproduzem fenômenos da natureza e da prática musical humana que, com sua artificialidade, estabelecem uma outra temporalidade, o tempo do mecanismo e da máquina.



**FIGURA 8** – Instrumento híbrido para efeitos sonoros no cinema mudo

É de importância capital o estabelecimento de outros ciclos de tempo, de velocidades, de processos que envolvem a temporalidade, na manufatura de objetos e, principalmente, na percepção sensorial.

Assim foram criados instrumentos específicos, cf. **FIGURA 8**, para serem usados nas sessões de cinema mudo, e que pudessem dar conta da parte musical (pianola agregada) e também dos efeitos sonoros, como trovão, raios, chuva (instrumentos de percussão a direita), etc.

O tempo da ação animada tanto dos artefatos cinéticos como do cinema mudo, estranhos a performance teatral, ao circo, ao *music hall* e a ópera; fascinavam por seu aspecto maquinal, externo ao tempo cronológico. E a experiência blocada de movimento, enfatizava um deslocamento de tempo e espaço, especialmente com relação as convenções e usos sociais dos espaços:

Elementos como o ‘élan vital’, o primado do movimento, o culto da energia, sofrem um processo de mecanização; a técnica assume o papel de Dionísio. E o esquecimento de si, o ‘gozo estético’, a presença de um modelo de arte onde a tendência é destacar a experiência sensorial como expressão de um desejo de onipotência, de comunhão com o transcendente, ou da posse do ‘sentido da vida’, ganham um toque futurista. É possível apontá-lo em vários momentos. Primeiro pela constituição de uma mitologia do presente, onde técnica e ciência aparecem como ídolos e o cinema, o *music-hall* e outras

formas de espetáculo urbano são as versões da tragédia grega e da representação do ‘mistério sagrado’. (XAVIER 1978, p.46)

Assim, injetando uma nova *anima*, foi no ambiente dos espetáculos de variedades, do café-concerto, que as primeiras projeções encontraram um público receptivo e impactado pelas, ainda precárias, tentativas de mimese.

Ao nos debruçarmos sobre alguns desses equipamentos, buscamos investigar pontos de contato, mais que referências distantes; uma vez que esses equipamentos, com seu aspecto de certa maneira, iniciático, e por utilizarem procedimentos de acoplamento de outros processos mecânicos, atraem aos criadores contemporâneos, que se debruçam com um olhar de des-relojoeiro, de desconstrutor desses mecanismos, um olhar crítico de toda forma.

Ao longo do tempo, o percurso trilhado por esses artefatos - do latim *arte factu*, feito com arte – mecânicos e óticos, foi na direção da reprodução o mais fiel possível da natureza e realidade do movimento. O assombro que a realidade fora da realidade causou, é um elemento essencial das narrativas do que hoje chamamos: cinema.

Em seguida, destaco abaixo, alguns desses artefatos que fazem parte da transição entre a fotografia e a imagem em movimento e projetada. Esses artefatos, são exemplos do que chamamos de *tecnologias das bordas*, do colapso da linguagem, da construção das narrativas, e dos sistemas de recepção.

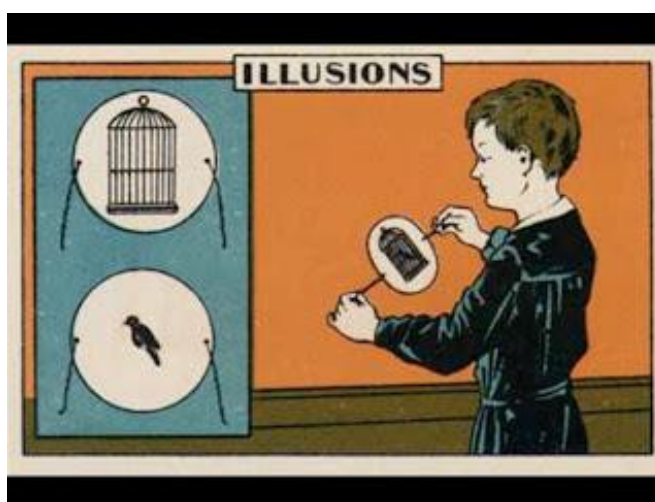
Momentos iniciáticos, das sombras da *fantasmagoria*, onde se experimentavam, principalmente, as sensações de retenção e persistência retiniana, e de toda uma tradição oriental do *Teatro de Sombras*, praticada no Sudoeste Asiático, na China, Índia, Tailândia, Malásia, Indonésia, mas também na Grécia e Turquia; onde a fonte de luz empresta, por reflexão indireta, *anima*, a um corpo que é apenas vulto, ainda que paradoxalmente, porque sua existência se deve exclusivamente a incidência de luz, ou seja, como sombra.



**FIGURA 9** – *Teatro de Sombras chinês*

A animação manual de figuras, bonecos e recortes de papel articulados, evidenciava a presença do manipulador, que era um fator determinante no efeito de *anti-ilusionismo* da situação dramática, reforçando os conteúdos fantasiosos de estórias contadas, em sua grande maioria, a partir das tradições orais.

A passagem do suporte físico da imagem, recortada em papel ou outro material similar, para sua forma desenhada em superfícies transparentes que podiam ser vistas a partir do foco de luz, determinou uma perda de corporalidade.



**FIGURA 10** – *Taumatrópio*

O *Taumatrópio* consistia numa superfície de papelão, com um desenho diferente de cada lado, tendo um pedaço de barbante preso nas suas laterais. Quando esse barbante era torcido rapidamente, criava-se a impressão de sobreposição, de combinação num mesmo plano das duas imagens, o que segundo o inventor provava a capacidade de retenção de imagem em movimento na retina.

A *Lanterna Mágica*, inventada no século 17, era constituída por uma câmara escura, uma caixa, que por meio de um condensador pelo qual passava a luz gerada por uma lâmpada de azeite, incidia sobre um jogo de lentes que projetava as imagens desenhadas numa placa de vidro. Essa placa de vidro podia ser movimentada manualmente, criando uma ilusão cinética.



**FIGURA 11** – *Lanterna Mágica*

Na *Lanterna Mágica*, a presença do manipulador se dá no plano invisível, ao contrário do teatro de sombras, o que conferia uma independência anímica aos desenhos sobre a placa de vidro, num cineminha rudimentar.

O *zootrópio*, adiciona a dimensão de espaço imaginado ao mecanismo de ilusão de ótica do movimento. Criado por William George Horner em 1834, é composto por uma superfície circular com orifícios pequenos a uma distância proporcional, em sua parede lateral. Ao girar essa superfície, o olhar entrevê as imagens através dos orifícios, criando uma continuidade que revela a sensação de movimento contínuo entre as imagens desenhadas.



**FIGURA 12** – *Zootrópio*

Apesar da dimensão de movimento se combinar com uma certa espacialidade, a repetição provocada pelo próprio princípio de circularidade do *Zootrópio*, impede que se estabeleça uma narrativa mais complexa. Trata-se de um jogo de ilusão de ótica, que

contribuiu para a crescente compreensão da natureza do olhar, e de como ele cria a sensação de movimento contínuo a partir de fragmentos estanques.

O *Zootrópio* é o tataravô do *gif* (*Graphics Interchange Format*) que é um formato de arquivo digital de imagem muito usado atualmente na internet. O *gif* é um loop de imagens fixas ou de imagens de curtíssima duração.

O *Praxinoscópio* ao invés dos orifícios laterais do *Zootrópio*, utiliza espelhos que multiplicam e reforçavam a sensação de continuidade nas imagens em movimento. Inventado por Émile Reynaud em 1877, utilizava desenhos sobre superfícies transparentes (antecedendo a película), e projetava essas imagens numa tela possibilitando a fruição coletiva, ao invés do manuseio individual dos artefatos anteriores. Centenas de desenhos eram realizados para cada sessão de projeção.

Nessas sessões, chamadas de *Pantomimes Lumineuses*, cujas durações variavam entre 5 e 15 minutos, contavam também com música ao vivo, no caso, com composições criadas pelo músico Gaston Paulin.



Fig. 2. — Le Praxinoscope.

**FIGURA 13** – *Praxinoscópio*

Em 1888, Émile Reynaud, requer a patente de uma invenção que iria se aproximar muito do que hoje conhecemos como cinema, o *Teatro Ótico*.

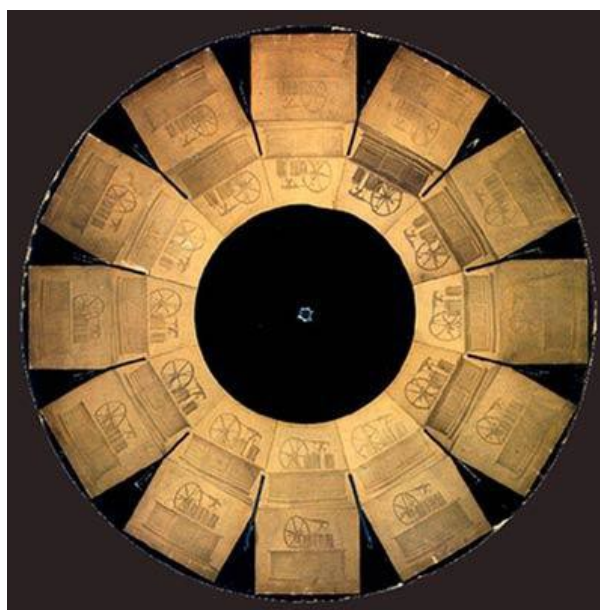
Combinando elementos do *Praxinoscópio* e da *Lanterna Mágica*, o *Teatro Óptico*, projetava as imagens desenhadas numa fita transparente com perfurações laterais que permitiam uma velocidade constante de 15 desenhos por segundo.



**FIGURA 14** - *Teatro Óptico*

Como não relacionar esses artefatos, em especial o *Teatro Óptico*, aos primeiros espetáculos multimídia do início dos anos de 1980, que utilizam projeções ao ar livre e mesmo composições com canhões de luz - ainda que de gosto duvidoso -, como os shows musicais de Jean Michel Jarre a beira do rio Sena, em Paris.

Criado por Jules Duboscq em 1850, o *Bioscópio* consistia em dois tambores que ao girar na mesma velocidade e ao mesmo tempo, projetavam, como um *estereoscópio*, imagens panorâmicas, criando relevo e movimento.



**FIGURA 15** – O disco estéreo do *Bioscópio*

Eadweard J. Muybridge (1830-1904) inventou o *Zoopraxiscópio*, composto por um disco que exibía imagens de um mesmo objeto ou figura em diferentes posições que, ao se movimentar, imprimia a sensação de movimento contínuo.

Assim como a busca pelo aumento do campo de projeção, que poderia receber imagens mais amplas, seja das cidades ou da natureza; a busca do movimento contínuo projetado era uma fixação nesse período. Pois, pressentia-se que a partir dessa nova realidade visual, iriam se abrir uma grande variedade de campos de atividades.



**FIGURA 16** – *Zoopraxiscópio*

No *Zoopraxiscópio* a narrativa, era uma situação, desenhos sequenciados de uma situação, como na **FIGURA 16**, o casal que baila.

Com a primeira apresentação pública do cinematógrafo, no final de 1895, os Irmãos Lumière sintetizam esse processo de desenvolvimento e depuração tecnológico, que a partir de então, ingressa numa nova era.

A capacidade de projeção, de gravação de imagens em movimento, bem como a expansão das durações, se desenvolveram no sentido de aumentar o *continuum* da experiência de temporalidade do espectador.



A partir daí, com práticas e equipamentos mais ou menos padronizados, era necessário se dedicar a poética das imagens e as suas relações com o espectador e a sociedade. O cinema buscava um lugar no imaginário, na experiência estética e social de um público heterogêneo, que a fotografia havia antes esboçado ainda que de forma não hierarquizada. Agora, a imagem em movimento buscava criar um lugar qualificado, próprio.

*O operator é o fotógrafo. O spectator somos todos nós que consultamos nos jornais, nos livros, nos álbuns e arquivos, coleções de fotografias. E aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de éidolon<sup>16</sup> emitido pelo objeto, a que poderia muito bem chamar-se o spectrum da fotografia, porque esta palavra a conserva, através da raiz, uma seleção com o ‘espetáculo’”.* (BARTHES 1980, p.23)

Já foram analisadas extensivamente por diversos autores, as questões dos primeiros anos que se sucederam a projeção dos Irmãos Lumière, em termos da recepção e adequação técnica a realidade e imaginário da época.<sup>17</sup>; assim, vou me deter no aspecto dos formantes de linguagem que estavam presentes nessas experiências.

Ao incorporar – em novas zonas de significação e de linguagem – boa parte dos mecanismos, estruturas e procedimentos envolvidos nesses artefatos mecânicos, observa-se uma convergência, quase invisível, que ordena uma poética de conversão, um fenômeno que atravessa épocas e tecnologias.

Não é tão claro, em que medida as mudanças nas ferramentas e técnicas, influenciam as narrativas já estabelecidas: “Existe uma infeliz tendência em exagerar a influencia das tecnologias do cinema sobre a forma dos filmes. Mas na verdade, a tecnologia atua mais como uma pressão difusa no que é feito, do que uma restrição rígida” (SALT apud WEISS & BELTON, 1985, p.37, tradução nossa)

Essa “pressão difusa” estimula a criação de novos atalhos e espaços secundários nos processos; sem que seja necessário abandonar ou substituir completamente, a lógica, dos meios e das técnicas praticadas. Difusa, porque irradia e atinge, em diferentes medidas e gradações, a sintaxe, a semântica e a morfologia do objeto e da idéia; ao mesmo tempo em que alarga: cravando novos limites de configuração no novo ambiente alcançado ou ainda possível.

É sempre nas bordas desses limites ampliados, que os intercâmbios contínuos, especialmente entre estabilidade e instabilidade dos elementos em jogo, encontram um campo

<sup>16</sup> Na literatura grega antiga, o termo era usado para designar uma aparição, um fantasma; um espírito-imagem de alguém vivo ou morto.

<sup>17</sup> Pode-se consultar uma bibliografia básica de autores (PENDERGAST,1977; MILLER MARKS, 1997; MANVEL e HUNTLEY,1975; LONDON, 1970; GIDEL, 1986).

fértil (“*no limite/limiar do campo fértil*”, citando Boulez) para novas adaptações e metamorfoses.

As bordas, ou zonas limítrofes, são a materialização de espaços de turbulência no sistema. O biólogo Henri Atlan cita físico H. von Foerster, como o primeiro “a exprimir a necessidade de um ‘princípio de ordem a partir do ruído’ ” (ATLAN 1992, p.38), esses artefatos mecânicos e óticos estavam prenhes de ruído, em sua constante evolução e transformação. Uma vez mais recorro a uma citação de Atlan, nas palavras de Schroedinger:

Os sistemas auto-organizadores não se alimentam apenas de ordem, mas também encontram o ruído em seu cardápio... Não é mau ter ruído no sistema. Quando um sistema se fixa num estado particular, ele fica inadaptável, e esse estado final pode ser igualmente ruim. Ele será incapaz de se ajustar a alguma coisa que constitua uma situação inadequada. (ATLAN, 1992, p. 38)

O objetivo principal neste trabalho em abordar retrospectivamente o caminho tecnológico nos primórdios da imagem em movimento, é justamente enfatizar que esse movimento contínuo, que ocorre sob os signos da **adaptação, tradução e conversão**, se deu numa espiral de aceleração. Essa precipitação dinâmica, evidentemente teve reflexos na poética e nas narrativas que se acoplaram a esses novos ambientes.

A própria noção de ambiente é instável por si mesma, assim foi com a fotografia e a imagem em movimento. Essa instabilidade se radicalizou com os suportes digitais de imagem dos dias de hoje, que encontram mais de uma definição de formato possível para uma mesma criação: instalação multimídia, vídeo HD, web video, game, etc.;

Ambientes fluídos, onde as tecnologias e seus formantes alcançam um alto grau de **adaptabilidade** não apenas na produção, como na recepção; uma vez que habitam zonas limítrofes. Essa modulação permite que ocupem diferentes espaços sociais e virtuais, a partir de sua traduzibilidade conceitual e técnica. Assim o formato físico (meio original primário de gravação e fixação do sujeito) perde relevância como linguagem, uma vez que multiplicam-se as possibilidades de sua *traduzibilidade técnica* (com inevitáveis reflexos na própria criação) entre os meios e formatos digitais.

O segredo ,de Leonardo [da Vinci] como de Bonaparte , como daqueles que possuem uma inteligência superior - só pode ser encontrado nas relações que eles estabelecem *entre as coisas que nos escapam a lei de continuidade*. (VALÉRY, 1967, p. 16, tradução nossa)

A teoria gestaltiana das formas, adota uma visão particular com relação a lei de continuidade. Ainda que, sob uma base ao mesmo tempo subjetiva e quantitativa, ela se

baseia na idéia de conjunto e de similaridade. Dessa forma, escapam as interferências no sistema e na fluidez dos elementos. É justamente sobre essas “coisas”, que Valéry se refere, chamando a atenção para sua relevância no processo criativo. Daí, as estreitas relações que se estabelecem entre esses elementos estranhos e o conceito de adaptabilidade.

Existe, podemos dizer assim, uma espécie de coeficiente de ruído em cada elemento que se agrega a um discurso ou a uma narrativa. Seja tanto no hardware como no software do sistema, instabilizando ou reforçando características já presentes, a adaptação, embute também, tradução e conversão.

A tradução é uma operação de mudança de localidade, transporte de um sujeito para outro ambiente similar: realocação de funcionalidades.

A conversão, envolve a transformação, transubstanciação do sujeito, num outro código constitutivo.

Ambas, são operações de transferência e mudança, mas apenas a conversão possibilita que as fronteiras e bordas dos sistemas de linguagem sejam rompidas.

As narrativas audiovisuais, tem possibilitado que diferentes ambientes tecnológicos (e consequentemente elementos do imaginário acoplado a essas tecnologias) se sobreponham, na busca de entropia e não de síntese. Colocados lado a lado, os elementos geram a sua própria continuidade, com a participação do *spectator*, como se referiu Barthes, que **opera** as proposições do *operator*.

Como extensões humanas, as tecnologias também criam extensões espaciais. Uma vez que a funcionalidade abre lugar para a incorporação de símbolos e tatalidades na experiência de espaço (virtual ou real), é na construções de nichos ou casulos onde a imersão sensorial pode se soltar e abandonar referencias concretas de organização e relação com o espaço funcional. Explorando o inconsciente das formas que nos circunda e envolve, essa geometria sensível, capta a necessidade atual das pessoas em protagonizarem as ações de forma mais ativa na vida contemporânea.

Não é pois o *Zeitgeist* um fenômeno suscetível de explicação racional. Numa dada conjuntura favorável de acontecimentos, necessidades, desejos a satisfazer, objetos, e intermediários para agir como catalisadores, aí é o momento de aparição do duende. ‘O inconsciente coletivo precisa *de certos estímulos, de certo relaxamento de tensões*’. (READ, 1972, p.160)

Com máquinas, mecanismos e programas cada vez mais abertos e auto-configuráveis conforme as necessidades de uso, aumentam as possibilidades de se traduzir um mecanismo do passado numa versão atualizada, e isso nos mostra uma das faces mais interessantes da

linguagem digital: a infinita capacidade de incorporar processos de mecanismos do passado, seus usos, e não apenas a sua poética e obras.

A face visível da transição conceitual, pode-se observar na arquitetura de programação da grande maioria dos softwares de imagem disponíveis, que ainda são concebidos utilizando parâmetros similares aos dessas traquitanas dos primórdios. Ou seja, se organizam, a partir da fragmentação, decupagem, repetição, interpolação, variação, derivação e recorrência.

A imagem digital, reacendeu uma antiga obsessão pelo detalhe, que marcou os primórdios da fotografia; uma obsessão pela microscopização do objeto, pixelização *ad nauseam*, pelo uso da metonímia e da sinédoque e, finalmente, pela manipulação de diferentes níveis de definição da imagem como elementos constitutivos e narrativos.

Poderíamos dizer que a linguagem narrativa do vídeo experimental nos últimos 50 anos, especialmente quando inseridos em instalações multimídia, das quais o público participa com imersão de sentidos, trabalha com a decupagem, a decomposição de imagens- base e o estabelecimento da repetição como elemento unificador. Um conceito diferente de fragmento, que opera com micro-variações sobre um mesmo formante, de maneira que a escala quantitativa se confunde com a percepção qualitativa, criando transições em escalas de progressão mínimas na diferenciação desses formantes.

A partir de um repertório restrito de imagens, são realizadas operações de desmembramento, decomposição cinética e circularidade de movimentos, que transformam a experiência temporal num eterno presente, que pode ser abandonado a qualquer instante.

Abrindo mão de narrativas complexas e lineares, teleológicas e causais, e que necessitam de um processo de diferenciação extenso para estabelecer a comunicação e para se estruturar como tal; a linguagem contemporânea busca a exploração de um determinado material básico à exaustão. Com um reduzido número de informações, para obter o máximo de possibilidades de visualização, vivência e corporalidade.

Um outro aspecto similar entre esses dispositivos cinéticos do passado e a linguagem narrativa do audiovisual contemporâneo, é a circularidade. No caso dos primeiros, por necessidade; e do segundo, como opção de linguagem. No fundo, ambas, por diferentes razões, é claro, apresentam um grau de anti-teleogismo, um descompromisso com a construção de narrativas lógicas; vivenciam o universo lúdico do jogo, da diversão e do efeito, privilegiando a fruição das imagens e seu devir no tempo-espço.

O uso de espelhos que revertem a direção da imagem original, os efeitos de ilusionismo retiniano, criaram uma complexidade de mecanismos, especialmente no *Teatro Óptico* de Reynaud, que revestiam o próprio fenômeno da projeção, com uma aura de magia e

de fantasmagoria. Esse assombro, provocado por um labirinto de reflexos - através de um complexo jogo de lentes e espelhos -, mantinham um certo “mistério” com relação a natureza do mecanismo, que se fêz gradativamente menos presente como enunciador, mesmo a cada nova tecnologia que se cria.

O uso do holograma nos anos de 1980, em instalações de artistas como Gary Hill e Bill Viola, provocava no público um assombro inédito, seja pela movimentação suspensa no ar das figuras holográficas, seja pelo verdadeiro ritual que a necessidade de movimentação cadenciada do espectador em tórno do holograma criava, para que fosse possível o vislumbramento das imagens.

Na Mercer Street, em Nova York <sup>18</sup>, instalou-se o *Museu da Holografia* na segunda metade dos anos de 1980. Tinha o aspecto de uma livraria antiga com uma fachada de cores vermelhas. O Museu, mantinha uma exposição permanente de obras holográficas. Numa visita realizada à época, fiquei impressionado ao entrar na “sala de exibição ou de exposição”, quando me deparei apenas com um espaço vazio e escuro, fantasmagórico. Aos poucos, minha vista começou a perceber que, de forma pontual, algumas áreas suspensas recebiam um tênue filete de luz amarelado. À medida em que me aproximava desses pontos, revelavam-se paisagens, personagens e signos os mais diferentes. Recordo, especialmente da imagem de um holograma de um binóculo, suspenso no ar, que podia ser visualizado a uma certa distância. Ao colocar os olhos em seu visor virtual, descortinava-se, espetacularmente, uma imagem aérea panorâmica de uma grande cidade: um holograma dentro de outro holograma!



**FIGURA 17** – Museu da Holografia – New York

Hoje, colocando em retrospectiva, acredito que essas sensações provocadas pelos hologramas nos anos de 1980, eram semelhantes aquelas que o público, no final do século 19 e início do século 20, experimentava com a manipulação dos artefatos mecânicos de movimentação de imagens e mesmo com as primeiras imagens projetadas.

<sup>18</sup> <<http://sohomemory.com/tag/museum-of-holography/>>. Último acesso em fevereiro de 2015.

Mudam os meios, ampliam-se as sensibilidades, o que permanece constante, o que nos é comum, que nos une e identifica como experiência sensorial?

## 2. O OLHO AGORA OUVINDO: A ANGÚSTIA DO SILÊNCIO

*“Sempre acreditei que o ruído pode dar ‘perspectiva’ a banda sonora muito mais facilmente que a música.”*

*“Birdie sings, music sings”* Hollywood motto

citado por H. Eisler e T. W. Adorno <sup>19</sup>

E então fêz-se som... a sincronização entre imagem e som no cinema, teve um efeito devastador. Inicialmente, muito do suporte literário do melodrama e do romance épico-histórico precisou ser revisto por se mostrar inadequado e antiquado em relação as novas possibilidades que se abriam com o diálogo sincronizado e as narrações em *off*.

Com o filme sonoro aconteceu também a incorporação do teatro falado. Porque antes, o teatro como referência, já estava na base da grande maioria dos filmes mudos. Muito da sua *mise-en scene* já se baseava na arquitetura dramática e mesmo cenográfica teatrais, exacerbadas, por exemplo, com a gesticulação dos atores, que precisavam explicitar largamente intenções utilizando uma coreografia exagerada de mãos, movimentos de olhos e bocas e ainda trejeitos bruscos com o corpo.

Somava-se a isso, a interrupção no fluxo visual e mesmo narrativo, provocados pelos inter-títulos, que impunham ao espectador um esfriamento e uma alteração de foco nos sentidos, que causavam uma descontinuidade na fruição, uma sensação de incompletude, seja dramática e visual, um corte:

As legendas no cinema mudo eram um meio importante da montagem, frequentemente serviam de ligação entre os enquadramentos. (...) Entre o filme ininterrupto de hoje (1933) e o filme entrecortado de legendas há em substância a mesma diferença que existe entre a ópera lírica e o *vaudeville* com canções. (JAKOBSON, 1970, p.158-9).

<sup>19</sup> ADORNO, T. W.; EISLER, H. *El cine y la musica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976, p.27.



**FIGURA 18** – Intertítulo de cinema mudo

Ismail Xavier identifica no livro *Sétima arte: um culto moderno*, algumas batalhas travadas ainda no período do cinema mudo com relação a indesejada contaminação do teatro em diferentes aspectos, como a encenação “teatralizada”, os inter-títulos literários ou filosofantes, que maculariam a autonomia da natureza física da imagem, a “pureza” do *continuum* da luz em movimento.

Oposições como ficção/documentário e naturalismo/abstração, dominaram nas primeiras décadas do século 20, os debates teóricos na Europa, mais especificamente na França.

O som trouxe também a verossimilhança, profundidade nos planos, a sensação de proximidade e distância. Trouxe também o *bruhaha* e a intensidade emocional das metrópoles nascentes, a vida urbana em sua completude para dentro da tela:

O universo audiovisual das máquinas, fios elétricos, veículos de transporte, vitrinas, cartazes de propaganda, os aglomerados humanos, as luzes e os ruídos das grandes cidades compõem uma dinâmica que, vivida pela população urbana, transforma-se em espetáculo para a sensibilidade de alguns de seus contempladores ou protagonistas. (XAVIER, 1978, p.26)

Se de um lado, o som veio imprimir a “verdade” realista, dar voz ao corpo que o cinema mudo já mostrava; de outro lado, evidenciou todo um universo de linguagem onde música e imagem poderiam, finalmente, libertar-se do drama e da narrativa literária, e lançar-se em aventuras com um grau maior de descontinuidade, abstração e subjetividade.

Para alguns criadores, o ritmo ganhou importância como elemento unificador das polifonias de luzes e sons: “em Delluc, Mousinac e Epstein, a questão do ritmo será

fundamental para a preservação da unidade” (XAVIER, 1978, p.80). Retomando, dessa forma, ideais de unidade, equilíbrio e harmonia, caros ao classicismo de uma forma geral:

para Mousinac, há dentro de um filme dois ritmos: o pertencente à movimentação no interior de cada plano (ritmo interior) e o pertencente à relação entre os planos que compõem o filme como um todo (ritmo exterior). (XAVIER, 1978, p.82).

Já para Serguei Eisenstein a montagem é o próprio filme.

O referencial teórico para a montagem era a música e as formas musicais estabelecidas na tradição europeia. E essas **fôrmas** musicais, eram a tradução da lógica gramatical do idioma e das formas de pensamento e suas construções lógicas aplicadas ao universo da música.

O olho que assistia ao nascente cinema, não assistia cinema: estava treinado, ancestralmente - objetiva e subjetivamente - para o pictórico, a pintura, a escultura, o ballet, o teatro, a ópera e a leitura. Era necessário um novo aprendizado para acompanhar o jogo de luzes e sombras em fantasmagorias nunca dantes vistas.

Era como se a experiência visual adquirida, sofre-se um colapso, a partir do qual seria necessário recompor e ordenar – categorizar e classificar – os novos estímulos visuais, desta vez a partir da experiência temporal e cinética, e não da experiência literária ou pictórica.

A inclusão do fator temporal, como elemento determinante na retenção de informações, daria início a uma nova era, onde como nunca, os neurotransmissores e a velocidade dos “chips” do sistema nervoso central seriam determinantes. Polifonia que se retinha em sobreposições, e nem sempre em fluxos paralelos <sup>20</sup>.

Criadores tão diversos como Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Marcel L’Herbier, Abel Gance, Jean Epstein, Hans Richter, Jean Cocteau, Fernand Léger, Man Ray, Charles Sheeler, Oskar Fischinger, Norman MacLaren, entre outros tantos, cada um a sua maneira, perceberam que a relação com a música e o som no cinema narrativo ou num cinema de narrativas não-lineares, criam novas dimensões que ao invés de comentário passivo das imagens, poderiam interferir estruturalmente na concepção e disposição das imagens, tanto para o criador quanto – e esse é o aspecto mais decisivo da transformação na linguagem do som no cinema -, para a percepção do espectador:

<sup>20</sup> O termo polifonia, indica a utilização de diferentes linhas melódicas simultâneas na música ocidental, que se relacionam segundo regras. Já, a sobreposição como vista no cinema experimental dos anos de 1910 até as experiências de Fischinger e mesmo McLaren, não obedece hierarquias fixas – ao contrário da música polifônica tonal – mas serve-se de uma certa confusão para comunicar suas formas e percepção na tela-olho do espectador.



O homem primitivo vivia numa máquina cósmica muito mais tirânica que a do homem letrado ocidental pode conceber. O mundo do ouvido é muito mais envolvente e inclusivo do que pode pretender ser o mundo do olho. O ouvido é hipersensível. O olho é frio e distanciado. O ouvido deixa o homem entregue ao pânico universal [*constrói também espaço, distâncias...*], enquanto que o olho, prolongado pela palavra escrita e pelo tempo mecânico, deixa alguns enclaves e ilhas livres da incessante reverberação sonora. (MCLUHAN, 1969. p. 180)

Pode-se estabelecer um paralelo com um certo tipo de *ambiente* de imersão e especificidade na artificialidade de sua construção espacial, que a instalação visual e multimídia têm buscado nas últimas décadas. Nelas, o objetivo é propiciar uma recepção compartimentada dos diferentes estímulos e sentidos, que apenas se completam como uma sensação totalizadora.

A captação de sons, com suas técnicas nascentes, era um elemento ativo na construção das narrativas. O microfone como um novo ouvido e seu par, o alto falante, a nova boca, e ainda a mixagem das pistas de vozes, ruídos e música, influenciaram também questões da *mise em scene* cinematográfica: “O microfone os alto falantes são fatores decisivos na elaboração da banda sonora; e assim sendo, como eles deixariam de afetar a palavra e o cinema?” (CAVALCANTI, 1953, p.148)

A transposição de uma forma literária para a linguagem do cinema, para o filme, é um processo de tradução e adaptação de uma lógica e sintaxe já reconhecidas e decodificadas pelo espectador, para um novo ambiente, que preserva a essência de seus principais elementos formadores. Dessa forma, causa menos trauma – e estranhamento - a mudança de suporte.

O musicólogo espanhol Antonio Eximeno (1729 – 1808), já no século 18, refutava as bases matemáticas da música, para ele “o fim primeiro da música é o mesmo da fala, ou seja, expressar com a voz os sentimentos e afetos do espirito”<sup>21</sup>.

Ocorreu uma mudança importante no referencial de construção da lógica musical do barroco para o romantismo. Enquanto a lógica de sobreposição, da polifonia e da perspectiva, dominavam a composição musical contrapontística do barroco; no romantismo, a construção da frase literária, do verso poético e da narrativa dramática baseada nos modelos literários tornaram-se a nova base de formulação do material musical que resultou numa simplificação em termos de planos sonoros: figura e fundo, melodia e acompanhamento.

Quando a música empresta suas características temporais ao drama, ela se torna musical. Esse é o principal efeito do contraponto entre ambos. Ao ser articulada pelo tempo musical, a construção dramática adquire algo

<sup>21</sup> Citado por FUBINI, E. - Madrid, 1971, p.57

característico da polifonia musical: a sincronia. O drama passa a ocorrer dentro de uma contagem precisa de tempo. (CARRASCO, 2003, p.50.)

Se na ópera, a medida do texto e da construção narrativa, o que incluía os diálogos e as frases musicais, era dada pelo tempo musical; no cinema sonoro ocorreu uma inversão dessa hierarquia. A narrativa do texto em seus diferentes gêneros, na prosa de uma forma geral (romance, conto, novela), e no verso poético, em particular; passaram tornaram-se as novas referências de organização da narrativa visual e musical.

O roteiro passou a desempenhar o papel de texto dramático no cinema sonoro de ficção, transformando-se numa ferramenta narrativa hegemônica para o próprio desenvolvimento da indústria cinematográfica. A partir da previsibilidade que o roteiro proporcionava, era possível planejar comercialmente as produções com alguma base.

As analogias entre a gramática e as forma musicais foram tomadas como unidades de medida eficazes. Dessa forma, a lógica da exposição das idéias musicais, seguiam o esquema clássico, estabelecida a partir do classicismo, ou seja do mais simples ao mais complexo: a partir do motivo (menor célula de organização temática) é gerado o período (apresentação do tema completo em sua forma básica), cujo material é desenvolvido e retomado na forma de uma recapitulação variada. Uma lógica causal, onde cada elemento tem função estática, na medida que cada um, pode se desenvolver em outro e assim por diante, seja por similaridade ou por contraste.

Nos últimos anos, pesquisas têm encontrado similaridades entre os processos cognitivos envolvidos no processamento linguístico e de sequências musicais. Deutsch (1980) mostrou que materiais musicais são processados por inferir estruturas sequenciais e alfabetos em diferentes níveis hierárquicos, de forma semelhante as gramáticas livres de contexto, comumente propostas para as linguagens naturais. (HERMESCH et al., 2006, tradução nossa)

Steedman no estudo *The blues and the abstract truth: music and mental modem* (STEEDMAN, 1999), propôs uma gramática generativa para a progressão de acordes do blues em sua sequência de 12 compassos. Em outro estudo (STEEDMAN, 1989), identificou uma sintaxe, a partir da combinação semântica dos acordes dentro da jazz. Percorreu, portanto, o caminho inverso para encontrar o mesmo tipo de co-relação, de tradução estrutural e semântica entre gramática verbal e formulação musical em determinados gêneros.

Quando se diz que a música “conta” uma estória, ou que a música “fala”, não se trata meramente de expressões coloquiais; mas são a pura tradução da maneira como as estruturas de base dessas construções musicais se organizam. Então não há porque não se cogitar o

mesmo com relação a construção das narrativas visuais do cinema mudo e sonoro, bem como, das instalações multimídia.

Dessa perspectiva podemos observar que a música de cinema, no cinema sonoro narrativo, colocou-se como uma ferramenta a serviço de idéias verbais, lógicas, escritas e previstas inicialmente no roteiro; ainda que a música fosse incorporada ao filme numa fase posterior de realização, quando as imagens já estavam captadas e montadas.

Esse aspecto aproxima novamente a narrativa musical no cinema, dos modelos da ópera e do drama. Se, no período do cinema mudo, havia uma liberdade maior de musicalização, onde podia-se experimentar diferentes opções musicais, bem como a inserção de efeitos especiais de ruído para uma mesma cena; nos princípios do cinema sonoro deu-se um passo atrás.

Roman Jakobson no ensaio *Decadência do cinema*, de 1933, escrevia:

No cinema de hoje, depois de um acontecimento pode-se mostrar apenas o acontecimento sucessivo, não o antecedente ou o contemporâneo. A volta ao passado apenas é válida como recordação ou narração de uma das personagens. Essa **norma** encontra uma analogia precisa na poética de Homero (assim, aos 'cortes' cinematográficos corresponde o homérico *horror vacui*). (...) Essas normas da antiga poética épica correspondem, coisa curiosa, exatamente a montagem do filme sonoro. (JAKOBSON, 1970, p.159 - 160, grifo meu).

Paradoxalmente, é apenas no cinema sonoro que o silêncio ganha materialidade, uma vez que sua presença indica a inexistência de sons reais, diegéticos, que façam parte da corporalidade das imagens projetadas. Nenhuma outra arte pode reproduzir o silêncio como o cinema. Nele, o silêncio é um elemento palpável no tempo e espaço. Dessa forma, torna-se um objeto da narrativa sonora.

Filmes experimentais como *O Homem da Câmera* de Vertov, ou mesmo *Limite* de Mário Peixoto, abrem espaço para que a criação musical possa se colocar de forma não ilustrativa, assumindo até um certo protagonismo narrativo:

No filme sonoro não há a necessidade de explicação para os sons. Vemos juntos, o sorriso, o gesto, o conjunto da expressão, a nuance exata. Junto com os sons e as vozes nós vemos a sua fisionomia. O ruído da máquina tem para nós um colorido diferente se vemos o mecanismo girando ao mesmo tempo. O som de uma onda é diferente se vemos o seu movimento. (BALAZS, 1985, p.117).

Já no cinema sonoro de ficção, a música, em geral, é mais uma camada que acrescenta ou reitera funções narrativas junto aos demais elementos. Daí, a importância que a mixagem sonora do filme assume, uma vez que é através dela que se criam os diferentes planos de

volume entre os diálogos, os ruídos incidentais e a música. A mesa de mixagem, pode ser considerada o último instrumento a ser tocado na produção sonora do audiovisual. Torna-se, portanto, essencial que a mixagem traduza as funções dos elementos envolvidos no filme. A simples “harmonização”, ou a busca do ‘equilíbrio’ dos diferentes elementos sonoros, é um conceito já sedimentado pelos profissionais da área, fruto de uma prática repetitiva e padronizada. Ela responde a um padrão narrativo também já estabelecido, onde a narrativa verbal conduz os demais elementos.

A música no filme, em geral, deve ser pontuada de silêncio. Deve ter períodos de respiração, e, no entanto, o público nunca deve sentir sua chegada ou seu desaparecimento. Deve surgir, por exemplo, quando uma porta se fecha ou quando alguém ri ou chora, e morrer quando dá ênfase a um olhar em poucos compassos, durante uma pausa do diálogo, escondida **de trás de qualquer coisa mais real do que ela.** (CAVALCANTI, 1953, p. 158)

Essas observações de Alberto Cavalcanti, revelam uma profunda percepção do trânsito tanto narrativo, quanto cinético na linguagem audiovisual. Ele destaca que os elementos estão em constante sinergia, não apenas dramática ou narrativa, mas física. Ou seja, ao lado da intencionalidade, existe uma materialidade que é tão importante quanto na construção dramática do filme. Ao mencionar “qualquer coisa mais real do que ela (a música), esta se referindo ao som, aos ruídos, que segundo ele próprio “pode dar mais ‘perspectiva’ a banda sonora”.

Walter Murch, que fez a mixagem de *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, em entrevista, declarou que, entre outras coisas, deve-se tratar os sons que fazem parte de um filme, como se fossem parte de uma selva, a ser explorada e catalogada:

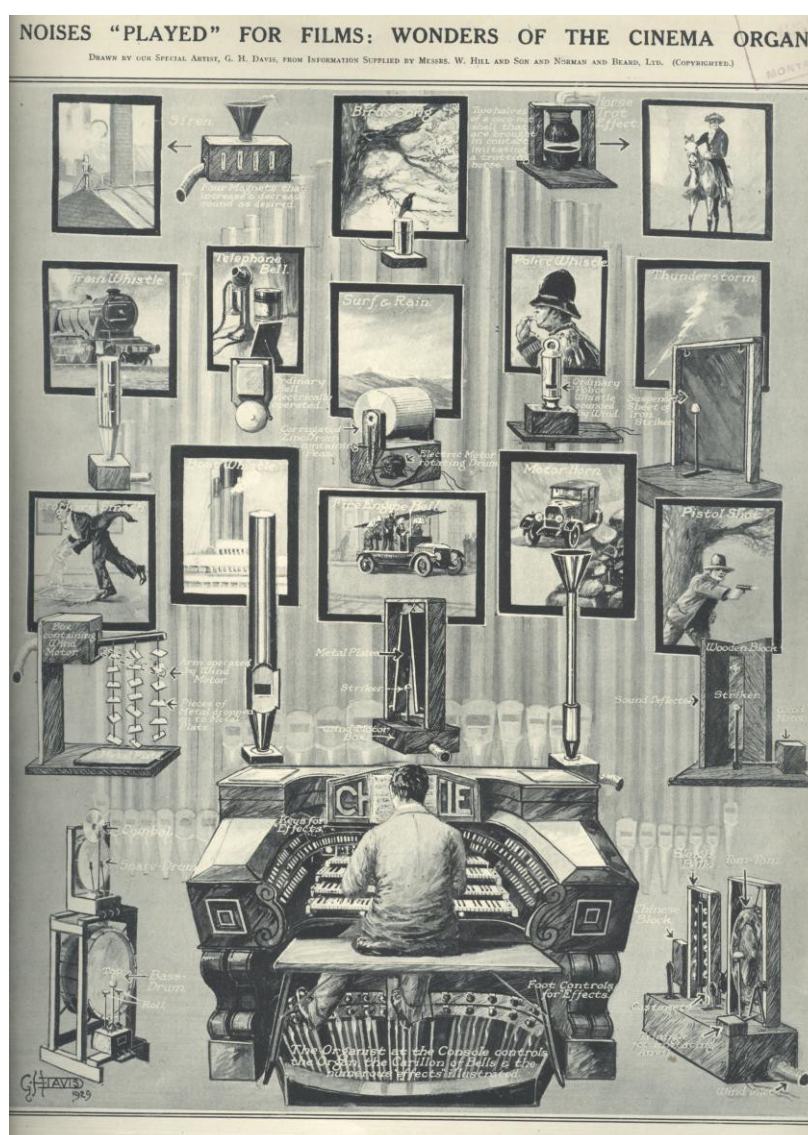
Um caminho é pensar os sons em camadas, coloca-los em planos diferentes. Por exemplo, se a personagem vive ao lado de uma auto-estrada, então você tem aquele som constante, generalizado, de motores dos carros e caminhões, e ocasionalmente um avião que passa, etc.;(...) esses são os sons ambientais longos;depois de feito o trabalho de construção desses sons, então você deve separar os diferentes planos espaciais: os ambientes de fundo dos ambientes frontais, e os frontais do intermediários.” (PAINE, 1985, p.357)

Abordei em meu livro *Música de Cena*<sup>22</sup>, a questão dos sons reconhecíveis e irreconhecíveis, e observo hoje que essa questão tornou-se nos últimos 30 anos um dos principais eixos semânticos das narrativas audiovisuais. Ocorreu uma intervenção e interferência, no sentido de ocupar o espaço narrativo e substituir a música como trilha

<sup>22</sup> TRAGTENBERG, L. - *Música de Cena*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p. 133 e seguintes.

sonora. Isso elevou a um outro patamar de invenção sonora e qualidade técnica a edição de som, que pode contar com, entre outras possibilidades, novas formas de espacialização e movimentação dos sons no espaço da sala de exibição.

Os ruídos, inclusive, voltaram a ser incorporados nos dias de hoje, nas sonorizações ao vivo de filmes mudos; retomando, mais uma vez, práticas como as daquelas traquitanas de efeitos especiais usadas no princípio do século 20, cf. **FIGURAS 8 e 19**.



**FIGURA 19** – Noise Machine

Esta imagem, estampada no *The Illustrated London News* em 10 de agosto de 1929, portanto já no final da era do cinema mudo; é especialmente rica ao apresentar alguns dos artefatos mecânicos, que se relacionavam a diferentes tipos de ações e situações recorrentes nos filmes até então. Como, por exemplo, o apito de trem, à esquerda, no alto, ao lado da

imagem correspondente da locomotiva. Ou o artefato que reproduz o tiro da arma do policial, no alto, à direita; e assim por diante. Todos esses sons eram controlados pelo órgão e seus pedais, numa espécie de *one-man-orchestra*, que portanto, dava conta ao mesmo tempo, na sessão de cinema, da música e dos efeitos de ruído.

Um certo brutalismo, uma efetiva corporalidade, que a experiência de uma sessão de cinema mudo oferecia, com imagem e música ao vivo, foi substituído no cinema sonoro por um equilíbrio entre olho e ouvido, que a partir de então, transmitiam seus conteúdos para o espectador de maneira controlada e hierarquizada, a partir dos comandos da narrativa principal, ou seja do roteiro.

No entanto, essa queda na temperatura do “espetáculo”, com atuações menos gesticuladas e com a possibilidade de modulações de intenção e intensidade vocais mais amplas, compensou-se com um ganho em outras áreas da narrativa, como o fluxo constante da ação (não mais interrompida pelos inter-títulos), e a padronização da relação do público com a projeção, e da própria experiência cinematográfica agora em salas de exibição fixas, abandonando um caráter ambulante das projeções nas primeiras décadas do século 20, ao lado de shows de variedades, nos circos e no *vaudeville*.

Joseph Carl Breil<sup>23</sup>, compositor dos filmes mudos *O Nascimento de Uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916) de D.W. Griffith, antecipou muito da linguagem que a trilha sonora adotaria no cinema sonoro. Dizia que “o filme deve ser considerado como uma ópera sem libreto”. Breil escreveu a partitura original para a temporada de Nova York de *O Nascimento de Uma Nação*. Nela, ele já absorvia a idéia de que a música deve ultrapassar a simples ilustração do que já é visto, dito e percebido na tela; deve sim, ampliar e acrescentar elementos a leitura do espectador, o que, naquela época, ainda era muito pouco percebido, como se observa nas palavras de um crítico do *New York Independent* em 1915:

A música insidiosa ajuda a enfatizar o que a tela nos ensina, que a batida do tambor, cujos ritmos excitam, e que volta de tempos em tempos, chamando a atenção, nos convence de que aquele homem de cor, aquela personagem embora bem vestido e educado, pode ter vindo da África.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Selections of Joseph Carl Breil's Themes from the Incidental Music to "The Birth of a Nation" (London: Chappell and Co., 1916) e também MARKS, Martin Miller, "Film Scores in America, 1910-14," in *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924* (New York: Oxford University Press, 1997)

<sup>24</sup> (20) STERN, Seymour "Griffith: The Birth of a Nation Part I," *Film Culture* 36, NEW YORK, Anthology Film Archives, (Spring-Summer 1965).

Através de utilização de breves motivos musicais <sup>25</sup>, J. Breil organizou a fixação das narrativas paralelas na memória do espectador, baseando-se em figuras musicais simples, elaboradas a partir da caracterização estereotipada das personagens principais e de situações importantes e recorrentes, como o chamado “motivo do barbarismo”<sup>26</sup>, “motivo de Austin Stoneman”, entre outros.

Breil, percebeu que era necessário construir linhas narrativas de pequena e grande escala, como numa “ópera sem libreto”. Elementos musicais que se adequassem a individualidade das personagens e a diversidade das situações coletivas. O particular e o geral. E a partir dessa combinação de medidas, pôde encadear uma sequencia musical geral modulada, onde as intensidades dramáticas, apresentassem uma ressonância nas densidades musicais.

Alberto Cavalcanti abominava a idéia do *leitmotiv* (motivo condutor) que Richard Wagner adotou, ao extremo, como forma de unificação da narrativa musical. Ele dizia que:

[O *leitmotiv*...] foi inventado para dular o público, é apenas uma solução popular e simplista. Os adaptadores abusaram dele muito além das esperanças que poderia ter o próprio Wagner. Fizeram-se filmes inteiros repousando sobre uma só melodia, como se fazia um argumento inteiro em tórn de uma só estrela. (CAVALCANTI, 1953, p.143)

O espectador podia perceber essa variação, modulação e alternância, como um *tempo construído* e, sobretudo, memorizável; era um convite a acompanhar e participar do fluxo de informações. Já não eram percebidos os solavancos que os fragmentos musicais com suas frequentes trocas de músicas e estilos provocavam. Podia-se deixar levar por uma nova experiência de fluência de tempo, onde o espectador sentia-se acolhido pela repetição e reiteração de informações matizadas.

A relevância dessas questões, típicas de um momento de transição, nos fez abordar aspectos envolvidos nesse período fundante da relação entre imagem e som. Porque essas questões problemáticas, retornam de maneira renovada, nas narrativas contemporâneas. Nas quais, dicotomias de base de cada material, encontram-se numa espécie de segunda geração de problematização, que envolvem não apenas a sua materialidade, mas também as relações com os meios digitais e as características rizomáticas da comunicação de hoje em geral.

<sup>25</sup> O motivo é a menor unidade de criação temática. Caracteriza-se por conter apenas uma idéia musical curta e simples, com características que a tornem de fácil identificação. Ver também: TRAGTENBERG (1994, p.66).

<sup>26</sup> GAINES & LERNER (2001, p.255).

## CAPÍTULO 3 – CONVERSORES

### 1. A EQUIVALÊNCIA NA DIFERENÇA

*“O arbitrário criando o necessário ...”*

Paul Valéry

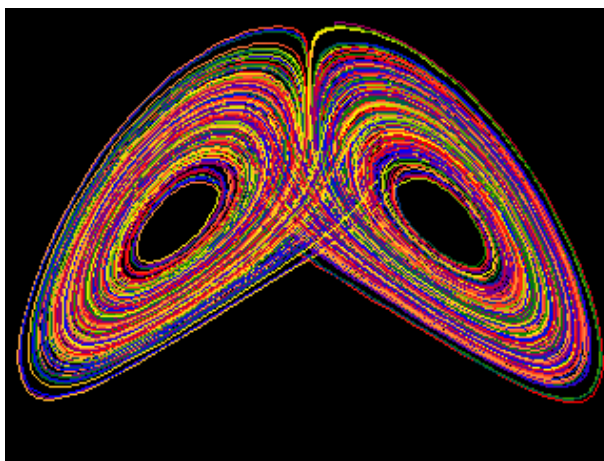
As ciências exatas e biológicas têm elaborado novas teorias, modelos, ferramentas e equipamentos – além de um sem número de teorias extremamente abstratas e especulativas - que, em determinado momento, levaram o físico e crítico de arte Mário Schemberg a declarar que “a poesia está na física!”. Podemos acrescentar que, vice e versa, a física está na poesia, ou em estado de poesia, uma vez que ambas transitam por um alto grau de especulação livre.

No processo de conhecimento há muitas fases sucessivas. Há uma fase de simplificação, quando muitas coisas diferentes são reunidas numa mesma coisa; posteriormente há um desmembramento em muitas coisas e, depois, vem uma nova fase de simplificação, de síntese, e assim por diante. Parece que não se pode esperar um processo único, de a coisa ir se simplificando cada vez mais. Quando se pensa que se chegou ao fim da simplificação aí estoura um mundo novo de que não se suspeitava antes. (SCHEMBERG, 1984, p.129)

Processos que envolvem organismos vivos os mais diversos, inteligência artificial e outros que criam modelos e situações de diferentes ordens – de matemáticos a estocásticos e caóticos – abastecem a imaginação da criação artística, que busca janelas para fugir dos automatismos herdados da tradição e das próprias condicionantes empíricas de seus materiais.

A partir da popularização de teorias científicas avançadas como a teoria do caos e os fractais, por exemplo, um grande número de artistas das mais diferentes áreas buscaram nessas teorias, modelos e novos parâmetros para suas criações. Na geometria fractal, por exemplo, viam uma alternativa a lógica aristotélica; na teoria do caos, observando o movimento próprio dos atratores, a libertação de sistemas onde não coubessem assimetrias e irregularidades.





**FIGURA 20** – Atrator de Lorenz

Delineou-se um admirável mundo novo em termos de novas proposições teóricas de modelos dinâmicos e horizontais que subvertiam as poéticas estabelecidas a partir dos ideias da “velha indústria do belo”, como escreveu Paul Valéry.

A simples aplicação indistinta e sem pertinência desses modelos nas artes, levaram a resultados e conclusões pouco esclarecedoras, ou mesmo óbvias, a que poderia ter se chegado facilmente sem o uso delas. Dessa forma, sonatas de Mozart foram reduzidas a expressões matemáticas complexas (PUTZ, 1995), corais de Bach e animações de McLaren em algoritmos, e assim por diante.

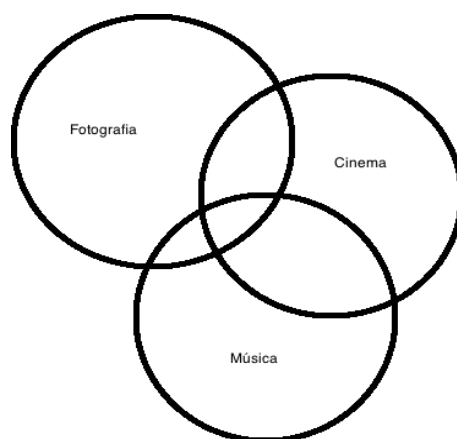
O importante é se perguntar, se essas ferramentas podem acrescentar alguma substância ao estudo das obras, caso contrário, serão exercícios escolásticos meramente formais. O que se percebe, em geral, é que parte dessas análises, baseadas em premissas de sistemas alheios as artes, servem mais como tentativas de confirmação de sua suposta pertinência, do que realmente ferramentas eficazes para se compreender e iluminar o objeto ou processo em questão. Uma hermenêutica onde o objeto de sua pesquisa, ao final, é a própria metodologia.

Décio Pignatari refere-se ao “quase-método” de Paul Valéry como um “metamétodo” na medida em que se propõe a tentar descobrir os sutis dispositivos pelos quais o criador estabelece nexos de continuidade únicos e surpreendentes” (PIGNATARI, 1974, p.17).

Decodificar esses “sutis dispositivos” é a tarefa difícil, pois, por detrás deles, uma extensa rede de relações organiza, dispõe e hierarquiza as opções, nas etapas do processo criativo. Conclui Valéry: “Eles (*as inteligências superiores, como Leonardo da Vinci*) pareciam ter possuído não sei que **ciência íntima dos intercâmbios contínuos** entre o arbitrário e o necessário (PIGNATARI, 1974, p.22, grifo meu).

Essa ciência íntima, envolve o fluxo onde o objeto se transfigura em diferentes naturezas (idéia, símbolo, referências conscientes e subconscientes, etc) e torna-se linguagem.

Arlindo Machado, nos apresenta um esquema visual, análogo a representação dos conjuntos (MACHADO, 2007, p.58):



**FIGURA 21** – Esquema de Arlindo Machado

Nas “zonas de interpenetração”, de interseção, ou hibridização - a que já nos referimos no capítulo anterior -, ocorrem os “intercâmbios contínuos”, a tradução inter-semiótica entre o arbitrário e o necessário, dentre outras operações, onde inclusive, elementos formantes se tornam deformantes.<sup>27</sup>

As rupturas na linguagem (sejam técnicas, poéticas e mesmo políticas) acontecem e se desenvolvem justamente nesses espaços. E mais ainda, é numa *tradição* de ruptura, numa auto reflexão crítica, que encontram sua razão de ser como parte do processo artístico e histórico. Dessa forma, não existe a possibilidade de se abordar no universo do audiovisual e da multimídia, as linguagens de forma estanque: as interações e intercâmbios de técnicas, e práticas exigem uma abordagem que incorpora suas especificidades, não numa idéia de todo, mas de campo de forças.

É interessante que tanto para o criador como para o estudioso, os métodos e as práticas, que já trazem em si automatismos de linguagem, possam ser abordados tendo como parâmetros a hibridização e o relativismo; uma vez que esses elementos traduzem os espaços de interseção das linguagens, sempre que possível, observando a carga positiva e negativo

<sup>27</sup> Ver também sobre *estilização por associação e por deformação*, p. 124 e seguintes em *Música de Cena* (TRAGTENBERG, 1999)

que cada elemento apresenta, e seu poder de informação, reiteração e deformação, que incidem nas narrativas, por vezes, de forma simultânea, sobrepostos.

As fronteiras, que podem engendrar tanto transições fluídas como colapsos, são zonas de invenção.

Na idéia de fluxo, está embutida a presença de uma precariedade e inadaptabilidades, que são condições essenciais para que o processo criativo se desenvolva. São justamente essas zonas de cruzamento entre linguagens, que criam rupturas dentro dos sistemas, nas quais estão organizadas. Kenneth Boulding sublinha que: “o limite de ruptura, no qual o sistema subitamente se transforma em outro atravessa um ponto irreversível em seu processo dinâmico.” (BOULDING, 1961)

Aqui, o conceito de sistema é tomado como, o mecanismo onde práticas, materiais e procedimentos funcionando em conjunto criam narrativas em determinada linguagem ou no intercâmbio entre linguagens.

Dessa maneira, o ponto irreversível é justamente quando esse sistema inverte sinais, pesos e correspondências, onde um ou mais elementos de afirmação, positivos, convertem-se em negativos, provocando mesmo até uma suspensão sistêmica, a ponto de colapsá-lo no limite da perda de identidade como narrativa (tele ou anti-teleológica).

Assim foi, na passagem do cinema mudo para o cinema sonoro:

O cruzamento ou hibridização dos meios libera grande força ou energia, como por fissão ou fusão. (...) Assim como o filme silencioso reclamava o som, o filme sonoro reclama a cor, escreveu Eisenstein em suas *Notas de um Diretor de Cinema* (...) O momento de encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos (MCLUHAN, 1969, p.67 e 75)

Na modernidade, já destacou Octavio Paz, a crítica é para o artista, essencial a ser estabelecida com os elementos de linguagem. Através dessa operação, “a forma projeta sentido, é um aparelho de significar”. (PAZ, 1977, p.24). A negatividade se torna positividade e vice-versa.

“Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem” (PIGNATARI, 1974, p.17), ou ainda, como observou o educador norte-americano Lyman Brison: “tecnologia é explicitação” (FINKELSTEIN, 1948). Se assim é, as narrativas teriam um caminho inexorável em direção a auto-explicação, ou explicitação, a ponto de tornarem-se dispositivos, cujos mecanismos, padrões de organização, operação e manipulação fossem transparentes para todos. Mas não é tão simples assim. Na medida, em que adquirem maior capacidade para alcançar os objetivos funcionais a que se propõem como equipamentos,

produzem – inevitavelmente – em seus processos, espaços de possibilidades paralelos, não planejado pelas combinatórias funcionais sendo, por vezes antagônicos, em relação ao projeto original.

Já no século 18, havia uma tendência a considerar que a tecnologia seria a substituta da metafísica. No entanto, esse tipo de colocação busca, na verdade, um argumento para esvaziar de sentido, conteúdos explícitos nas mudanças tecnológicas, para cobri-los sob o manto “neutro” do pragmatismo.

Apropriar-se dessas possibilidades, é o espaço do artista, do criador. Mas também do criador de máquinas e sistemas. Ambos, participam de um mesmo ciclo de pensamento e realização social.

No âmbito do audiovisual a questão da equivalência é fundamental. Pois é no trânsito entre imagens e sons, narrativas visuais e músicas, que acontecem constantes intercâmbios, mais ou menos “sutis”; de forma que se estabelece um amálgama, onde as transferências de elementos narrativos são constantes e complexas.

O criador multimídia é por si, um ser em trânsito, e do trânsito, que habita um espaço para intercâmbios. Ao contrário do antigo perfil do especialista (cineasta, videomaker, músico, pintor, escultor, ator, coreógrafo, bailarino, etc.), ele concebe suas criações em estado de simultaneidade de linguagens. Pode-se dizer que esses processos são, evidentemente, particulares, no entanto, observam-se, de forma geral alguns estágios mais ou menos comuns na criação multimídia contemporânea.

Assim, a partir de um estado de prontidão ou consciência criativa, o criador multimídia se acerca de um esboço de perspectivas, ou seja, quase-idéias, ainda não codificadas, que envolvem sensações de espaço, tempo, objeto, lugar, permanência e impermanência. Em seguida, ocorrem os primeiros processos associativos com símbolos e sígnicos indefinidos. À escolha de materiais e processos de utilização objetiva, segue-se na busca de uma tradução dessas quase-idéias iniciais, ou ao que se chegou a partir delas.

Alguns filtros de manipulação do material visual e sonoro direcionam sua utilização no sentido da reiteração dos elementos formadores ou da síntese desses elementos.

A equivalência na linguagem audiovisual se dá por diferentes caminhos simultâneos. Para Henri Atlan, o ruído tem um efeito benéfico como gatilho organizacional num sistema complexo:

O princípio do ruído organizacional ou da complexidade pelo ruído significa, que o ruído que reduz as restrições dentro de um sistema aumenta sua complexidade. Isso, evidentemente, ainda está ligado à percepção do

observador e ao fato de que o conhecimento que temos desses sistemas (naturais) e de seus mecanismos de construção é (ainda ou sempre) imperfeito. Aquilo que nos aparece como perturbações aleatórias em relação a esses mecanismos, no entanto, é recuperado pelo sistema e utilizado, de um modo ou de outro (em geral, aliás, imprevisível em seus detalhes), para ele se construir ou reconstruir de uma nova maneira. Essa nova construção, evidentemente, escapa aos detalhes de nosso conhecimento, até por definição, uma vez que é produzida por perturbações aleatórias, ou seja, por aquilo que, para nós, é o acaso. Por isso é que essa nova construção que utiliza o ruído leva a um aumento de complexidade, isto é, um aumento da informação, que ele eventualmente utiliza para uma melhor adaptação a novas condições. (ATLAN, 1992, p.70)

A citação é longa, mas se justifica, uma vez que descreve com clareza, situações de instabilidade e interferência de elementos externos ou alheios, que de forma náloga, ocorrem constantemente nos processos de criação artística, em todas as áreas. Mas, especialmente na área da criação multimídia, onde dialogam diferentes materiais e linguagens, que precisam encontrar mecanismos e relações de intercâmbio contínuo, uma vez que essa é a riqueza desses processos de adaptação e ressignificação.

## 2. ALTA E BAIXA DEFINIÇÃO

*“O artista nunca tem plena consciência de sua obra: entre as suas intenções e sua realização, entre o que quer dizer e o que a obra diz, há uma diferença. Essa ‘diferença’ é realmente a obra.”*

*Marcel Duchamp*

Segundo alguns historiadores dos primórdios do cinema, o acompanhamento musical para os filmes mudos se “iniciou não como o resultado de um impulso artístico, mas da necessidade imperiosa de alguma coisa que cobrisse o ruído do projetor de filmes” (LONDON, 1936).

Se levarmos em conta esse início, digamos “bastardo”, da relação entre música e cinema, muito se desenvolveu em termos de linguagem e interação entre ambos, a ponto de hoje em dia ser praticamente inimaginável que se utilize imagens em movimento sem música ou sons.

No entanto, o que nos interessa abordar é o grau de intensidade de linguagem com que esses elementos se relacionam. Alta e baixa definição, são conceitos que na linguagem da arte contemporânea tem sido aplicados de diferentes maneiras. Ao utilizarmos essa terminologia, buscamos encontrar os níveis de intensidade, e densidade, com que os elementos se apresentam e se relacionam no jogo audiovisual.

Marshall McLuhan em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, utilizou a conhecida distinção entre *meios quentes* e *meios frios* <sup>28</sup>.

A alta definição, característica do meio quente, ao fornecer uma grande quantidade de informações, deixa pouco espaço para que a imaginação do espectador e ouvinte atue, reservando-lhe uma posição mais passiva no processo de comunicação.

Já a baixa definição, característica do meio frio, faz da insuficiência de informações um campo de possibilidades abertos, de ambiguidades e mesmo de embaralhamentos, que convidam o espectador e ouvinte, a colocar sua atenção e percepção em alerta, numa postura mais ativa.

Mas mais do que isso, em diferentes contextos, o embaçamento da informação visual ou sonora é um recurso, uma ferramenta de linguagem nas narrativas audiovisuais. (Que será abordado nas análises que faremos das obras de Bruce Nauman e Phill Niblock, mais a frente.)

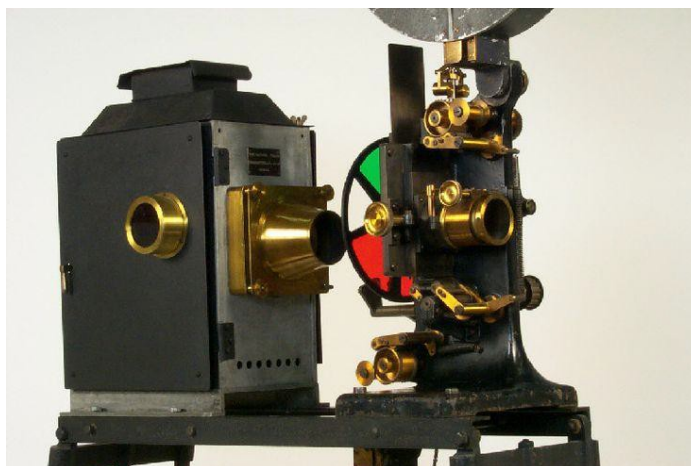
Alta e baixa definição, como já vimos, guardam também uma relação com a quantidade da “taxa” (rate) de informação que é fornecida – e da qual é constituída -, tanto por seu conteúdo como pelo meio. Os equipamentos tem, historicamente, caminhado na direção do aperfeiçoamento e da potencialização do funcionamento de seus sistemas, até o ponto em que, nesse processo, convertem-se em outros sistemas e equipamentos.

Assim, como não existe um momento preciso, definido, de ruptura no desenvolvimento das tecnologias (ainda que hajam opiniões muito diferentes sobre esse ponto), não existe também na criação artística, uma *tabula rasa*, um momento zero.

Retomando a reflexão de Roland Barthes, que identificava após um processo de "solidificação progressiva", constituído de três etapas: observação, realização e morte; restaria, então o grau zero da escritura, ou seja, a situação de *ausência*: “um escritor sem literatura” (BARTHES, 1953, p. 12). E essa ausência algumas vezes emerge num descompasso entre linguagem e material. Podemos afirmar que no período das invenções dos

<sup>28</sup> "Há um princípio básico pelo qual se pode distinguir um meio quente de um meio frio, como o rádio, do telefone, ou o cinema, da televisão. Um meio quente é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e em “alta definição”, enquanto um meio frio prolonga em "baixa definição" (MCLUHAN, 1974, p.37).

equipamentos óticos e cinéticos, vivia-se o momento do equipamento sem linguagem. O suporte sem o conteúdo. Assim, buscou-se adaptar, como é de praxe, conteúdos dos meios anteriores. Mas nesse processo de adaptação, surgiram soluções híbridas inesperadas que foram sendo filtradas e depuradas, ao mesmo tempo em que os artefatos se configuravam tecnicamente.



**FIGURA 22 – KINEMA COLOR**

Para exemplificar esse desenvolvimento descompassado entre tecnologia e linguagem, recuperemos O *Kinema Color*, por exemplo. Era um artefato que “coloria”, indistintamente e artificialmente, as imagens e os filmes, com filtros de diferentes cores colocados num disco giratório localizado a frente das imagens. Uma solução intermediária, invasiva, limitada, mas bastante pragmática.

O cinema sonoro incorporou em seu dispositivo, artefatos e equipamentos que já participavam da vida quotidiana de parte das sociedades urbanas no final do século 19; e dos quais, já se tinham estabelecidos certos usos e costumes. Thomas Edison, à época, criava e produzia uma ampla quantidade de fonógrafos de diferentes características, etc. A gravação e a reprodução sonora se desenvolvia através de artefatos em constante aperfeiçoamento.



**FIGURA 23** – Alto falante do início do século 20

Um novo elemento/equipamento importante ganha destaque com o cinema sonoro: o alto-falante. Ele já fazia parte da vida das pessoas nas grandes cidades no final do século 19 e início do século 20, em escala individual e em diferentes usos, como no telefone, nas estações ferroviárias e no âmbito familiar, nos diferentes tipos de fonógrafos.

Mas é nas salas de exibição de filmes, que ele adquire uma nova escala de volume, foco numa projeção espacial mais direcionada dos sons e como modelador da percepção sonora.

O alto-falante é um equipamento que funciona a partir de uma conversão, tradução. Mais especificamente, ocorre uma transdução, que transforma o sinal elétrico em onda sonora. Ele é a ponta final de um processo que inclui outras máquinas. Entre elas, o microfone, que seria o ponto inicial da produção sonora eletrificada, se podemos dizer assim.

O cineasta Alberto Cavalcanti, em 1953, teve uma percepção extremamente lúcida do cinema sonoro e do papel do som de uma forma geral na narrativa cinematográfica. Escreveu no capítulo O SOM, do livro *Filme e Realidade*:

O microfone é um instrumento muito delicado. O público pensa que, ao gravar uma palavra sincronizada, o som é muito mais alto quando o ator está em primeiro plano e mais baixo quando ele está em plano longínquo. A verdade, no entanto, é que quanto mais perto um ator se acha da câmera, menos volume é necessário, pois o microfone age como compensação. Isso é determinado, em grande parte, por questões de reprodução. Quando em qualquer cinema comercial, Mirna Loy sussurra em primeiro plano, várias dúzias de alto-falantes ampliam o murmúrio da atriz, para trazê-los aos ouvidos dos espectadores sentados nos cantos mais distantes da tela. Esses alto falantes, como os microfones, tem grande importância na concepção do filme sonoro. (CAVALCANTI, 1953, p.147)



Ele explicita aqui, que os mecanismos do som no cinema, influenciavam e poderiam determinar escolhas e opções no roteiro dos filmes, enfim, nas formulações das narrativas. Não eram apenas elementos emoldurantes, ilustrativos; mas ferramentas para novas realidades e idéias, como a referida alteração de escala, por exemplo. Conclui:

Muitos músicos admitem que, por causa do microfone, a estrutura da música moderna tende a mudar totalmente. O microfone e os alto falantes são fatores decisivos na elaboração da banda sonora: e assim sendo, como deixariam eles de afetar a palavra no cinema? (CAVALCANTI, 1953, p.148).

Arrisco a dizer, que poucos cineastas tiveram tal percepção sobre a natureza do som no cinema, e em especial do papel deles na própria concepção do filme.

Microfones e alto falantes são os novos **ouvidos e bocas** (extensões do corpo humano, como percebia McLuhan) pelas quais o cinema se comunicava sonoramente <sup>29</sup>.

A forma e conteúdo dos diálogos no cinema sonoro, seriam influenciados por essa nova situação técnica. Inflexões mais intimistas, pequenos ruídos vocais e suas expressividades particulares, um enorme repertório de sons produzidos pela boca e pelo aparelho vocal seriam agora audíveis, apesar da extrema sutileza de sua emissão. Não seria mais possível, ignorar que eles eram uma mediação determinante, complementada pela mixagem numa etapa posterior de produção.

Modulações de intensidade e mesmo de intenção dramáticas na voz, agora poderiam ser captadas e transmitidas ao espectador, enriquecendo a escuta e poupando os demais elementos dramáticos da responsabilidade pela explicitação dessas informações.

A voz assumindo diferentes papéis na narrativa fílmica, como faz a voz *over*, por exemplo, que se coloca num plano diferente das imagens evidenciando inclusive que existe um distanciamento entre eles, e que ele é importante para compreensão do seu papel e função. As vozes “sobrenaturais”, em situações de memorização (flashback) ou sonho.

O repertório de sutilezas “mudas” do cinema mudo, era enorme. Foram criadas formas de atuação com gestual, postura corporal que respondiam diretamente a velocidade da captação da câmera e seu resultado final. Por outro lado, os primeiros filmes sonoros eram tentativas rudimentares como linguagem.

<sup>29</sup> “Uma vez que nosso sistema auditivo é ativado apenas por variações de pressão do meio físico e seu próprio funcionamento é de natureza mecânica, torna-se necessária a existência de um elemento de transdução que torne acessíveis os sons de origem eletrônica à nossa experiência de escuta. O alto-falante é o dispositivo que realiza esse processo.” (IAZZETTA, 2009. p. 71)

Jakobson sintetiza da seguinte forma essas transições quando diz que “não se podem comparar os primeiros filmes sonoros com os últimos mudos.” (JAKOBSON, 1970, p.156).

Duas bordas: uma carregada de informação e outra, espaço aberto para novas sínteses.

A partir daí, o ouvido e o olho passaram a andar juntos, o que para muitos dos críticos do cinema sonoro à época, resultava numa redução de intensidade da experiência estética, num realismo tacanho, e numa retomada estilizada da *mise em scene* teatral.

Mas o cinema sonoro inaugurou para o espectador um novo ciclo de condicionamento da percepção, no qual imagem, som, diálogos e silêncio, nunca mais seriam percebidos como antes.

Nas narrativas audiovisuais contemporâneas, são inúmeros os exemplos em que o processo de produção/reprodução da imagem e do som fazem parte da obra e tem no público, o agente disparador.

Instalações audiovisuais e sonoras, onde o público é induzido das mais diferentes formas, a ação, seja visual ou sonora (geralmente são simultâneas) com produção de gestos, palavras e sons, e com o uso de sensores de presença, comodisparadores de eventos diversos.

Ao notar que essa ação, aciona algum mecanismo no espaço/ambiente, o público passa a dialogar e interagir conscientemente com esse circuito de *produssumo* (Décio Pignatari) instantaneamente.

A transferência da informação do significado para o significante, ou seja, uma ênfase nos materiais como portadores em si, de significados, tem nos últimos 50 anos de prática audiovisual enfatizando o **substantivo** em detrimento do adjetivo. O que reflete um esgotamento das estruturas narrativas existentes. Como veremos mais adiante nas obras de Gary Hill e Bruce Nauman.

A fase de tradução está esgotada. O corpo simbólico da linguagem audiovisual está coberto por camadas e camadas de referências culturais, de forma que não é mais possível observar o próprio corpo e sua materialidade. Por isso, um movimento em direção a substantivação. Ao nome da coisa e a coisa, e não ao significado da coisa.

Nesse sentido, é natural que a linguagem narrativa sonora no cinema contemporâneo tenha se afastado da trilha sonora e se aproximado do ruído, através da edição de som como criadores de significados sonoros, ainda que muitas das vezes, para não dizer majoritariamente, repetindo as mesmas referências subjetivas e sintáticas que a linguagem musical implantou culturalmente no imaginário e na memória do espectador. Ou seja,

mudando de material, mas mantendo a sintaxe.

Como já destacou Cavalcanti, sobre a plasticidade do ruído em relação a música gravada da trilha sonora no cinema: “os ruídos tem essa qualidade (irreconhecibilidade para o espectador): não sugerem inevitavelmente a sua origem e certos barulhos, podem ser usados, por assim dizer, incógnitos.” (CAVALCANTI, 1953. p. 162)

Portanto, o ruído é um elemento frio, com baixa quantidade de informação referenciada <sup>30</sup> que provoca ambiguidade, dúvida, plasticidade e desequilíbrio na leitura narrativa, especialmente quando não se refere a um objeto existente, ou facilmente identificável; ou ainda a um ícone da cultura letrada ou musical. Tem profundidade, na medida em que sua relação com os outros elementos pode ocupar diferentes níveis e espaços. Requer também diferenciados estados de atenção do espectador: do primeiro plano, protagonismo, a indiferenciação da referencialidade mimética, como complementação do que se vê: ornamento.

Em 1911, Balilla Pratella em seu manifesto “*A Música Futurista – Manifesto Técnico*”, bradava:

TRANSPORTAR PARA A MÚSICA TODAS AS NOVAS ATITUDES DA NATUREZA, SEMPRE DIFERENTEMENTE DOMADA PELO HOMEM, EM VIRTUDE DAS INCESSANTES DESCOBERTAS CIENTÍFICAS, TRANSMITIR A ALMA MUSICAL DAS MULTIDÕES, DAS GRANDES OBRAS INDUSTRIAIS, DOS TRENS, DOS TRANSATLÂNTICOS, DOS ENCOURAÇADOS, DOS AUTOMÓVEIS E DOS AEROPLANOS. ACRESCENTAR AOS GRANDES MOTIVOS CENTRAIS DO POEMA MUSICAL O DOMÍNIO DA MÁQUINA E O REINO VITORIOSO DA ELETRICIDADE” (BERNARDINI, 1980. p. 62)

Esse dinamismo captado pelo futurismo, foi recriado no cinema nos chamados *filmes sinfonia*, em criações de diretores como René Clair, Dziga Vertov, Walther Ruttmann, entre outros; filmados, paradoxalmente, na época do cinema mudo. A montagem foi o veículo rítmico dessas realizações que, de tempos em tempos, recebem releituras sonoras dos mais diferentes estilos.

O ruído, tanto na teoria da informação quanto na teoria dos sistemas auto-organizados (Henri Atlan), desempenha ao mesmo tempo um papel destruturador e renovador. Desequilibrando e desregulando as funcionalidades de um determinado sistema, sua presença provoca uma revisão e reordenação dos elementos e seus papéis.

<sup>30</sup> Aqui a quantidade de informação não é suficiente para que se tenha uma apreensão definida, segura e referenciada quanto ao signo. Ao contrário, em termos de acústica, verificou-se que o chamado ruído é um som complexo, composto por um número grande de informações diferentes, que criam um ambiente complexo e instável, de ressonância. O som conhecido como musical, oriundo dos instrumentos e da voz humana basicamente, são objetos acústicos mais simples e estáveis.

No Ocidente, após a revolução industrial, a funcionalidade passou a ser o objetivo principal das tecnologias. O movimento em direção a esse objetivo, é um resumo da história das tecnologias.

Se tomamos as tecnologias de imagem, dos primórdios da fotografia até hoje, verificamos que os sistemas se desenvolvem de tal forma a expulsar os erros e as deficiências, enfim, os “ruídos” do sistema, até alcançarem uma certa estabilidade.

Logo em seguida, esse estado é questionado por algum elemento, que emerge da própria situação de estabilidade, provocando uma nova situação, que questiona o estado de coisas. Inicia-se então um novo ciclo de depuração e busca pela melhor funcionalidade possível, uma vez que não existe funcionalidade plena. Quando alcançada, no momento seguinte vê emergir algum elemento novo de sua própria lógica e técnica de funcionamento, que como “ruído” desequilibra sua configuração, estabelecendo uma nova etapa de adaptação ou mesmo ruptura, em maior ou menor grau em relação ao paradigma anterior. Esse ciclo de *depuração-contaminação-depuração*, é o espaço fértil da criação artística especialmente quando os sistemas se encontram em fase de instabilidade.

“Mas, o que são esses erros?”, pergunta Henri Atlan.

As teorias de auto-organização permitem compreender a natureza lógica de sistemas onde o que desempenha a função do programa se modifica sem parar, de maneira não preestabelecida, sob o efeito de fatores ‘aleatórios’ do ambiente, produtores de ‘erros’ no sistema.

Segundo o que acabamos de ver, até por causa dos efeitos positivos, eles já não parecem ser erros em absoluto. O ruído provocado no sistema pelos fatores aleatórios do ambiente já não seria um verdadeiro ruído, a partir do momento em que fosse utilizado pelo sistema como fator de organização. (ATLAN, 1992, p.51)

A ideia de erro (*error* de software ou de hardware) *forçado* ou *alcançado*, de interferência e de ruído, de utilização não prevista e fora da lógica do sistema ou equipamento, passou a ser considerada uma forma estratégica de criação num ambiente totalmente esquadrinhado, lógico e numérico, como é o suporte digital, e em especial, na grande maioria dos softwares de imagem e som. É, uma das estratégias das narrativas audiovisuais contemporâneas para fugir aos automatismos e as pré-programações (*presets*).

Não é a toa que os equipamentos analógicos, fora de uso - mas nem sempre por sua obsolescência -, assim como as tecnologias primitivas de dispositivos mecânicos, têm atraído tanto os criadores de hoje.

Certo tipo de equipamento e tecnologia analógica, elétrica e mecânica que tem sido recuperados, não como um recurso passadista, *kitsch*; mas como resgate de dispositivos que,

sob os olhares de hoje, propiciam usos não previstos originalmente e justamente por causa dessas “desconfigurações” funcionais, possibilitam novas formas de funcionamento.

Equipamentos de alta e baixa definição que, a maneira da flora natural, tem ciclos e processos distintos na duração e na explicitação de seus usos.

O erro, ou ainda, o ruído, como elemento de linguagem na vídeo-arte desempenhou um papel determinante nas experiências iniciais com a música eletrônica de John Cage e depois de David Tudor, Christian Wolff, Earle Brown e Takehisa Kosugi, bem como na *tape music* de Otto Luening e Vladimir Ussachevsky.

O vídeo criador Nam June Paik, que também tinha sólidos conhecimentos musicais, criou uma série de obras em que tematiza a relação entre som musical e ruído visual – *TV CELLO* (1964). Nessa obra, Paik explicita a idéia de ruído de forma extremamente original, transferindo-o para o suporte: novas atitudes, não necessariamente novos materiais ou tecnologias.

Mais a frente, iremos abordar essas relações de traduzibilidade ruidista entre imagem e som e vice-versa, analisando obras de vídeo artistas e músicos como Bruce Nauman, Sun Ra e Phill Niblock.

Na época presente, a vertiginosa transformação tecnológica dificulta, por sua multiplicidade e velocidade, que se aprofundem vivências e mesmo visões sobre essas transformações. Isso dificulta uma compreensão mais ampla, e com alguma escala de perspectiva, uma vez que pela hibridização dos equipamentos - quando verdadeiros circuitos de imagens e sons são criados a partir da sobreposição ou de sequenciamento, por vezes, puramente mecânicos – mecanismos são combinados segundo uma novas ordens sistêmicas, provocam resultados inéditos e imprevisíveis.

Se, de um lado, a baixa definição, que a tecnologia analógica e mecânica propiciam, esquentam a percepção do receptor criando um campo fértil de relações simbólicas; de outro lado, a alta definição, que os meios digitais possibilitam, assume ao mesmo tempo as funções de meio, de suporte e de moldura. Assim, usada como suporte, a plataforma digital de uma forma geral, esvazia-se como discurso, convertendo-se em mecanismo e equipamento que viabiliza uma fruição panorâmica, horizontal.

Essa dicotomia entre equipamento de alta definição e conteúdo de baixa definição tem sido muito explorada quando os criadores se debruçaram sobre processos de interação homem-máquina pretensamente obsoletos, recuperando o chamado *low tech*, ou seja, numa reaproximação desconstrutiva do sistema digital (ou de qualquer sistema estabelecido), que,

se não comparece como neutralidade de equipamento de viabilização, é explorado nas bordas, com uma prática híbrida de manipulação criativa.

O *low tech*, baseia-se na idéia de que equipamentos e/ou procedimentos considerados ultrapassados em suas constituições e resultados, possam ser recolocados no jogo criativo sob um novo olhar.

Mas o que move um criador a buscar o *low tech*?

Antes de tudo, trata-se de uma atitude. Uma atitude negativa. Adorno certamente teria reconhecido insurreição e inconformismo nessa atitude.

Uma recusa a aceitar que os meios de criação, reprodução e distribuição da criação artística seja determinado por grandes corporações e indústrias de equipamentos, cujos grandes monopólios determinam os protocolos de comunicação, etc.

Por outro lado, sabemos, é difícil para o artista não se interessar por novas possibilidades técnicas, assim que aparecem. Ultrapassando uma desconfiança inicial, saudável, quase rabugenta, a curiosidade fala mais alto. Dessa forma, estabelece-se um paradoxo, uma contradição.



**FIGURA 24** – Um híbrido de câmera fotográfica

Diferentes motivações podem levar ao uso do *low tech*, ou de tecnologia “ultrapassada”, como linguagem: uma ação “anti-tecnológica”, retomada de uma qualidade específica perdida na nova geração de equipamentos, falta de orçamento, etc. Mas, me parece, que a crítica e a ironia são as razões mais efetivamente poéticas, para que se retome o uso desses equipamentos e procedimentos de forma a renová-los.

A câmera fotográfica mostrada na **FIGURA 23**, é um híbrido que combina circuitos de memória digital, lente analógica, alimentados por uma pilha alcalina.

Inevitavelmente, a convivência entre equipamentos e processos *low e high tech*, cria uma contaminação mútua. Isso significa que são realizados intercâmbios contínuos e adaptações entre protocolos de funcionamento, conversão de dados para um outro sistema não pertinente, adaptativos, erros de processamento advindos das mais diferentes práticas, como sobrecarregamento de capacidade ou sub-aproveitamento, também.

As plataformas digitais desenvolvem aplicativos e softwares, numa segunda órbita além do hardware; e cada vez mais uma certa contra-arquitetura digital tem sido a base de muitos aplicativos que buscam ampliar os limites e as possibilidades das configurações digitais em curso.

Sem falsas ilusões, porém, sabendo que a plataforma digital é um oceano informe e infinito, o artista comprimenta a cada esquina, a cabeça de medusa. Cabe a ele olhar os céus ao invés das placas... É sobre esse tipo de aproximação criativa que trata a seção seguinte deste trabalho.

## **2.1. O Falo e o Halo: Uma Lógica Sensível nas Narrativas em Colapso**

Assim como mencionamos anteriormente a diferenciação entre melodia do tipo masculino e feminino, podemos reconhecer nos formatos audiovisuais contemporâneos, e não apenas nas narrativas, mas nos padrões nos quais estão baseados ou se referenciam, a predominância de processos que podemos caracterizar como dialógicos e não teleológicos; e que buscam integrar o receptor de forma mais ativa no circuito de comunicação. Bipolarmente, integram em seu universo elementos míticos, do inconsciente coletivo e do imaginário e memória popular, assim como, tudo aquilo que há de mais banal e cotidiano na experiência comum aos humanos, incluindo os ciclos da vida:

As culturas chamadas primitivas criaram um sistema de metáforas e de símbolos que, como mostrou Levi-Strauss, constituem um verdadeiro código de signos ao mesmo tempo sensíveis e intelectuais: uma linguagem. A função da linguagem é significar e comunicar os significados, mas os homens modernos tem reduzido o signo a mera comunicação de informação. Esquecemos que os signos são coisas sensíveis e que operam sobre os sentidos. O mesmo acontece com o sabor, o som e outras expressões e impressões sensuais. O rigor da 'logica sensível' dos primitivos nos maravilha por sua precisão intelectual; não é menos extraordinária a riqueza de percepções: lá, onde o nariz moderno percebe um vago odor, um selvagem percebe uma gama definida de aromas. O mais assombroso é o método, a maneira de associar todos esses signos até tecer com eles uma serie de objetos simbólicos: o mundo convertido em linguagem

sensível. Dupla maravilha: falar com o corpo e converter a linguagem em um corpo.  
(PAZ, 1969, p. 18)

Junto aquilo que identificamos como a implosão da causalidade e do compromisso de representação e de mimese no discurso artístico a partir do início do século 20<sup>31</sup>; de um lado, na poesia com o dadaísmo, entre outras expressões; e de outro, nas artes visuais, com múltiplas experiências, entre elas, o cubismo e o abstracionismo geométrico, principalmente após a II Grande Guerra, está o questionamento profundo dos suportes, e do próprio conceito de obra de arte.

O signo audiovisual, ao buscar novos suportes, espacialidades e ambientes, encontra formas renovadas de se relacionar e comunicar com o público.

Aqui, onde estamos discutindo os conceitos de alta e baixa definição, como índices de um tipo de formulação de linguagem e de materiais básicos, podemos também acrescentar a esta diferenciação, uma distinção de *tonus*, de impulso vital, *eros* e *thanatos*, masculino e feminino, direcionalidade e aleatoriedade.

A própria idéia de criação de um espaço físico único, especial – como uma caverna, um casulo um labirinto ou um útero, etc - que as instalações multimídias, desde os anos de 1960 propõem, convidam a uma imersão, a que se atravesse o espelho; e instauram, por definição, um *tonus* feminino de recepção, onde a descoberta sensorial, não direcionada, intuitiva, assume as rédeas da experiência estética de cada um.

Esse *tonus* unifica os elementos em jogo, e dita as próprias regras do jogo. Aquilo que Octavio Paz observou mais acima, com relação a ‘lógica sensível’, é essencial para que aconteçam as redes de associação, e dessa forma, o meio frio, de baixa definição, propõe que o receptor torne-se ativo.

A lógica da música de concerto até o início do século 20, e depois da canção popular industrializada, assim como dos gêneros do cinema narrativo - drama, comédia, romance, épico, etc - são exemplos de teleologia narrativa, que certa crítica da cultura identifica como falocêntrica. São narrativas, cuja razão de ser é estabelecer um discurso que se resolve e que caminha em direção a um ápice, a uma conclusão, uma finalização, um objetivo.

As narrativas circulares ou anti-teleológicas, não se colocam dentro da perspectiva da lógica aristotélica de tempo, lugar e ação. Escapam à lei da causalidade, servem-se da suspensão lógica dos acontecimentos, dos objetos e dos elementos e abrem possibilidades de interação.

<sup>31</sup> Um caminho que, *grosso modo*, vinha sendo trilhado desde a segunda metade do século 19, com o



esgotamento dos padrões literários do realismo, da representação do retrato e da paisagem.

Herbert Read coloca a questão da revolução moderna na arte esta para além do teleologismouma vez que se trata de uma nova condição:

Houve revoluções na arte antes da presente. Há uma revolução a cada nova geração, e periodicamente, mais ou menos a cada século, ganhamos uma mudança mais ampla ou mais profunda de sensibilidade que é reconhecida como um período – o Trecento, o Quattro Cento, o Barroco, o Rococó, o Romântico, o Impressionista e assim por diante. Mas penso que já podemos discernir uma diferença de espécie na revolução contemporânea: ela não é tanto uma revolução, que implica uma virada, mesmo um retrocesso, *mas antes um colapso, uma degradação, alguns diriam uma dissolução*. (READ 1972. p. 38, grifo meu)

A ideia de colapso, implica suspensão de sentidos, simbologias, e portanto, de significados, que se colocam não como transformação ou evolução de uma sintaxe, mas justamente pela incapacidade de evolução, como entropia e colapso.

Um organismo que já não consegue funcionar sistemicamente, e que após ser exposto ao limite de sua capacidade, degrada-se (criando também espaços novos, uma vez que expõe seus estados *negativos*, que o processo de transformação degradativo transforma em novas zonas de reconhecimento e alter-identidade). Por fim, transsubstanciado em novos estados, simplesmente dissolve velhas dicotomias, e automatismos da criação, percepção e recepção, bem como da teoria e da crítica: “a eletrônica moderna projetou para o exterior o sistema nervoso do homem. A vasta rede de comunicações que hoje liga os diversos quadrantes do planeta criou um análogo cósmico coletivo correspondente ao cérebro individual.” (MILLER 1973, p.113)

Read identifica esse processo especialmente com relação as artes visuais, vendo “uma arte que renunciou ao desejo de reproduzir a aparência do mundo real”. Mas, observamos, especialmente no âmbito das novas narrativas, que o próprio conceito de realidade se relativiza , multiplicando-se em diferentes planos simultâneos.

O universo digital instaura um novo desejo: a invenção de realidades que por sua interatividade convertem-se em realidades palpáveis e habitáveis na vivência simbólica da conectividade.

É significativo que tenha sido nos domínios das artes visuais que os processos de colapso de representatividade tenham se iniciado, inclusive na linguagem digital. Um metabolismo simbólico colapsado, necessita um novo corpo funcional, ou novos corpos, que interajam sob novas bases.

As narrativas audiovisuais, especialmente nas instalações multimídia, mais do que, no que se convencionou chamar de *Live Cinema*, constroem-se a partir de uma dinâmica cuja

essência é a incompletude, como já mencionou o diretor de teatro e cineasta britânico Peter Brook em seu livro *O Ponto de Mudança*. Os diferentes elementos, materiais e procedimentos nos colocam em suspensão, numa espécie de baixa definição, cujo objetivo é justamente fazer com que numa percepção fragmentada, se estabeleçam conexões (e talvez, sentidos); e que nesse percurso a sobreposição polifônica dos elementos em jogo, crie um ambiente imersivo e multidirecional.

Após a crise de representação, segue-se a crise de identidade de papéis, onde ativo e passivo se intercambiam continuamente e mais do que se confundem, se metamorfoseiam. As novas narrativas encontram seus espaços em outras regiões do imaginário e dos organismos humanos e sociais. Ou partem para universos fictícios na virtualidade – buscando zerar qualquer referência pré-existente - ou partem para a abordagem do que há de mais banal, vazio e inútil, na experiência humana e social. Paradoxos.

Ritos e simbolismos sociais em processo de degradação criam fraturas e estados limítrofes, e esse é um ponto importante: neles, a dissolução das narrativas pode abrir espaço para novas combinações e interações, abrindo espaço para o trânsito simbólico de formas não deterministas e inconscientes. Faz sentido que dessa degradação se “construam” novos espaços e ambientes de dissolução de identidade do *eu* social. É natural que esses espaços sejam anti-espaços de representação, daí, uma ênfase em passagens, configurações arquitetônicas não-funcionais, que fogem a lógica de travessia, do deslocamento objetivo e lógico. Propondo uma revisão na própria noção de espaço e suas qualidades: espaço do eu, espaço público, espaço da arte.

A preocupação com o espaço como elemento de construção de narrativa, contamina as linguagens a ponto de que, para o som, a espacialidade tornou-se um formante essencial. Não importa apenas o tipo de som e sua qualidade narrativa, mas onde e como ele será emitido em relação ao espectador/ouvinte e aos demais elementos. O recurso naturalista de buscar uma perspectiva para o desenho de som no cinema em escala com as proporções do espaço real mostra-se conceitualmente limitada, empobrecedora da experiência: “o artista busca algo debaixo das aparências, algum símbolo plástico que será mais significativo quanto à realidade do que pode ser qualquer reprodução exata.” (READ, 1972. p. 43).

Marc Mancini, destaca a ênfase no cinema contemporâneo na utilização do som *off-screen* (que acontece fora da tela, portanto, que é apenas ouvido e não visto), segundo ele, isso se deve ao fato de que “a tela de cinema não é simplesmente uma moldura auto suficiente, mas uma janela para a realidade em volta.” (MANCINI, 1985, p.367).

Portanto, uma retomada do conceito de mimese, desempenha na realidade atual do audiovisual, uma simplificação, um retrocesso referencial, ao invés de um recurso de expressão narrativa.

A tentativa de buscar “aumentar a verossimilhança através da “construção” de um espaço tridimensional do som, vai de encontro a uma tendência no entretenimento, que busca relacionar-se com o seu espectador, tomando-o apenas como um corpo reativo, sem vontade e entendimento próprios: uma ameba que reage na lâmina em contato com os ácidos e outras substâncias .

A arquitetura sensível de que falava Peter Brook em relação a incompletude dos elementos, transportada para as instalações multimídia, convida o público a um papel não-teleológico. Ou seja, não impondo ou manipulando situações no sentido de “construir” narrativas, mas, antes, abrindo campos de possibilidades de experiência com a coordenação simbólica dos elementos presentes. Para complementar, recorro a uma citação do cineasta russo S. Eisenstein: “*O realismo absoluto não constitui, de maneira alguma, a forma correta de percepção*” (EISENSTEIN, 1977, p. 173)

Gary Hill (1951), é um vídeo artista norte-americano, ativo desde a década de 1970. Foi um dos primeiros a estabelecer em instalações audiovisuais, um diálogo direto com o público, e a levar em conta essa relação na formulação da arquitetura de suas instalações multimídia.

Tomo aqui como exemplo, a obra *Estar com coisas # 1* de 2004, onde se apresentam algumas sequencias de sons e imagens, que se desenvolvem como camadas qualitativas para o espectador. Ou seja, são signos que buscam a completude no receptor tomado como individualidade.

Uma sensação básica inicial que o artista resume como “o que faço comigo mesmo, comportamentos”, que estimula a captação e edição de imagens e sons. A partir dessa idéia básica, a coordenação e disposição dos elementos se sucedem numa narrativa aberta, sem começo, nem fim, mas que é pontuada pelos elementos sonoros, que funcionam como uma interrupção no fluxo de uma tempo estendido.

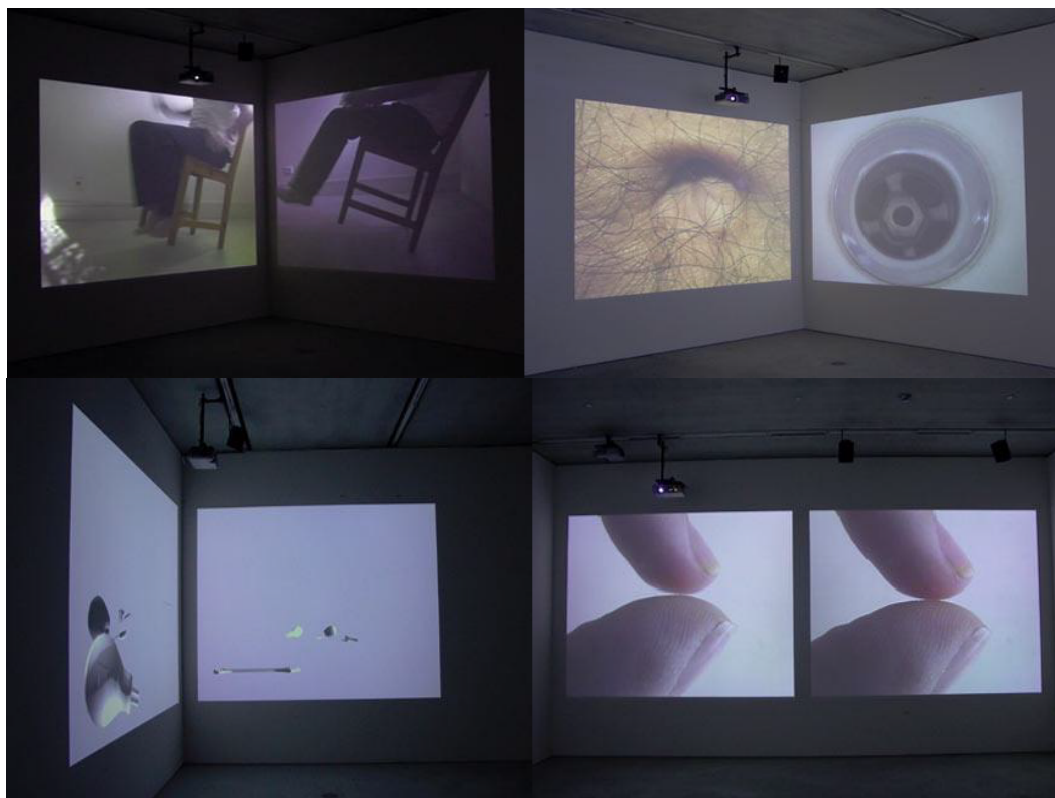


FIGURA 25 – *Being with Things # 1*- Gary Hill<sup>32</sup>

Hill descreve desta forma o trabalho:

“As quatro projeções sincronizadas desta instalação incluem imagens de vazio interno, olhar sobre objetos (alho, telhas, sementes, poeira, cabelo, uma cama desfeita, par de cadeiras, banho com água e um ventilador elétrico funcionando), e "o que *Eu faço comigo mesmo, comportamentos*" (como me equilibrar em duas pernas traseiras de uma cadeira, torcer duas faixas de borrachas, comprimindo os dedos apenas para "segurar" o espaço entre eles). Além disso, existem imagens geradas por computador em preto e branco de utensílios de cozinha em a partir de vários pontos de vista, pedaços de pano caindo sobre uma superfície e dobrando-se aleatoriamente, moedas girando até perder energia até pararem sobre uma superfície, corda, e outros objetos vistos todos os dias, como reflexões sobre os comportamentos das coisas. **Os objetos do mundo real e as atividades são intercaladas com os do computador.** As diferenças de aparência e comportamentos dos dois mundos atravessam e se misturam. **O som só é ouvido quando as imagens do mundo real são vistas e foram registradas de forma sincronizada com a imagem.** <sup>33</sup>

Hill estabelece então duas qualidades de “realidade”: as imagens geradas por computador em preto e branco e as imagens captadas no espaço real, coloridas.

<sup>32</sup> *Being with Things # 1* (2004) do vídeo artista Gary Hill. Quatro projetores de vídeo, quatro canais sincronizados, dois alto-falantes amplificados, quatro aparelhos de DVD e quatro DVD (cor, som). Dimensões: Variável; aproximadamente o tamanho da projeção ideal: 2,43 x 3,05 metros.

<sup>33</sup> <http://garyhill.com/work/being-with-things-1.html> Último acesso em março de 2015. Tradução nossa.

Cabe aos sons, que se agregam como uma segunda pele as imagens, captados em situações e espaços reais, estabelecer o espaço, como se nos dissessem: “*Sim! Isto é real!*”

O silêncio como já observou Jakobson, por ausência, instaura sua presença. Quando, num devir temporal, como nessa instalação, som e silêncio se intercalam: interfalam.

Dessa forma, objetos caindo, se movimentando em cenas quotidianas banais, com a ausência de qualquer som; transferem para a memória do espectador a “elaboração” mental dessa referência sonora, que, faz o espectador de alguma forma, “ouvir internamente”, num processo de simbiose, simultâneo a observação da imagem <sup>34</sup>.

A colocação de algumas das telas em quinas de paredes, com os dois alto falantes posicionados ao alto; cria uma perspectiva que atrai o olho a um ponto de fuga, cujo foco é justamente a borda de divisão entre as telas, ou seja, a não-imagem, a linha da parede.

Imagens de realidades que, alternando alta e baixa definição, banalidade e surpresa, num jogo de presenças e ausências, *Estar com coisas # 1*, convida o espectador a observar nesse universo doméstico, elementos de suas próprias experiências, proporcionando, então, empatia.

Hill está procurando enfatizar as ações, situações e imagens vazias desse quotidiano que, inadvertidamente, preenche as nossas retinas. Espaços onde nossa ação não encontra nenhum objetivo especial, além da própria observação e contemplação: o “*inútil de cada um*”, conforme o belo título do romance de Mário Peixoto.

Talvez por isso nos incomode tanto quando as instalações multimídia que, a maneira de um parque de diversões (com num trem fantasma, por exemplo), tomam as nossas mãos para guiar-nos para uma série de situações sensoriais e lúdicas, que nos toma apenas como objeto reativo, ao invés de um corpo a se experimentar.

Tais são os perigos da chamada “interatividade”.

J. L. Weissberg apresenta a interatividade como um conceito produtivo nas relações com a simulação da presença humana, que compreendem as dimensões da linguagem verbal e da corporal. Em segundo lugar, levando-se em conta o caráter educativo da interatividade, esta consiste em favorecer o “tornar-se autor”, pois redistribui as noções de mensagem e recepção, que transformam as funções das posturas leitoras trocando-as por novas dimensões editoriais, renovando assim as separações fundadas sobre cultura do livro. Em terceiro lugar, o relato interativo - com a presença do leitor-ator (spect-acteur), lei(a)tor, que, junto com o programa na relação autor-leitor, tornar-se-á uma ficção que rompe com o relato realista. (PLAZA, 2013, p. 23)

<sup>34</sup> O que os músicos chamam de forma imprecisa de “ouvido interno”. A sensação de se estar ouvindo uma música soando dentro da cabeça, como recordação, ou ainda, ao ler uma partitura musical.

Júlio Plaza menciona uma situação específica da experiência interativa, presente especialmente em ambientes artificiais, como as instalações multimídia, na qual o espectador experimenta uma perda de identidade, torna-se parte da ficção que o envolve, ele mesmo se vê – compulsivamente – como personagem de uma narrativa que desconhece em sua totalidade.

Coloca, ainda, no âmbito da literatura, elementos para uma tipificação das bordas onde se encontram num relacionamento interativo autor e leitor:

Os problemas gerados pelo diálogo interativo e as relações entre autorleitor não são novos, pois o tema da “dissolução dos autores” tem um nome: intertextualidade; “tudo circula”. Eis, pois, a partir de agora, a inadequação dos próprios termos, o que obriga a repensá-los juntamente com suas relações contíguas e oscilantes. Trata-se de uma luta entre singularidades: a do autor e a do receptor. Há que se considerar também a “congenialidade” entre leitor e autor (PLAZA, 2013, p.21)

A ideia de congenialidade é talvez, a mais generosa com relação a interação entre produtor e receptor de conteúdos e mensagens. No entanto, para o artista multimídia, o espaço da instalação não diferencia, por princípio – e nem qualifica – o público. Não há expectativa. E justamente esse vazio de expectativa, transmitido pela obra, instaura um ambiente de não intencionalidade, que costuma ser percebido pelo público na forma de jogo.

Para concluir, podemos afirmar que a interatividade, considerada como possibilidade de comunicação em via de mão dupla – e múltipla - ativa, encontrou, pelo menos no momento, as redes sociais na internet como espaço de atuação. A instantaneidade com que se interage com um número gigantesco de pessoas, através da internet, tornou opaco e desinteressante, o convite a experimentar ambientes, nos moldes das instalações multimídia com projeção de vídeos, som, luz especial, etc.; esses ambientes migraram para o espaço virtual e aí travam uma batalha entre imersão e fragmentação dos sentidos.

A teoria do caos, ofereceu ainda nos anos de 1990, modelos de entendimento e interpretação de fenômenos que antes, eram descartados como anomalias num sistema estável.

William Paulson em *Literature, Complexity, Interdisciplinarity* relaciona criação literária com o ruído, tomado como elemento positivo, e buscando estabelecer seu papel e lugar nos sistemas não lineares:

Arte – e aqui manifesta o seu parentesco estrutural com a vida – é capaz de transformar ruído em informação. Que complica a sua própria estrutura devido a sua correlação com o seu ambiente (em todos os outros sistemas a

quebra com o ambiente leva a um desaparecimento da informação (PAULSON, 1991, p.43 tradução nossa).

A duração, *durée*, como designa Henri Bergson, é mais um elemento conquistado pelas novas narrativas audiovisuais.

A experiência de temporalidade para o cinema, a música gravada, o vídeo, obedeceram, muitas das vezes, condicionantes práticas dos materiais e dos equipamentos utilizados. Com a maior capacidade, em todos os sentidos, da plataforma digital, passaram a ser considerados em seu aspecto cultural, e especialmente em relação a experiência sensorial (logo, também cultural) do receptor.

Formatos já estabelecidos culturalmente como o curta, média e longa metragem, a sinfonia em quatro movimentos, o concerto para piano em três movimentos, a canção industrial de três minutos, etc; são hoje convenções de uma indústria cultural, que transformou os meios em fornecedores de produtos, que devem se adequar a escala cotidiana do consumidor.

Portanto, um vídeo com duração de oito horas, por exemplo, além de um alcance de público reduzido, devido ao conjunto de tarefas que pré-formatam a vida do cidadão e que praticamente o impedem de dispor tal quantidade de horas, apresenta também um baixo potencial econômico, uma vez que se baseia numa outra escala de durações. As grandezas, ou melhor, as escalas de tempo, são determinadas por um complexo arranjo sócio-econômico que pauta a vida social capitalista e pós-industrial.

Se no Antigo Testamento era: “*Tempo de nascer, Tempo de morrer; Tempo de plantar, Tempo de colher, etc*”.

Agora nos organizamos assim: *Tempo de trabalhar, Tempo de comprar, Tempo de assistir televisão, Tempo de malhar, Tempo de navegar na internet, Tempo de dormir, Tempo de trabalhar etc...*

Dialogando com a contemporaneidade, as narrativas audiovisuais dialogam com essas escalas, sejam de tempo, de elementos, de modulações, de alterações e até de erros..., etc; uma vez que são parte delas.

O conjunto, sobreposto, dessas escalas, são a base do relógio invisível que comanda a tudo e a todos.

Portanto, uma referência bastante efetiva e útil para a elaboração de estratégias das narrativas audiovisuais.

Uma vez que não é necessário que se repita com reverência, ou mesmo com ironia, os formatos clássicos dos gêneros tanto literários, como musicais e visuais; uma planificação do trânsito dos signos envolvidos no processo de criação, encontra no estabelecimento de escalas, e não na narrativa aristotélica, uma base de relacionamento com os discursos e narrativas a serem engendradas: “o que significa um sistema quando o modelo está preocupado apenas com a informação produzida pelo sistema e não tem qualquer referência à forma como o sistema funciona ?” (HAYLES, 1991. p. 10)

A plataforma digital, como um feixe de eixos em aberto, dispõe a “desordem” da entropia, que desempenha um papel importante no processo criativo.

A partir de sistemas, que podem abrigar um maior controle e quantificação, como é o digital, tem se explorado mais intensamente as situações de “descontrole”, ruído, e erros nesses sistemas.

Na peça *Anthem* (1983) do videoartista norte-americano Bill Viola, podemos observar como uma forma acumulativa assimétrica na edição e repetição dos elementos, criam no espectador uma espécie de carrossel errático, onde velocidades e temas, se re-significam a cada aparição, criando um ritmo audiovisual concêntrico <sup>35</sup>, espiralado.



**FIGURA 26** – *Anthem* – Bill Viola Video Tape com 11:42 minutos, 1983 <sup>36</sup>

<sup>35</sup> O músico Sun Ra, que terá sua obra analisada mais afrente neste trabalho, adotava a espiral como símbolo do Infinito, Deus e do Universo (assim como K. Stockhausen).

<sup>36</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=9p4vUoA1mtA&list=PLAMrXL7e6G3rIYCCR0cagJoA02V4kZ8Jo&index>



A peça gira em torno de um único grito agudo e sobre a extensão deste grito de uma menina de onze anos de idade sob a vertente do motor na estação ferroviária da União em Los Angeles. Este grito inicial, que dura apenas alguns segundos, é prolongado no tempo e a sua frequência é transformada profundamente e multiplicada pelo uso de ralentama duração. Este espasmo de som é o recipiente invisível de um tempo e espaço estendido, uma respiração universal. Assim, embora a imagem mostre a menina, por ser a origem do som, o grito se estende bem além dos contornos estabelecidos pelo seu corpo, se espalhando e fluindo como um líquido escuro, e misturando-se com todas as sirenes na cidade, com cada grito e com os ruídos dos que não se deixam abater. Estas são imagens mnésicas, todas centradas no tema do medo primitivo do escuro, o materialismo e a separação prejudiciais do corpo e da mente. (BILL VIOLA, tradução nossa)

Uma menina, em postura formal de quase continência (ou pânico), emite um grito intenso. Será de medo? De dor? De horror? O grito é manipulado ao longo do vídeo, de forma que se extrai dele, diversas cores de sua dramaticidade intrínseca, transformando-o num signo mutante, polissêmico.

Bill Viola extrai toda a sua construção narrativa a partir desse grito lancinante e curto, como ele próprio descreve no texto acima. Um grito, que por sua reiteração qualifica planos de imagens, animados e inanimados, embalando-os em seu recipiente temporal espasmódico. Uma edição de imagens que flui em ritmo quase constante, maquinal, para justamente se opor a organicidade e dramaticidade do som que a atravessa.

Esse deslocamento instaura uma respiração, que já não é ditada nem pela imagem ou o som, mas por uma certa anestesia anímica que se estabelece na recepção do espectador, que após alguns minutos do vídeo, percebe que não existe uma narrativa causal, que repetição significa tão somente reiteração de uma sensação; onde a luz da lâmpada comum de um abajur comum, pode ser sucedida por uma chama ardente no meio de um plano escuro, sem que necessariamente haja um aquecimento na temperatura narrativa, aquilo que Viola descreveu como “uma respiração universal”.

Cabe aqui uma analogia com o que Octavio Paz coloca a respeito da poesia moderna e a idéia de destruição e presença, de silêncio e significado:

A poesia moderna é uma tentativa de abolir todas as significações porque ela mesma se apresenta como significado último da vida e do homem. Por isso é, a um só tempo, destruição e criação de linguagem. Destruição das palavras e dos significados, reino do silêncio; mas, igualmente, palavra em busca de palavra. (PAZ, 1974. p.s/n)

Um dos procedimentos mais interessantes nesta peça de Gary Hill é a forma como as alterações no som original do grito, recortado em diferentes durações, dialogam com os

silêncios que se intercalam entre as suas intervenções e a edição das imagens que, por sua vez, evita qualquer sincronismo na mudança de som e plano.

Viola emprega “ferramentas BACH” (assim designamos de maneira informal os procedimentos básicos utilizados no barroco musical e recuperados pela música dodecafônica)<sup>37</sup>, ao esticar, alongar, a duração do grito original gravado, o que resulta numa interferência marcante na qualidade de seu timbre e nas alturas das frequências. Além disso, adiciona reverberação de espaço ao som, colocando-o em diferentes tipos de espaço de ressonância, ainda que visualmente, não acompanhemos nenhum movimento espacial da figura da menina. Ao não seguir regras ou ciclo de sincronicidade, o grito atravessa e unifica imagens que exibem desde espaços íntimos, pessoais, internos (do corpo humano) até espaços externos, industriais, urbanos, da natureza.

Aqui, gostaria de contrapor o conceito desse vídeo ao filme *Koyaniskatsi*, uma vez que ambos buscam explicitar uma dinâmica e sentido de “respiração universal”.

Bill Viola constrói sua narrativa a partir de um som humano (um som primal, logo, com corpo, *Ur-musik*), que sofre manipulações acústicas analógicas, e que nesse sentido explicita também o seu *quantum* de “organicidade”, dentro de uma dinâmica temporal composta por cortes lentos sobre imagens quase paradas, “mnésicas”. Não há clímax. Essa uma monotonia intencional na edição de imagens, cujo objetivo me parece, é não enfatizar um plano a despeito de outro, nivelando-os dentro de uma equação *duração/relevância*; para, ao final de contas, fazer dialogar fragmentos do corpo - em detalhes -, com o vácuo escuro de panorâmicas urbanas inabitadas, estabelecendo uma sensação de não integração entre esses dois sistemas de signos, interrupção de sensações, paralisia: “*todas (as imagens) centradas no tema do medo primitivo do escuro, o materialismo e a separação prejudiciais do corpo e da mente.*”

Propõe ao espectador que descubra uma outra forma de observação, onde nem a memória e nem a antecipação, tenham lugar. Onde a periodicidade não constrói forma, e uma das estratégias para que isso não ocorra é estabelecer uma variação constante em diferentes escalas de grandeza. Onde a variação não seja percebida como razão, mas como ruído.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> cf. descritos anteriormente na página 53? e segs.

<sup>38</sup> William Paulson define literatura” como comunicação trabalhada para maximizar o papel positivo do ruído. Esse ponto de vista implica que os elementos ruidosos ou não- assimilados em um sistema são cruciais para o seu desenvolvimento contínuo .” citado em HAYLES, N. K. – *Complex Dynamics in Literature and Science*, p.20. In HAYLES, N. K. *CHAOS AND ORDER – Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago. The University of Chicago Press, 1991.

Sons e imagens, desenvolvem ciclos de repetição de tamanhos diferentes: assimetria proporcional. Concebidos dentro de uma escala de durações que visa manter “conectada” a intensidade anímica do espectador, ainda que em baixa pulsação.

Em *Koyaniskaatsi*, de G. Reggio, ao contrário, busca-se através da repetição de ritmos de edição e de música lancinantes, acelerados; celebrar a destruição do corpo individual através de uma pulsação - ou seria pulsão? -, que submerge numa dinâmica social pós-industrial, onde a indiferenciação e a replicação, em vários sentidos, são as marcas principais desse tempo. Nele, a “variação constante em diferentes escalas de grandeza” é um mecanismo que enfatiza uma auto-referencialidade tanto visual como musical.

A intencionalidade rítmica da montagem do filme, iguala as especificidades de cada imagem, que assim perdem substância, convertendo-se em pano de fundo de uma idéia unificadora e que esta acima de todas as elas, enfim, de uma ideia moral.

## CAPITULO 4 - VIDEO-ÓPERA-VIDEO

### 1. A MARCA REGISTRADA MINIMALISTA

*“Minimalismo é um exemplo perfeito de um estilo musical culto sem ser ‘clássico.’”*

Richard Crawford

Seria impertinente comparar uma música de Philip Glass com uma lata de sopa de tomate *Campbell's*? E aqui estou me referindo a própria sopa mesmo, não ao ícone criado por Andy Warhol.

Ou comparar o processo de desenvolvimento musical no minimalismo, de uma forma geral, com uma linha de produção industrial robotizada?

Ou ainda, as imagens lancinantes de filmes como *Koyaanisqatsi*, *ANIMA MUNDI* ou *Powaqqatsi*, de Geoffrey Reggio nos arrebatando em rasantes e dramáticas anunciações de um planeta em perigo, provocando uma ansiedade similar a chegada do dia da *Black Friday*? Robert Fink em seu livro *REPEATING OURSELVES –american minimal music as cultural process*, levanta uma série de questões que situam a música minimalista num amplo escopo; envolvendo diferentes áreas da cultura e da política norte-americana.

Não é pertinente construir uma imagem únivoca da experiência minimalista ou reduzi-la aos clichês repisados que a tomam com uma arte simplista, uma regressão fácil, e que se rendeu ao gosto médio de um *zeitgeist* consumista. Fink propõe “colorizar o minimalismo monocromático”, ir além do caráter reiteradamente enfatizado pela crítica, de música “repetitiva”, mostrando que “esse excesso de repetição é inseparável do multicolorido excesso repetitivo da era pós-industrial, de uma sociedade consumo de mídias de massa”. (FINK, 2005, p.x)

O compositor Philip Glass, conseguiu um alcance disseminado de sua obra, transformou seu estilo em marca registrada, *trademark*. O seu arpejamento típico de acordes maiores e menores em sequencias ascendentes e descendentes, é reconhecido por grande parcela de público que frequenta tanto os cinemas, como as salas de concerto. Tornou-se um

ícone cultural, comparável ao clichê de Beethoven, representado pelo motivo inicial da *Quinta Sinfonia* : *Tcham, Tcham, Tcham-Tchammmmm!*...

E mais, a publicidade rapidamente percebeu que uma das mensagens que esse *moto continuo* de sons agradáveis do minimalismo glassiano provoca nas pessoas, é uma espécie de euforia e arrepio com a ideia de um presente ao mesmo tempo vibrante e ansioso (o consumo só se consome como presente, nunca como passado e relativamente como futuro), com uma descarga emocional intensa. Enfim, uma indicação de que as coisas estão no lugar, em pleno movimento, seguindo uma lógica previsível, o que proporciona uma sensação de segurança.

Assim, a propaganda, passou a utilizar essa fórmula musical, como trilha sonora em filmes publicitários dos mais diversos produtos. Captou essa mensagem inconsciente de um certo “dramatismo feliz”, identificando nessa música um *ethos* de alegria, como se estivesse seguindo um *briefing*, pré-determinado:

“ - *seja feliz, compre!*” ou “*compre, seja feliz!*”

O fato é que aquelas inocentes terças repetidas a exaustão, despertaram no público consumidor, uma nova sensação em relação a consonância. Sensação que de certa forma já estava amortecida pelo uso constante e massacrante do mesmo tipo de fórmula melódica e harmônica na canção popular industrial .

Assim, os arpejos edulcorados *a la* Glass, passaram a rivalizar nos filmes publicitários com as *Quatro Estações* de Vivaldi. Robert Fink, no estudo supracitado, também levanta certos paralelismos entre a música minimalista e o barroco: “o elo entre o minimalismo e o barroco não diz respeito a como eles são produzidos, mas como são consumidos.” (FINK, 2005, p.172)

E, por ironia, a grande maioria das empresas publicitárias que utilizam trilhas sonoras genéricas, que imitam o estilo de Glass, *covers* - certamente mais baratos em termos de direitos autorais -, e que repetem, os mesmos elementos formantes típicos do *melos* glassiano, a ponto do público reconhecer facilmente essa conexão com o original e, conseqüentemente experimentar, aquela sensação que a associação provoca e que estimula o consumo.

Como se vê, estamos já bem distantes dos tempos áridos da ópera experimental *Einstein on the Beach*, e dos concertos no circuito underground de artes nova-iorquino.

Ressalto, não faço aqui juízo de valor quanto ao fato de que um compositor contemporâneo tenha sido absorvido pela indústria cultural de forma tão voraz. Ao contrário, é essencial entender que produção e consumo como etapas estanques da produção cultural, foram ultrapassadas por uma sobreposição quase simultânea entre ambas.

A narrativa do artista contemporâneo – figura social de sucesso, credibilidade, celebridade ou não – é um outro tema complexo que exigiria um cuidado e aprofundamento que nos desviaria de nosso tema principal, uma vez que é certamente uma das questões mais interessantes da arte contemporânea.

Enfim, lidar com essa verdadeira crosta crítica que cerca o universo do minimalismo, e do minimalismo musical em particular, não é tarefa fácil. Mas, o que nos norteou com relação a escolha de obras minimalistas para serem analisadas neste trabalho, é o fato de que tem uma enorme capacidade de explicitar, exhibir seus mecanismos, quase que didaticamente a nossos olhos e ouvidos.

Antes de analisarmos *The Cave* de Steve Reich, considero interessante propor algumas reflexões sobre a linguagem audiovisual que o minimalismo, especificamente, norte-americano, propõe nas relações entre imagem e som e sua inserção na cultura contemporânea de uma forma geral.

A partir do mote de John Maeda, “*less is more* (menos é mais)” , a linguagem visual minimalista se afastou do figurativismo, mas também do intelectualismo geométrico e do expressionismo abstrato. Buscou a essência em formas geométricas simples, e se afastou de metáforas e narrativas simbólicas; buscando estabelecer-se na materialidade dos materiais em estado não processado, como o aço e o vidro.

As narrativas audiovisuais minimalistas na década de 1960, negava a artificialidade do corte, da edição de imagens, privilegiando a tomada original, o recorte cronológico da duração.

O minimalismo musical se coloca pela primeira vez, como uma fruição de consumo e não de contemplação ou reflexão. O seu objeto é o estabelecimento de um *processo* de produção; não é a toa que o manifesto original de Steve Reich (1968) tem por título: *Music as a Gradual Process*.<sup>39</sup>

Em meados dos anos de 1980, em textos publicados na imprensa musical, levantei algumas questões com relação ao minimalismo musical, especificamente de Philip Glass, o mais conhecido e difundido de seus representantes musicais.

Me parecia que suas composições, ressuscitando um certo gigantismo wagneriano operístico, reforçavam um consumo de música regressivo, conformista, que se adequava perfeitamente as intenções da indústria cultural. Eram mesmo regressivas, tanto em termos de criação musical, como da audição.

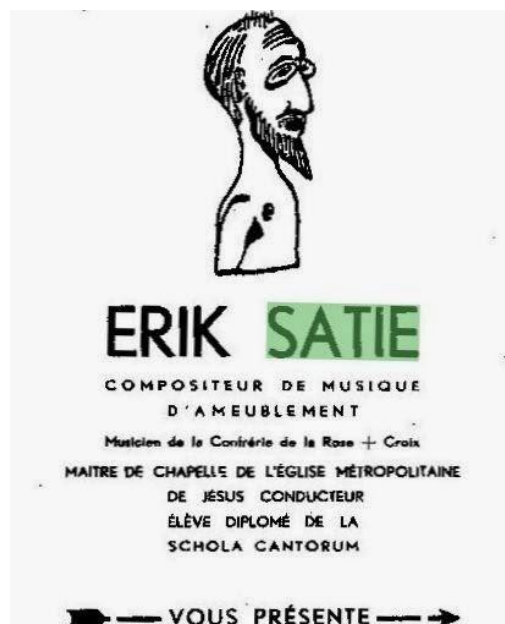
Em suas trilhas sonoras para cinema, especificamente nas colaborações com o cineasta Geoffrey Reggio, me incomodava um certo tom messiânico com que *Koyanisqaatsi*, em seu protestantismo pan-ecológico, nos impunha sua linearidade: “A música repetitiva acrescenta uma outra coisa: o fato de que a música perde todo o sentido narrativo.” (BOUHOURS 1986, p.57). O devir incessante de imagem e som em sincronismo assimétrico<sup>40</sup> nos conduzia para uma visão unívoca, no contexto de uma narrativa apocalíptica.

Á época, escrevi uma resenha para o lançamento do LP da trilha sonora no Brasil para a revista de rock BIZZ, onde destacava na música de Glass “um positivismo musical, onde não há espaço para o contraste, para a negação, a dúvida, a colisão, a contradição; um discurso que caminha sempre prá frente, sem questionamentos ou percalços: “as imagens se acumulando numa montagem fluída, sem conflito, entrelaçando imagens, como no vídeo digital os frames se entrelaçam construindo continuidade em nossa retina, e contrariando Eisenstein que afirmava peremptoriamente que: “montagem é conflito!” (EISENSTEIN, 1977, p. 177)

Me incomodava o tom triunfalista estendido que a música de Glass carregava, a tântrica construção do fluxo temporal que, após um longo período de exposição, interferia inclusive na frequência respiratória dos ouvintes. Uma estratégia manipulatória, comparável, aos mais sovados clichês melodramáticos que a música tonal ocidental foi acumulando (também na memória dos ouvintes) ao longo dos séculos. E da qual, a princípio, a estética minimalista se dizia liberta.

Achava, ainda, que as experiências com repetição do compositor francês de Erik Satie (1866-1925), como na peça *Vexações*, dos primeiros anos do século 20, que propunha 840 repetições de uma mesma melodia curta ao piano; com a sua fina e corrosiva ironia eram mais libertadoras. Satie criou, também, o conceito de *musique d'ameublement*, (música de mobiliário), onde a música ocuparia o mesmo papel social do abjur e do telefone. Essas idéias me pareciam mais radicais e menos estetizantes, no uso da simplicidade musical, que o minimalismo de Philip Glass, que soava como uma “maquiagem sonora: média.” (TRAGTENBERG, 1991, p.25).

<sup>40</sup> O sincronismo assimétrico acontece quando acontece um deslocamento de um dos elementos, imagem ou som, dentro de uma dinâmica de sincronismo estabelecida previamente. Esse descolamento provoca alterações de percepção do elemento que se modifica, seja ele imagem ou som. Recurso utilizado à exaustão em *Koyaanisqatsi*, provoca a irupção de um freio subconsciente da velocidade, cujo objetivo é chamar a atenção, enfatizar uma sequência, cena ou situação.



**FIGURA 27** – Erik Satie

Desenho do compositor com a legenda: “Compositor de música de mobília. Músico da confraria Rosa + Cruz. Mestre de Capela da Igreja Metropolitana do Jesus condutor. Aluno diplomado da Schola Cantorum.

Mas essa é apenas uma parte da questão. No que concerne ao “positivismo” que emana especialmente da obra de Glass, sua horizontalidade é certamente um dos elementos que levam o ouvinte/espectador, a reconhecer suas músicas como quem identifica uma marca registrada, associada a ele, como uma logomarca visual de alguma grande empresa mundial como a Coca-Cola ou a Shell.

Sob esse ponto de vista, seria um aspecto importante de se analisar, como os mecanismos de comunicação persuasiva que a sua música oferece ao ouvinte de forma geral, refletem um sistema de consumo de bens, sendo, obviamente, a própria música um bem de consumo.

Mas o ambiente cultural do minimalismo musical norte-americano era a contracultura e não de adesismo a sociedade de consumo e a publicidade. Os compositores La Monte Young, Terry Riley e Steve Reich, todos nascidos entre 1935 e 1936, faziam parte da geração da contracultura na Costa Oeste americana da década de 1960.

Se de um lado, Young e Riley são a base musical do minimalismo norte-americano, foi Steve Reich quem desenvolveu e amplificou as idéias que já estavam lá, seminais, nas obras desses dois pioneiros.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Isso sem mencionarmos compositores anteriores importantes, como Lou Harrison, Harry Partch, Henry Cowell, entre outros. A aproximação com o gamelão javanês, as escalas microtonais e com as músicas não-ocidentais na Costa Oeste dos Estados Unidos, datam de desde o início do século 20, influenciados especialmente pela grande imigração asiática na região.



Culturas não-ocidentais, meditação, hipnose e transe, ritualização, tambores africanos, etc; a busca por um caminho novo, passava longe da dicotomia consonância/dissonância, que era na realidade uma problemática da música erudita europeia; a qual tanto Reich quanto Glass nunca se sentiram pertencentes ou atraídos.

Steve Reich foi ter aulas com Luciano Berio no Mills College, onde era professor visitante, de quem ouviu o surpreendente conselho:” *Se você quer escrever música tonal, porque não escreve música tonal?!?*”

## 2. DOCUMENTÁRIO COM MÚSICA SINCRONIZADA: *THE CAVE*

Entre os formatos que a criação audiovisual contemporânea desenvolveu, depois de estabelecidos o cinema sonoro e a televisão, estão aqueles que agregam outras artes e linguagens, entre elas, as performáticas, ou seja, o teatro, a dança e a ópera.

É interessante que a ópera, mesmo sendo a forma típica do romantismo do século 19, a expressão da *Obra de Arte Total* Wagneriana, o *non plus ultra* da narrativa dramática ocidental, tenha sido o gênero pelo qual se experimentou mais em relação a novas narrativas dramático-musicais no século 20. A partir dela, o Teatro Musical contemporâneo partiu para novos formatos e principalmente, para agregar novas narrativas não lineares.

Elegi para analisar neste trabalho, uma obra que justamente integra a ópera (térmo tomado em sua forma estendida, que incorpora elementos do Teatro Musical contemporâneo) e o vídeo, como elemento narrativo e cenográfico.

Não estou me referindo aqui ao vídeo usado como um substituto dos antigos telões pintados, ou mesmo da cenografia tradicional, realista ou moderna, cubista (e aqui remeto ao ballet *Parade* de Erik Satie, com cenários e figurinos de Pablo Picasso, uma referência de modernidade no início do século 20); mas como elemento formador e gerador de narrativa, além de determinante como *mídia*, na performance da obra.

Dessa forma, escolhi a obra *The Cave* do compositor norte-americano Steve Reich da videomaker e artista visual Beryl Korot.

Steve Reich, nasceu em Nova York em 1936. Formou-se em filosofia pela Universidade de Cornell em 1957. Iniciou seus estudos de composição em 1958, tendo também frequentado a Juilliard School, NY. Na Califórnia, estudou no Mills College em

1963, com Luciano Berio e Darius Milhaud. Foi influenciado pelos compositores La Monte Young e especialmente, Terry Riley, tendo participado como instrumentista da estréia da emblemática composição de Ryley *in C* (1964).

No início dos anos de 1970, Reich viaja a Gana para estudar a percussão e a música africana. Em Seattle, estuda o gamelão javanês e a música asiática. Em 1976, se aprofunda nos estudos das cantilações hebraicas e das notações musicais contidas no *Velho Testamento*, em Nova York e Jerusalém.

Todo esse *background* multi-cultural foi filtrado em composições com fitas magnéticas, onde Steve Reich ensaiava na manipulação artificial das velocidades e das repetições o que, mais tarde ao aplicar em formações instrumentais e vocais, se chamou propriamente de minimalismo em sua obra, com a utilização de técnicas próprias, como o *phasing*.

O *phasing* promove a diferenciação gradual, com alterações mínimas, nas velocidades dos elementos em longos ciclos de repetição.

Beryl Korot nasceu em Nova York em 1945. Desde os anos de 1970, desenvolve trabalhos na área de vídeo-arte. Foi co-editora, ainda no início dos anos de 1970 da revista *Radical Software*. Suas primeiras obras foram *Dachau* (1974) e *Text and Commentary* (1975), apresentadas na *The Kitchen* em Nova York. Korot utiliza em suas instalações, interfaces com computador e sistemas de vídeo multicanal.



**FIGURA 28** – Steve Reich & Korot

*The Cave* foi estreada em 1993 em Viena, Áustria, pelo *Steve Reich Ensemble* com regência de Paul Hilliard, um especialista em música antiga. Com cerca de 01 hora e 45 minutos de duração, a ópera é dividida em três atos.

A narrativa principal se desenvolve a partir da história da Caverna de Machpelah, localizada em Hebron (atual Cisjordânia), local onde supostamente foram enterrados os

corpos dos Patriarcas e Matriarcas bíblicos, sendo um local sagrado para Judeus, Muçulmanos e Cristãos.

Outra linha narrativa importante trata da história da vida de Abraão, o Patriarca, que reverbera em textos sagrados, retirados do GENESIS do Antigo Testamento, assim como nas entrevistas gravadas em vídeo, contada em diferentes perspectivas.

Sobre isso, esclarece Reich:

A música vem das palavras, com fiz em *Different Trains*. A primeira coisa que tínhamos que fazer [Reich e Beryl Korot] era ir a Jerusalém Ocidental para gravar Judeus Israelenses para o primeiro ato de *The Cave*, em seguida ir a Jerusalém Oriental para gravar os Palestinos muçulmanos para o segundo ato, e para Nova York e Texas para gravar os Americanos para o terceiro ato<sup>42</sup>.

Assim o primeiro e o segundo atos da ópera<sup>43</sup> se referem a duas tradições religiosas: Judaica e Muçulmana. São ouvidos em entrevistas gravadas, sempre com a câmera em primeiro plano, os mais diferentes tipos de pessoas, como jornalistas, professores, pesquisadores, religiosos, arqueólogos, estudantes e artistas.

No terceiro ato, os norte-americanos entram em cena, com gravações realizadas em Nova York e Austin, Texas. Nesse ato, a ideia foi buscar expressões da diversidade dentro da própria cultura e sociedade norte-americanas.

Foram ouvidos artistas, (entre eles, Richard Serra), estudantes de diferentes áreas - de moda a engenharia -, religiosos católicos e protestantes de diferentes matizes, cientistas (como, Carl Sagan), buscando cobrir um amplo espectro de pontos de vista.

Apesar da transparência da estrutura geral da ópera, que de forma geral baseia-se no número três, na trindade, a edição e as narrativas que os vídeos propõem não buscam chegar a um ponto específico em relação ao tema; seja um clímax, conclusão, ou mesmo explicação. Mas antes, buscam apresentar relatos de épocas e credos que, em sequência, não se détem em um ponto ou questão específicos. A existência e exposição dessa diversidade de posições é, ela mesma, o tema principal de *The Cave*.

Mas aqui, felizmente, estamos longe de um fetichismo da mística dos números, tão comum em certa arte contemporânea. A estrutura informal da ópera, apesar de dividida em

<sup>42</sup> <http://www.bruceduffie.com/reich.html> Último acesso em fevereiro de 2015, tradução nossa.

<sup>43</sup> “Se você quiser chamar *The Cave* de ópera no sentido de que “ópera” significa “trabalho”, então, é claro, trata-se de uma ópera. Mas se você quiser de ópera no sentido cosmologias e diferentes pontos de vista (inclusive relacionados a situação atual de conflito no Oriente Médio) em diálogo, de que existe uma orquestra no fosso e bel canto no palco, então certamente não se trata de uma ópera.” (SCHWARZ, 1996, p. 101, tradução nossa)

três atos, se propõe como horizontalidade e não nos termos de uma equação dialética, no sentido de proposição, negação e síntese.

Existe ainda, um pêndulo intencional na tipificação dos discurso dos entrevistados. O que, acredito, foi determinante inclusive, na própria escolha dessas pessoas. Ou seja, esse pêndulo oscila entre o discurso científico, religioso, político e a fala cotidiana, informal, até relutante, de pessoas de diferentes ocupações.

Por ocasião da estréia de *The Cave*, alguns críticos a chamaram de “ópera CNN”<sup>44</sup>, pelo visual televisivo dos vídeos. Faz sentido, uma vez que a comunicação visual da ópera, o palco, se assemelha a um vídeo wall na vitrine de uma grande loja.

Mas, o verdadeiro “lado CNN”, de telejornal da ópera, se revela na forma como apartou conflitos, evitando entrar em questões étnico-político-religiosas, um verdadeiro barril de pólvora.

Até separou em atos diferentes, os judeus, dos muçulmanos, dos americanos. Será que tamanha transparência nesse processo de esvaziamento ideológico da ópera pode ser criticado como alienação?

Em fevereiro de 1994, alguns meses após a estréia de *The Cave* em Viena, um fanático religioso judeu, comete um atentado na Caverna de Abraão, assassinando vinte e um sacerdotes muçulmanos que rezavam no interior da caverna.

Reich e Korot, responderam a essa atrocidade com um artigo intitulado “Pensamentos sobre a loucura na Caverna de Abraão”, publicado no *The New York Times*:

nós não pensamos que *The Cave* ou qualquer outra obra de arte possa afetar diretamente a paz no Oriente Médio. *Guernica* de Pablo Picasso não teve nenhum efeito sobre o bombardeiro contra civis, nem as obras de Kurt Weill, Bertolt Brecht e muito outros artistas, barraram a ascensão de Hitler. Suas obras vivem através da qualidade da sua arte, e alguns indivíduos que as vêem ou as ouvem, podem ser mudados por essa experiência, como se o fogo na mente de um acendesse o fogo na mente de outro.<sup>45</sup>

Na verdade, a ópera trata dos diferentes pontos de vista e comprometimentos das pessoas entrevistadas – judeus, muçulmanos e norte-americanos católicos, entre outros – a respeito de uma mesma narrativa original: a caverna de Macpelah e a vida de Abraham; e de como essas estórias primevas vão se diluindo na memória coletiva ao longo dos tempos e espaços. Enfim, uma ópera também sobre a memória, de certa forma.

<sup>44</sup> [http://articles.latimes.com/1997-05-17/entertainment/ca-59752\\_1\\_video-opera](http://articles.latimes.com/1997-05-17/entertainment/ca-59752_1_video-opera). Último acesso em fevereiro de 2015.

<sup>45</sup> SCHWARZ, K. R. – *Minimalists*. Londres, Phaidon Press Ltd. 1996.

Quanto ao enquadramento, único e televisivo dos entrevistados, acredito que existe sim uma intencionalidade em relacioná-los com o jornalismo televisivo, uma vez que essas imagens agregam todo um imaginário comum ao público.

A alternância entre os discursos articulados, especializados, e os discursos coloquiais – onde reações espontâneas às perguntas também são valorizadas - criam um ritmo geral com relação as palavras e as falas, que levam o espectador a oscilar entre níveis de maior e menor concentração e atenção, ora focando o que está sendo dito, ora seguindo o texto projetado nas telas.

A palavra está presente em três diferentes definições no palco: na projeção de texto, na voz dos entrevistados e no canto ao vivo; ou seja, através do ouvido e do olho, alcançam o receptor de uma maneira mais direta e rápida (ouvido), e de outra mais lenta (olho/leitura).

A visualidade, portanto, determina o ritmo da peça na medida em que apresenta os dois ritmos – lento, texto escrito/projetado; rápido, entrevistas - para fruição do espectador: “a imagem enquadrada no recorte aponta para a sua continuidade no extra-quadro e nessa simulação de um espaço infinito, ela esconde sua própria fragmentação e a precariedade de sua visão” (MACHADO, 1984, p.84).

Esse é um ponto importante na estética minimalista de forma geral: a alternância entre velocidades: o rápido e o lento, o acelerando e o desacelerando; buscando alcançar os extremos de movimentos e seus estados anímicos.

De certa forma, ela recupera uma concepção de construção temporal (e agógica) da música barroca, que também se baseava no contraste entre andamentos e metros. Além disso, um outro ponto de contato é a retomada que o minimalismo promove da ênfase na alternância dos metros, de acentos pares e ímpares (também uma influência, no caso de Reich, das pesquisas etnomusicológicas de Bartók<sup>46</sup>; “que, em si, já provocam interrupções no fluxo contínuo, sejam das sequências musicais como das seqüências de imagens.” (ADORNO 2008).

Outro diálogo de contrastes que se estabelece em *The Cave*, ocorre entre as vozes faladas, pré-gravadas, e as partes cantadas ao vivo por um quarteto vocal (2 sopranos, tenor e barítono). Ou seja, entre vozes não-trabalhadas (fala coloquial, onde se agregam interjeições, hesitações, ruídos vocais e gestualidades), e as vozes cultivadas, trabalhadas dos cantores profissionais. Ainda que a empostação vocal usada, e que tem como referencia a música

<sup>46</sup> As pesquisas etnomusicológicas que Bela Bartok desenvolveu nas regiões orientais da Europa no início do século 20, em especial na Hungria, e que resultaram num detalhado levantamento de melodias, formas de entoação de canto e práticas instrumentais dessas regiões, tiveram uma influência importante nas concepções

musicais de Reich com relação ao uso da *melodia natural da fala*.)

antiga, anterior ao chamado *bel canto* da ópera romântica, utilize uma entonação sem vibrato, pouco emotiva, distanciada.

Aí também acontece outra imbricação interessante.

Quando Reich transcreve os ritmos da fala natural das pessoas para a notação musical, para serem tocados como frases melódicas por instrumentos musicais (incluindo elementos outros melódicos e harmônicos) acontece uma transferência de informação, um deslocamento de sujeito e de objeto.

Aquilo, que por sua natureza, antes expressava uma ideia, um conceito, agora se incorpora as sensações subjetivas que a música provoca, guardando com o sujeito original uma relação imitativa, ou seja, mecânica.

Essa mecanicidade é uma característica recorrente na linguagem audiovisual contemporânea: a impessoalidade do maquinal, a substituição do adjetivo pelo substantivo e a transferência de um objeto para outro material sem que haja uma adaptação semântica ou sintática.

Assim, obtêm-se um estranhamento, um desajuste, para ser mais preciso, do enunciado. As imagens, tendem a uma horizontalidade no tratamento, seja de duração como de corte, privilegiando os planos longos ou planos-sequência ou ainda o tempo real mesmo. O olho pode então passear por “paisagens”, cuja flutuação sintática, não se impõe como foco de atenção unívoco, possibilitando um olhar mais vagante e contemplativo.

Ocorre, para o espectador, uma espécie de colisão visual, ao ter que relacionar-se ao mesmo tempo com os vídeos e os músicos ao vivo. Soma-se a isso, o fato de que eles se interagem na maior parte do tempo, através de ecos rítmicos, - uns dos outros -, em planos de materialidade totalmente diferentes.

Observe-se que tanto Reich quanto Korot, são “compositores”, a obra não parte de um libreto pré-existente, ou de idéias musicais ou visuais pré-concebidas. À maneira de um vídeo ou um filme, as cenas são escolhidas sem uma sequência, num processo de pré-edição de imagens:

Grande parte dos cinco anos de produção da ópera foram dedicados a selecionar as 150 horas de material em vídeo gravados. Trabalhando sem um libreto formal, Korot escolheu alguns dos entrevistados mais provocativos, e deu a Reich a gravação dessas vozes. Reich transcreveu em notação musical as falas mais melódicas [*intercâmbio de parâmetro de semântico para musical*] e encontrou um caminho lógico para encadear uma frase sampleada com a outra. Então, Korot, desenhou o sistema de vídeo, compondo uma estrutura rítmica de vídeo multicanal que complementa a música, mas não é ditada por ela. (SCHWARTZ, 1996, p.99, tradução e grifo nossos)

A todos os entrevistados, Korot e Reich colocaram as mesmas perguntas: "Quem é Abraham?", "Quem é Sarah?" e "Quem é Ishmael?" etc .

A gravação das respostas, compõem o material vídeográfico básico da ópera, e de onde derivaram o libreto, a música e a encenação.

É importante destacar que foi a partir dessa pré-edição dos vídeos, que o libreto (expresso no sequenciamento de vídeos e das cenas musicais) tomou forma; não de uma maneira escrita (ou desenhada, como num *story-board*), mas na própria tela do monitor, no encadeamento e edição das frases dos entrevistados.

Podemos relacionar da seguinte forma, as fases do trabalho:

- a) Concepção das perguntas e escolha dos entrevistados;
- b) Gravação das entrevistas;
- c) Seleção, pela videomaker, dos trechos mais interessantes, através da edição de vídeo;
- d) Seleção, pelo compositor, dos trechos de vídeo selecionados anteriormente e transcrição melódica desses trechos;
- e) Escrita da partitura musical a partir das transcrições e de cenas complementares (sem entrevistas);
- f) Edição final da ópera sincronizando imagens e seqüências musicais. Criação da vídeo-cenografia e disposição espacial dos músicos.

## 2.1. O véu de Orfeu – Assimetria proporcional

*Quanto mais específico e limitado voce é, mais  
livre se torna.*

*Igor Stravinsky*

Steve Reich enfatizava que a estrutura, ou melhor, o processo, que organiza, estimula e dá organicidade a composição, deveria ser transparente ao ouvinte/espectador. É como se a partitura ou ainda, os esquemas de organização da composição estivessem sendo didaticamente projetados na percepção da mente do ouvinte. De tal forma, que a música alcançasse simultaneamente, tanto a sensorialidade como a compreensão lógica. Uma

iluminação informada:

2.0272 A configuração dos objetos forma o estado de coisas.

30. No estado de coisas os objetos se ligam uns aos outros como elos de uma cadeia.

31. No estado de coisas os objetos estão uns em relação aos outros de um modo determinado.

32. O modo pelo qual os objetos se vinculam no estado de coisas constitui a estrutura do estado de coisas.

33. A forma é a possibilidade da estrutura. (WITTGENSTEIN, 1961, p.58)

Em seu manifesto de 1968, *Music as a Gradual Process*, Reich explicita:

Estou interessado em processos perceptíveis. Eu quero ser capaz de ouvir o processo acontecendo enquanto a música soa.

Para facilitar esse acompanhamento detalhado de escuta, um processo musical deve acontecer de forma extremamente gradual. (tradução nossa)

O apego a lógica e a clareza do enunciado, levaram Steve Reich quando era estudante em Cornell, a escrever sobre o filósofo da linguagem Ludwig Wittgenstein, que havia visitado aquela universidade alguns anos antes. O rigor lógico da linguagem de Wittgenstein é uma influência palpável na elaboração da composição musical como processo, desenvolvido por Reich.

Daí, a distância que manteve em relação a linguagem melódico-harmônica da tradição europeia, bem como do atonalismo e da dissonância, que fazem parte também dessa mesma tradição.

Além de abandonar a teleologia, a lógica da retórica do discurso causal – que abordamos nos capítulos anteriores – quer estruturar e apresentar suas idéias de forma transparente. A ponto de que elas possam ser apreendidas no *continuum* temporal da execução musical.

Um relógio que funciona com o mecanismo exposto, só que com um mecanismo de fácil compreensão.

Como a base da ópera, eram as entrevistas gravadas, Reich – a maneira de Bela Bartok que havia estudado a melodia pura da fala nas regiões orientais da Europa – transcreve as entonações das falas desses entrevistados para a pauta musical. Ele já havia utilizado procedimentos similares anteriormente em sua obra. Como a manipulação de fragmentos de fala em *It's Gonna Rain*, para fita magnética de 1965; em *Tehillim* onde compôs estruturas rítmicas vibrantes para textos sagrados; ou ainda, usando a fala como fonte musical em *Different Trains*, de 1988.



Em entrevista ao jornalista Bruce Duffie, Steve Reich descreve as origens do trabalho:

Porque a música vem do discurso, literalmente e exatamente do discurso, eu não poderia escrever uma nota – exceto para a música da abertura que utiliza apenas a percussão, que eu escrevi. Fiquei literalmente ruminando por seis meses, esperando que se pudesse levantar dinheiro suficiente para que pudéssemos ir ao Oriente Médio para fazer as gravações, depois voltar para casa, ouvi-las em detalhe, escolher aquelas que iria usar, descobrindo as melodias das vozes, ouvindo várias vezes, até escreve-las, tocando ao piano, para finalmente colocá-las no meu caderno de música. Então, finalmente, poderia começar a compor!

Existem algumas configurações no Genesis, mas tudo o que voce ouvir do narrador vem da melodia da voz falada. Depois que escrevi escrevi isso, tinha então que encontrar quais harmonias e instrumentação eram possíveis, a partir dessas notas.”<sup>47</sup>

Segue abaixo a disposição de cenas dos três atos da ópera:

### **Primeiro Ato**

Typing Music (Genesis XVI) A

Who is Abraham? B

Genesis XII A

Who is Sarah? B

Who is Hagar? B

Typing Music Repeat A

Who is Ishmael? B

Genesis XVIII A

Who is Isaac? B

Genesis XXI A

The casting out of Ishmael and Hagar B

Machpelah Commentary D

Genesis XXV (cantado em hebraico a partir da Torá por Ephrim Isaac) B

Interior of the Cave C

### **Segundo Ato**

Surah 3 (cantado em árabe a partir do *Corão* pelo Sheikh Dahoud Atalah, Muqri da Mesquita de Al-Aksa ) A

<sup>47</sup> <http://www.bruceDuffie.com/reich.html> Último acesso em fevereiro de 2015, tradução nossa.

Who is Ibrahim? B  
 Who is Hajar? B  
 The near sacrifice B  
 El Khalil Commentary D  
 Interior of the cave C

### **Terceiro Ato**

Who is Abraham? B  
 Who is Sarah? B  
 Who is Hagar? B  
 Who is Ishmael? B  
 The Binding of Isaac X  
 The Cave of Macpelah C

Como se nota, a alternância entre textos sagrados (*Genesis* e *Corão*) e a fala coloquial dos entrevistados, num plano geral, busca nessa alternância, uma modulação entre esses dois elementos, sem que contudo se estabeleça um diálogo.

São texturas e discursos que não conversam entre si. Estão separadas, bloqueadas. Cabe ao espectador, como terceiro, relacioná-las. Mesmo quando simultâneas, fazem questão de explicitar sua independência, seus ciclos próprios.

Como uma estratégia, que busca não se reter em discussões político-filosófico-religiosas, os criadores estabeleceram também uma alternância e equivalência no conteúdo das imagens projetadas, que se apresentam em pares, antagônicos:

- pessoas comuns/locais sagrados,
- preto & branco/colorido (usado majoritariamente nas imagens em movimento de locais e espaços abertos).

Os dois tipos de elocuições (textos sagrados/entrevistas) são também antagônicos:

- texto escrito/linguagem oral
- fala impessoal/fala individual

Alta e baixa temperatura informacional da fala, parafraseando Max Bense (BENSE 1971).

Classifiquei as diferentes cenas em A, B, C, X e D, segundo suas características. Dessa forma, temos:

Primeiro ato:       **A B B A B A B A B**  
 Segundo ato:       **A B B B D C**  
 Terceiro ato:       **B B B B X C**

As cenas estruturantes são **A** e **B**. Em **A**, temos a presença do elemento religioso, seja nos cânticos como nos textos digitados ao vivo. As cenas **B**, apresentam as entrevistas editadas.

Essas cenas, com as entrevistas e as partes escritas – que são digitadas ao vivo em computadores nas cenas 1 e 6, ato I; assumem a função de uma espécie de “Ouverture” com relação a primeira, e de um “Intermezzo”, com relação a segunda.

Propondo, desde o início, um esfriamento da narrativa, uma vez que o espectador acompanha, como no cinema mudo, a evolução da projeção do texto sendo digitado, ao som dos ruídos dessa mesma digitação em cena, acompanhados ainda por palmas (quer gesto musical mais simples e primevo?).

As cenas **A** e **B**, de forma geral, sintetizam os dois *tonus* vocais da ópera: voz como exaltação do sagrado, divino e incomunicável; e voz como expressão da coloquialidade mundana e da individualidade.

Na cena **D** – El Khalil Commentary, *O comentário de Hebron*, a narrativa dos entrevistados gira em torno das relações entre nomes em árabe e hebraico, e também com relação ao fato de Abraham ser para uns, judeu, e para outros, muçulmano. A música aproveita para fazer uma retenção na densidade instrumental.

As cenas **C**, nos transportam para o interior da caverna. Imagens furtivas dos espaços da caverna, que não buscam dramatizar ou mesmo estabelecer um discurso de reverência com relação ao espaço, nos fazem simplesmente deslizar o olhar através daqueles espaços internos.

Na cena **X**, *The Binding of Isaac*, estão combinados os comentários dos entrevistados norte-americanos com uma introdução retirada do GENESIS XXII, em que Deus pede para que Abraham sacrifique o seu filho mais amado. Nessa cena, a temperatura emocional, na relação entre o texto sagrado e o comentadores sobe, e a música alcança uma intensidade inédita na ópera.

Uma das bases da técnica minimalista é a adição e subtração de elementos. <sup>48</sup>

<sup>48</sup> O alcance popular da música minimalista pode ser observado, pela penetração no universo do entretenimento de massa como o remix de *it's gonna rain*, por The Family Guy, e também pela popularização de suas técnicas, traduzidas em miúdos na internet, como em : <http://music.tutsplus.com/tutorials/quick-tip-how-to-sound-like-minimalist-composer-steve-reich--audio-15443>

Esse procedimento foi incorporado à música, a partir do cálculo das proporções matemáticas que, historicamente são o substrato das técnicas de perspectiva e proporção na pintura - especialmente no Renascimento - e nas artes visuais: a chamada *seção áurea*, número de ouro, etc., Foi utilizada na música do século 20 por Bela Bartok, entre outros. Os compositores também fizeram uso, em especial, da série Fibonacci (1+2+3+5 etc...).

No cinema, Eisenstein, empregou a *seção áurea* na montagem de algumas sequencias de *O Encouraçado Potemkin*. Para, segundo o diretor, criar uma “dinâmica métrica” na montagem de algumas sequências.

Em *The Cave*, essa técnica também foi estendida as frases musicais (rítmicas e melódicas) da ópera, que sofrem alterações com a supressão ou adição, de um ou mais sons. Ou ainda, por sons que são substituídos por pausas correspondentes.

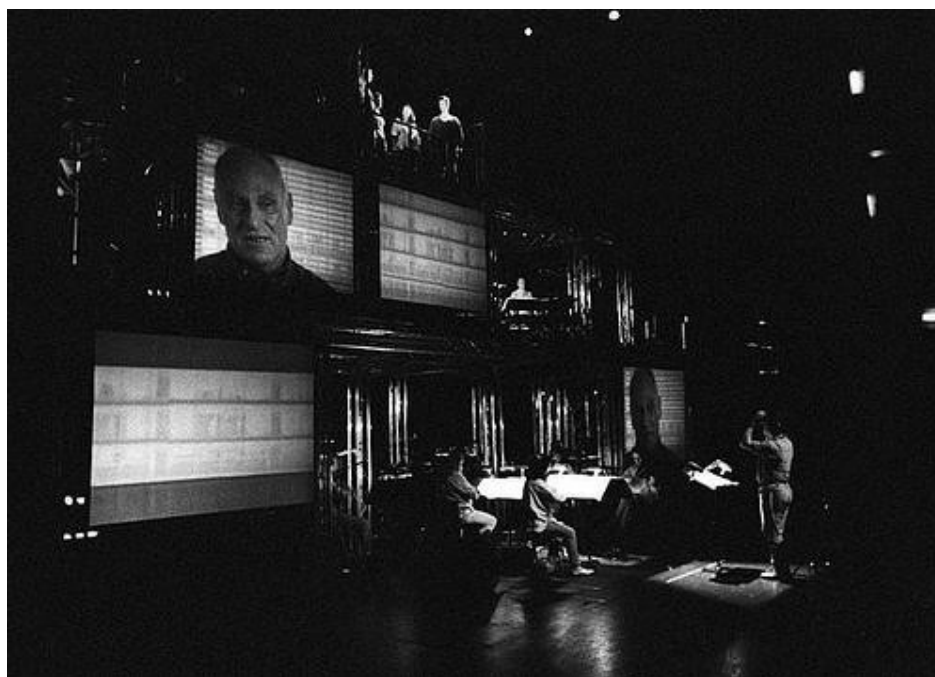
Dessa forma, por exemplo, uma unidade métrica de cinco tempos pode ser dividida em 1+3+1, 1+4, 1+2+2, e assim por diante; oferecendo diferentes combinações para números pares e ímpares. Aqui retomamos alguns elementos da técnica de Olivier Messiaen e mais longinquamente dos *isoritmos*<sup>49</sup>. Como a base das sequencias rítmicas são as frases dos entrevistados, a prosódia volta a assumir um papel determinante nessa construção.

São os pés gregos antigos mais praticados como o iambo, composto por uma sílaba breve seguida de uma longa (U—), o dáctilo composto por uma sílaba longa e duas breves (—UU) e ainda, o espondeu, com duas sílabas longas (— —): unidades silábicas binárias e ternárias. Além de outras medidas, como o monosílabo (tão presente na língua inglesa) até o mais estendido, o alexandrino, com seus acentos, expansões e contrações do ritmo interno das falas e das respirações, que formam a base fundante da estrutura rítmica da música em *The Cave*.

Apresentando recortes – dos mais breves, como o monosílabo aos mais longos – as frases gravadas em vídeo e suas repetições; que podem ser de uma, duas até oito vezes em sequência; estabelecem o ritmo geral de cada cena e da ópera como um todo.

As cenas C, de densidade musical baixa, onde s’ao sustentados longos sons, funcionam como um “intervalo” na densidade movimentada do coonjunto instrumental e das vozes pré-gravadas, desacelerando e propondo uma retenção na narrativa das entrevistas.

<sup>49</sup> Técnica de repetição de um mesmo padrão rítmico em diferentes sequencias melódicas, muito utilizado nos motetos do século 13.



**FIGURA 29** – *The Cave*

Esse procedimento também foi aplicado na edição dos vídeos, que “respiram” entre as frases dos entrevistados com o uso de imagens neutras, - telas brancas – cuja fonte de luz ajuda a manter o foco de atenção do espectador nas telas e no palco.

Essas telas brancas obedecem uma escala de durações. Conforme a duração do plano anterior, as interferências são dimensionadas, ora acelerando o movimento da edição, ora retardando.

A separação das frases e mesmo das palavras em blocos na edição dos vídeos, provocam um constante piscar da imagem, que pulsa num movimento descontínuo, com a agilidade de um interruptor de luz, acionado constantemente. Essa pulsação, esse *lusco-fusco*, - uma seqüência de curtíssimos *fades-in* e *fades-out* - nos remete as projeções dos primórdios do cinema, lembram ainda que de forma longínqua, a passagem das imagens na lâmina de vidro na *Lanterna Mágica*; ou ainda, quando a emenda dos cortes dos fotogramas eram feitas ainda de forma rústica, e muitas das vezes, utilizavam sobras de fotogramas “queimados” que emitiam um ruído visual.

São os ritmos das frases musicais, que se decompõem em blocos de imagem de diferentes tamanhos, também assimétricos, criados a partir das falas originais das entrevistas, que, afinal, determinam o “libreto” da ópera.

Num híbrido de documentário e oratório, é a melopéia dos idiomas hebraico, árabe e inglês, dominantes em cada um dos atos da ópera, que determinam a cor sonora. Suas

musicalidades e agógicas, impregnam a partir da edição das imagens, os cortes e mesmo a montagem dos blocos temáticos, explicitando o fato de que o hebraico e o árabe, apresentam originalmente uma estrutura de construção frásica mais estendida, com longos períodos frásicos; enquanto o inglês, de natureza mais ágil, com a preponderância de palavras curtas e monossilábicas.

Não há como não estabelecer uma relação com a prosa poética de Gertrude Stein, e mais especificamente com a ópera *Four Saints in Three Acts* de 1927-28, criada em parceria com o compositor Virgil Thomson, e que no seu libreto utilizava somente monossílabos. Isso provocava a utilização de frases musicais curtíssimas, em ritmo frenético, num efeito similar ao alcançado em *The Cave*.

Por tudo isso, pode-se afirmar que a verdadeira seção de percussão da música, é a ilha de edição de vídeo.

Uma outra característica da estética minimalista, de forma geral, nós chamamos de *assimetria proporcional*. Para que se possa percebê-la, é necessário se ter em mente um *outro*, diferente. Ou seja, ao adotar a assimetria como régua de comparação: de uma forma que se estabelece em nossa percepção, medimos outra, como projeção deformada da primeira.

A retenção retiniana é uma analogia possível para explicação desse fenômeno. Ou seja, a percepção da deformação através da retenção que o efeito acumulativo propicia ao longo do tempo.

A técnica de *phasing*<sup>50</sup> desenvolvida por Reich nos anos de 1960, é tributária dessas idéias. O *phasing* baseia-se exatamente na deformação da simetria de forma gradual ao longo do tempo musical. Igualdade se tornando semelhante e dessemelhante.

Proporcional, porque o movimento de diferenciação guarda regularmente uma relação clara – mas não necessariamente estável - de medida, de escala, em relação ao objeto ou situação inicial.

A técnica de *phasing* também foi largamente empregada na vídeo arte, assim como na música com toca-discos. O compositor Christian Marclay, por exemplo, desde os anos de 1980 vem criando uma vasta obra onde faz uso das variações de velocidade dos motores dos

<sup>50</sup> *Piano Phase* (1967) é uma obra emblemática dessa técnica. A idéia é que um piano repete uma mesma sequência numa velocidade constante. Um segundo piano, tocando exatamente a mesma sequência do primeiro, começa a variar sutilmente a velocidade do tempo, acelerando e/ou atrasando essa mesma frase musical repetida. Essa alteração de velocidade, provoca uma série de novas situações musicais em relação ao primeiro piano que segue em tempo fixo: os pianos saem de “fase”. Steve Reich chegou a essa técnica a partir de peças realizadas anteriormente com fitas magnéticas, em que a variação de velocidade dos motores de diferentes gravadores,

provocavam variações na execução do material.

aparelhos de vídeo cassetes e dos toca-discos.<sup>51</sup>

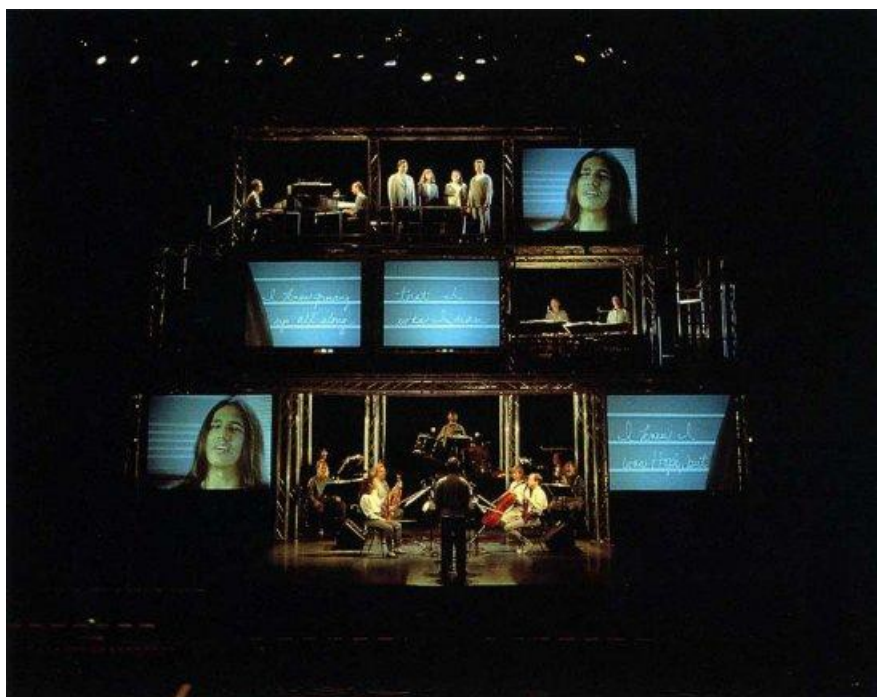
Vejamos, por exemplo, a disposição dos músicos e telas no palco (**FIGURA 30**).

Divididos em três níveis:

Inferior: **video – músicos – video**

Intermediário: **video – video – músicos**

Superior: **músicos – músicos – video** (inversão do intermediário)



**FIGURA 30** – *The Cave* – palco

O nível intermediário apresenta uma disposição inversa em relação ao nível inferior. O nível superior é o único simétrico. No conjunto, o objetivo é criar uma certa estabilidade visual. A distribuição de imagens nessa disposição, conforme um sistema multicanal, oferece um grande número de combinações.

Segundo Reich, as adaptações inevitáveis para as montagens em diferentes espaços, procuram sempre que possível, preservar essa arquitetura de assimetria proporcional, que em última análise, pretende desestabilizar de forma moderada e criar uma certa perspectiva entre os planos.

<sup>51</sup> Um vídeo curioso transpõe, de forma literal, os rudimentos da técnica de *phasing* de Reich para o vídeo. O resultado, apesar de tóxico e ornamental, vale a pena ser visto: <https://www.youtube.com/watch?v=AQjwzAZNE3E>.

A edição dos vídeos também segue procedimentos similares. Assim como nos metros gregos, a alternância de unidades binárias e ternárias provocam diferentes sensações, na música minimalista, essa alternância expressa também o conceito de *assimetria proporcional*, que visa justamente quebrar o automatismo do acento, do ritmo, ou seja, do metro planejado que expressa um começo, meio e fim. Esse anti-teleologismo é fundamental para que seja abandonada a ideia de um ápice, um ponto de chegada e um desfecho.

A partir do substrato verbal das entrevistas, os cortes sobre palavras de uma mesma frase, fazem parte de uma estratégia de fragmentação da gramática, da frase e da lógica do pensamento expressas. Assim, por vezes, uma palavra de ligação, sem função sintática ou semântica importante ganha, através da repetição isolada, um peso diferenciado, atuando ainda como um eco sonoro insistente.

Uma cenografia videográfica que se apresenta assimétrica, construindo e desmontando o espaço físico do palco, de forma que, apesar da alternância constante entre cenas **A** e **B**, mantém também em relação a elas, uma controlada variação de materiais que evitam uma total previsibilidade.

A desconstrução do discurso coloquial dos entrevistados, em fragmentos rítmicos, tem ainda como objetivo conceitual, embaralhar os fragmentos dos discursos dos três tipos de entrevistados, judeus, muçulmanos e norte-americanos católicos, de forma que ao final da ópera, não se ofereça ao público qualquer conclusão ou predominância de um discurso sobre o outro.

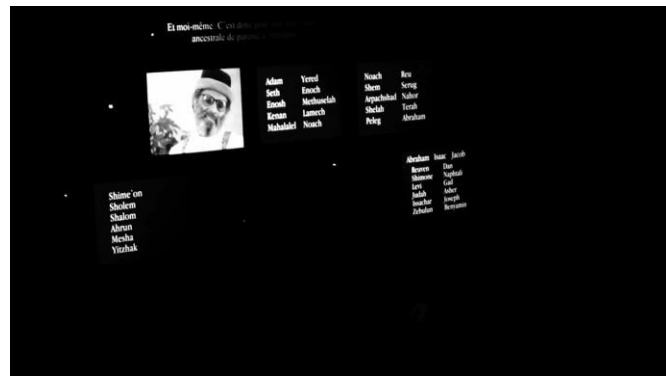
Assim, é emblemático que a última cena da ópera se situe na caverna, onde o vídeo, assumindo um olhar documental, simplesmente passeia pelos corredores do templo. Não se detendo em nenhum ponto ou figura, em particular, distanciado.







1+3+1 a inversão



5 (1+4)



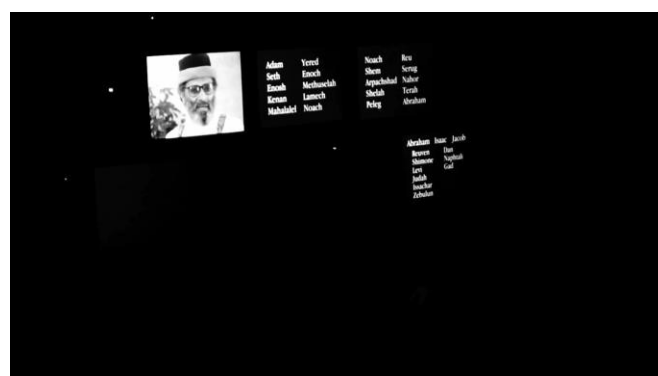
5 (2+3)



3 (1+1+1)



2 (1+1)



4 (1+3)

**FIGURAS 31-37** - Palco *The Cave* – vídeo projeções  
*The Cave*. Festival Musica. Tocado pelo Ensemble Modern e Synergy Vocals. Liderado por Jonathan Stockhammer. Palais de la Musique et des Congrès - Estrasburgo - 23/09/2011

A dinâmica de distribuição dos diferentes tipos de imagens nas telas, estabelece um ritmo de “leitura” do que há de verbal em diálogo com o seu “duplo” musical (melodia da voz falada replicada em tons musicais). Ora vemos mais, ora lemos mais.

Essa disposição de telas no palco, sugere um espaço central escuro, como se emoldurasse a entrada de uma caverna, pois é dessa forma que o público médio concebe esse tipo de espaço.

A divisão de canais de imagem pelas telas é combinatória, e visa enfatizar num determinado momento, um ou outro dos elementos pré-gravados e pré-produzidos: a imagem dos entrevistados, que traz uma certa carga de empatia e emoção; e os textos bíblicos, no original ou em tradução inglesa, como contraponto a natureza real, das figuras dos entrevistados.

Notam-se ainda duas ordens rítmicas paralelas. Os cortes das frases nas entrevistas e os cortes nas frases musicais, com suas pausas e repetições.

O dramaturgo alemão Heiner Muller coloca dessa forma a particularidade de uma narrativa fundada no corte, no fragmento:

A necessidade de ontem é a virtude de hoje: a fragmentação de um acontecimento acentua seu caráter de processo, impede o desaparecimento da produção no produto, o mercadejamento torna a cópia um campo de pesquisa no qual o público pode co-produzir. Não acredito que uma história que tenha “pé e cabeça” (a fábula no sentido clássico) ainda seja fiel ‘a realidade.’<sup>52</sup>

Numa sequência musical, a repetição é um dado de ritmo, de recorrência, de memória e de sensualidade. A pura e simples repetição de um fragmento verbal, capturado num ambiente de coloquialidade, esvazia a cada repetição, sua substância semântica. Assim, em *The Cave*, observa-se um artificialismo buscado, numa operação que, mais uma vez, visa horizontalizar os discursos verbais, ainda que a partir de topografias radicalmente opostas, como nesse caso.

Para tanto, colabora o endereçamento do sistema de multicanal de vídeo que é pautado para atuar nas narrativas de forma, de forma combinatória, ou seja abstrata, buscando transformar o tempo vivido em tempo presente, num constante esvaír, enquanto nos apresenta os seus elementos. As interrupções nas imagens, portanto atuam como um contraponto em relação ao fluir constante, retilíneo, das sequências rítmicas circulares, mânticas e quase ininterruptas. O olho pisca e o ouvido cria pontes de continuidade.

No início da ópera, na cena I –*Typing Music*, Reich utiliza o som percussivo da digitação no teclado plástico de computador para gerar os caracteres projetados nas telas. Isso provoca, de um lado, um esfriamento no envolvimento emocional do público, e de outro, enfatiza o aspecto rítmico como elemento central da composição, ampliado na duplicação das linhas melódicas das falas realizadas pelos instrumentos e vozes ao vivo. Dessa forma, esse esfriamento da fala coloquial, não dispersa o espectador em relação a ambiência, dinâmica e envolvimento que o fluxo temporal da música constrói:

A relação entre a música e o vídeo é o mais próximo do que é humanamente imaginável. Quando você vê as pessoas falando nas seções de entrevista, você vê e ouve os músicos dobrando suas frases. Há faixas pré-gravadas de cordas que lhes dão o ritmo, para que eles podem se manter em sincronia com o vídeo, de mesmo modo o regente.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Heiner Muller citado em PATRIOTA, R. *O Pós-dramático na Dramaturgia* in GUINSBURG, J. e FERNANDES, S. (Org.) – *O Pós-dramático*. São Paulo. Editora Perspectiva.

<sup>53</sup> Entrevista a Bruce Daffie <https://www.youtube.com/watch?v=0L6szjOI8iY> Último acesso em fevereiro de 2015.



FIGURA 38 – *The Cave - Cena 1 – Typing music*

É uma engenhosa operação entre cérebro, olho e ouvido, que são estimulados simultaneamente, com uma distribuição de tráfego, num intercâmbio contínuo da atenção entre os sentidos.

À parte, a referência implícita a passagem bíblica: “E no princípio era o verbo”, essa “abertura” apresenta o *tonus* arcaizante do tema e da própria ópera; mas, também funciona de forma similar aos intertítulos iniciais nos filmes mudos: que faziam uma apresentação do tema, além de uma localização no espaço, tempo e situação antes da primeira cena propriamente dita. Uma referência recuperada do pré-moderno e dos primórdios do cinema.



FIGURA 39 – Interior da Caverna

Ao final dos atos 1 e 2, na cena *Interior of the Cave*, exibem-se imagens do interior da caverna que preenchem o conjunto de telas. Essas imagens em *slow motion*, deslizam pelos interiores do templo, percorrendo os seus corredores e flagrando os passantes.

Nas telas, são exibidos diferentes recortes de enquadramento de um mesmo plano. Neles, observam-se uma vez mais, a idéia de *assimetria proporcional*, organizando a edição das imagens e a ordenação das projeções, para criar reverberações de diferentes ângulos a partir de um mesmo observador

A música dessa cena – um longo pedal estático de cordas apoiado também por notas longas de clarinete baixo – cria um tapete temporal contínuo, neutro e amorfo (sem pulsação ou ritmo identificável e periódico), abrindo espaço perceptivo para que o olho possa deslizar sem sobressaltos entre uma tela e outra, através de colunas verticais que se movimentam em sentido horizontal, conforme mostra a **FIGURA 38**.<sup>54</sup>

Como mais um instrumento musical do conjunto, e a maneira de um teclado que toca *samplers*,<sup>55</sup> o sistema multicanal de vídeo está grafado, escrito, no mapa geral da composição, sendo que o vídeo é tocado como mais um instrumento nesta obra.

O objetivo de Reich e Korot é que ambos os sentidos, audição e visão, apresentem-se sincronizados como um mecanismo, que com suas repetições e artificialidade, - é o *Deus ex-machina* da obra -, dissolvem-se um no outro. Esse objetivo dá substância a idéia de sincronização.

Como atores fantasmas, ou marionetes videografadas, as personagens aparecem e desaparecem sem um sentido causal de suas narrativas, mas obedecendo as razões de corte, da interrupção, da alternância e do quase *duplo* que a partitura musical representa em relação as vozes faladas, reforçando essa fantasmagoria que remete, ainda que os autores não o desejassem originalmente, a efeitos de ópera dramática.

Essa observação é a simples constatação de que mesmo em discursos coloquiais e não direcionados, uma base lógica - que compreende também a fôrma do discurso - se apresenta e contamina em alguma medida esses discursos, como observa o linguísta Edward Sapir:

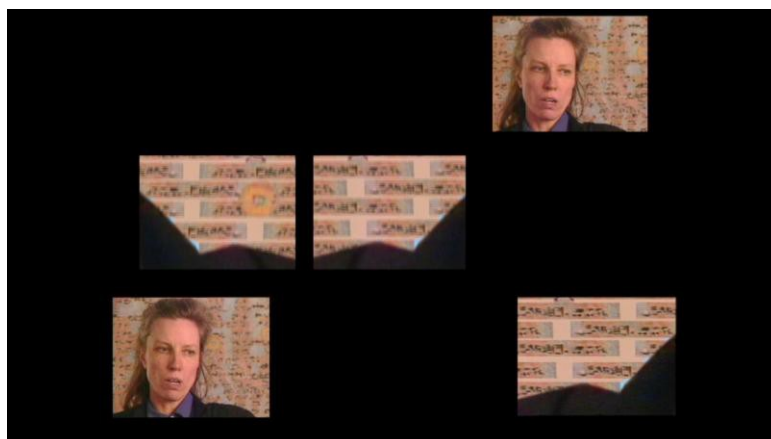
A linguagem é um guia para a ‘realidade social’ (...) é ela que poderosamente condiciona todas as nossas elocubrações sobre os problemas e os processos sociais. Os seres humanos não vivem apenas no mundo objetivo, nem apenas no mundo da atividade social como ela é geralmente entendida, mas também se acham em muito grande parte a mercê da língua particular que se tornou o meio de expressão de sua sociedade.” (SAPIR, 1969, p.20)

<sup>54</sup> Esta cena pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=0L6szjOI8iY> Último acesso em fevereiro de 2015.

<sup>55</sup> Teclado eletrônico onde cada tecla pode acionar um som qualquer pré-gravado, editado e armazenado, de diferentes durações, desde muito curta a mais longa.

Reich e Korot realizaram em 1994, uma outra versão de *The Cave*, no formato de instalação multimídia, com cinco canais de vídeo em *loop* e som estéreo. Eles a descrevem da seguinte forma:

cada vez que um entrevistado aparece, um fragmento do quadro original é exibido em várias das telas circundantes - enquanto que, de forma semelhante, a contrapartida musical destes momentos, baseiam-se nas melodias de voz de cada entrevistado.



**FIGURA 40** – Excerto da video instalação de *The Cave*, estreada em 1994, no Museu Nacional Reina Sofia, Madrid, Espanha.

A instalação utiliza apenas o Terceiro Ato da ópera, a seção americana da ópera original. O fato de apresentar apenas essa seção, reforça um recorte diferenciado em relação a ópera, quebrando o equilíbrio de discursos. Enfatiza, aí, uma linha mais crítica, uma vez que os entrevistados norte-americanos, na maioria das vezes, mostraram um quase completo desconhecimento do tema, a partir das perguntas, *Quem é Abraham? Quem é Sarah? Quem é Hagar?*, etc. Dessa forma, fica mais visível, uma certa ironia com relação a esses entrevistados, que também pôde ser observado, na ópera original, na forma entrecortada e repetitiva com que as imagens desses entrevistados foram editadas: reforçando, a relutância, a dúvida e o estupefato deles.

### 3. LIP SYNC – BRUCE NAUMAN

*“Como toda atividade lúdica, a ironia liberta a consciência do interesse utilitário ao qual estava aderida.”*

*Vladimir Jankélévitch*

“A ironia, enquanto infinita e absoluta negatividade, é a indicação mais leve e mais exígua da subjetividade.”

S. A. Kierkegaard

O sincronismo é a face mais visível e direta da integração entre imagem e som.

O cineasta russo V. I. Pudovkin, um dos primeiros teóricos do cinema sonoro, já em 1929, escrevia que “o papel que o som desempenha no filme, é muito mais significativa que uma imitação servil do naturalismo; a primeira função do som é a de *aumentar o potencial de expressividade do conteúdo do filme.*” (PUDOVKIN, 1929)

Por outro lado, Rudolf Arnheim enfatizava que o “diálogo paralisa a ação visual” e que “o cinema sonoro empreende a combinação entre ‘cenas cheias de diálogos, mas visualmente pobres’ ”. (ARNHEIM, 1957).

René Clair, criador de *Entr’act*, de 1924, considerava o deslocamento entre som e imagem uma das possibilidades mais interessantes do nascente cinema sonoro. Segundo ele,

é a *alternância*, e não o uso simultâneo entre o material visual e o material sonoro produzido por ele, que cria os melhores efeitos. E pode muito bem ser que esta primeira lição, aprendida ainda sob as dores do parto de uma nova técnica, venha a tornar-se amanhã, a lei dessa mesma técnica (CLAIR, 1929. p.94)

Henri Bergson, em *O Riso*, identificava o movimento mecânico, repetitivo, inanimado (dos objetos a corda, a tração, etc), aplicados a musculatura humana, como um dos elementos principais do humor. Esse aspecto maquinal cria uma disfunção, ou ainda, um desvio de função no uso do objeto e em sua representação. Um deslocamento, portanto.

Naquele período de transição da linguagem cinematográfica, parecia claro para os criadores experimentais (que muitas das vezes, vinham de outras linguagens, daí, talvez uma maior liberdade de aproximação), que a natureza de ambos, imagem e som, abriam um campo enorme de possibilidades, para além do realismo e do naturalismo.

Ao contrário, teriam que se descobrir as novas formas de relação entre eles. E esse percurso se cumpriu desde o cinema sonoro até a chegada do vídeo e depois dos meios digitais e da internet, nos quais essa vocação exploratória entre som e imagem, pôde ser impulsionada em novas narrativas poéticas que ampliassem e amplificassem aspectos e vocações já presentes no dispositivo cinematográfico.

Pioneiros na manipulação da imagem analógica, vídeos e tubos de televisão, como Nam June Paik (1932-2006) e Joseph Beuys (1921-1986), buscavam uma nova pele, ora de lobo, ora de cordeiro; que pudesse se desprejar da embalagem consumista que envolvia a televisão e a imagem na propaganda de diferentes fins, políticos e econômicos.

Mas não apenas por deslocamentos simbólicos dos materiais, como também pela criação de situações e ambientes sociais onde as personagens da comédia humana se encarassem, aos tropeços, através de espelhos deformados.

Paik, queria deformar o material, e através dele alcançar as pessoas. Estabelecer um diálogo, interferir e estar receptivo a ele, a ponto de que a própria noção de “autoria” e de “obra” se dissolvessem num intercâmbio contínuo, onde não haveria mais o emissor e o receptor isolados, mas um processo de ação criativa.



**FIGURA 41** – Nam June Paik – *Magnet TV*  
Nam June Paik, Magnet TV, 1965, television set and magnet, black and white, silent, Whitney Museum of American Art, New York.

Em *Magnet TV*, transformou o campo magnético do tubo de raios catódicos do televisor, numa tela fluída e moldável. Ou, para usarmos uma analogia atual, numa espécie de “proto-imagem em 3D”, que poderia ser modelada a partir da ação magnética de um ímã.

Não há razão alguma que nos impeça de considerar “artísticos” os trabalhos do inventor da máquina ou do engenheiro de software, desde que favoreçam a criatividade, aperfeiçoem a percepção e abram portas do imaginário; ou seja, desde que seu caráter lúdico não tenha sido esmagado pela finalidade pragmática. (MACHADO, 1993.)



No entanto, nota-se que um movimento paradoxal desde meados dos anos de 2010. Com a popularização dos equipamentos portáteis de multimídia em geral, e em particular, da tecnologia telefônica móvel que, para alcançar um público cada vez maior tem tornado a arquitetura de seus programas e aplicativos, cada vez mais direcionados para um rol limitado de usos e funções.

Para que os resultados desejados pelo usuário médio sejam alcançados com o mínimo de manipulação, a linguagem desses programas serve-se fartamente de *presets* e soluções pré-fabricadas. O software de edição profissional de imagens Final Cut PRO, é um exemplo desse quadro geral. Sua nova versão, Final Cut PRO X, que tinha como alvo o grande público como usuário amador, tornou-o praticamente inútil para o uso criativo. Adotou uma arquitetura simplificada que também, por essas limitações, praticamente elimina o erro no sistema. Isso é fatal para a criatividade, afinal é através dele, que as novas descobertas acontecem. No entanto, o erro, ou disfunção é visto, pelo usuário em geral, como um indesejável defeito de fabricação.

Em contrapartida, cresce o número de hardwares e softwares livres e hardwares reinventados de segunda mão. Alguns deles são construídos a partir de sucatas de equipamentos antigos, e não tão antigos, numa espécie de guerrilha tecnológica: um movimento de revolta frente a estandarização tecnológica.

Buscando uma alternativa a máxima atual das grandes corporações de comunicação: mais tecnologia pragmática, mais usuários.



**FIGURA – 42** *Lip Sync*, Bruce Nauman, 57 minutos, vídeo em branco e preto, som mono, 1969.

Bruce Nauman é um vídeo artista norte-americano nascido em 1941. Atuante desde os anos de 1960, é autor de obras em neon, vídeos e instalações sonoras.

Durante o período inicial de seu trabalho, ele próprio era o performer de suas criações, o que criava uma situação prática peculiar na realização dos trabalhos, uma vez que ele próprio tinha que operar todo o processo de execução dos vídeos. Cuidava da parte técnica e ainda atuava.

Dentro da vasta obra de Nauman, o vídeo *Lip Sync* de 1969, é emblemático com relação as questões que temos abordado neste trabalho, isto é, em torno das relações entre som e imagem e suas construções narrativas.

Ao longo de seus trabalhos, a palavra tem desempenhado um papel importante, menos como discurso e mais como objeto, como em *Good Boy Bad Boy* de 1985 ou ainda em *World Peace (Projected)* de 1996.

Nauman, de certa forma, se integra a uma tradição na literatura norte-americana inaugurada por Gertrude Stein, e seguida por poetas como Jackson McLow, Dick Higgins e o grupo Fluxus, que faz um uso quase material da palavra, numa abordagem vocal e gráfica. De uma época um pouco posterior, o diretor de teatro Robert Wilson seguiu essa mesma linhagem, criando performances com Christopher Knowles, um jovem poeta autista, tendo ambos também colaborado na ópera *Einstein on the Beach* (1976) de Philip Glass.

É dentro desse contexto, que Nauman, transitou entre o vídeo, a performance e as instalações multimídia.

Steve Reich dizia que a música minimalista tem a ver com som e não com palavras. Talvez por isso, a produção menos interessante de Philip Glass sejam justamente suas óperas, a partir dos anos de 1980.

Mas o processo hermenêutico minimalista, quando aplicado a palavra, recupera aquela qualidade ideogrâmica que a poesia japonesa, onde consição se mistura a repetição: “ora em função substantiva, ora em função verbal, ora em função adjetiva (...) é a ‘palavra abrangente’, que não pertence exclusivamente a nenhuma parte do discurso”. (CAMPOS 1977, p. 69)

Como um jogo de palavras infantil, a frase perde o começo e o fim, transformando-se num mantra, numa circularidade repetitiva, numa acoplagem imprevista na sintaxe do idioma.

Assim, num jogo coloquial, Nauman em *Lip Sync*, convida o espectador a uma ação cênica e vocal que se auto dilui na duração.

LIP SYNC : “Com a câmera de cabeça para baixo e focada em um close-up da boca do artista, lábios e língua de Nauman articulam a palavra “lip sync” (sincronia labial), o som sofre deslocamentos da imagem, ficando dentro e fora de sincronia com o vídeo. A disjunção criada entre o que é visto e ouvido mantém o espectador no limite, lutando para prender o som das palavras com os movimentos fora de ordem da boca de Nauman.”<sup>56</sup>

Em entrevista a Jan Butterfield, Nauman explica que:

“a partir de 1968, o vídeo tape melhorou muito, e você poderia obter esse mesmo efeito de repetição, sem precisar fazer um loop. Neste momento eu conheci Steve Reich, em Denver, e depois pude conhecê-lo melhor, em Nova York. Então eu conheci Phil Glass. Eu também ouvi outra música que Terry Riley e La Monte Young estavam fazendo. Isso foi muito importante para mim . Eu poderia usar a sua idéia sobre o tempo como um elemento de apoio. Nunca houve qualquer coisa que você pode realmente ter a partir deles, mas a sua atitude sobre o tempo e as coisas acontecendo foram muito estimulantes.

JB : Você fazia música também naquela época?

BN: Sim, eu era músico. Eu tocava guitarra e baixo. Assim, embora eu não estivesse realmente fazendo música naquele tempo, as suas (Reich) idéias eram um apoio para minha atitude. A maneira que eu usei a fita de vídeo [*em Lip Sync*] foi a de incorporar essas idéias sobre a forma de como o tempo deve ser. Eu também achava que os filmes de Warhol eram úteis . . . E foi como saber sobre John Cage, sem nunca ter ouvido a sua música. Você pode lê-lo e ainda obter muita informação útil. Na verdade, em alguns aspectos, era mais útil do que ouvi-lo. Todas aquelas pessoas estavam ao redor - Phil Glass estava fazendo essa coisa com Richard Serra (*Hand Catching Lead*, 1968, um vídeo com participação cênica de Glass)<sup>57</sup>, e todas essas coisas foram um tipo de alimentação cruzada em si. <sup>58</sup>

No ambiente efervescente do início dos anos de 1960, não era tão importante o que você fazia, mas **como** fazia, e também qual era a atitude em relação ao *stablishment* social e das artes. Podia-se, ao mesmo tempo, gravar um vídeo, escrever uma novela ou um poema, cantar num *night club*, organizar mostras coletivas; enfim, era na convivência, que as idéias e as atitudes tomavam corpo e trânsito.

Foi então, na convivência com músicos que Nauman encontrou uma novas noções de tempo, de fluidez e de liberdade da linguagem criativa e narrativa, que não se estruturavam com um começo e um fim determinados:

E então eu realmente gosto da idéia da performance ou do video tape que é mais longo que um filme, ou um filme que passa em *loops* e coisas assim,

<sup>56</sup> Descrição do video no site [www.medienkunstnetz.de/works/lip-sync](http://www.medienkunstnetz.de/works/lip-sync) da Alemanha, último acesso em 02 de fevereiro de 2015. Tradução nossa.

<sup>57</sup> Pode ser visualizada em: <https://www.youtube.com/watch?v=v-FJKI11zt0> Último acesso em fevereiro de 2015.

<sup>58</sup> Entrevista a Jan Butterfield in JANET KRAYNAK, J. – *PLEASE PAY ATTENTION PLEASE: BRUCE NAUMAN'S WORDS. WRITINGS AND INTERVIEWS BRUCE NAUMAN*. Massachussets, MIT Press, 2003, tradução nossa.

onde você poderia entrar a qualquer momento. Eu acho que eu gosto de que há uma espécie de uma tensão criada quando você entra. . . Muitos dos filmes foram acerca de dança ou exercícios, problemas ou movimentos repetidos, como foram também as performances. Você tem a ação repetida, e, ao mesmo tempo, durante um longo período de tempo que você tem erros ou pelo menos uma possibilidade de acaso, mudanças, então há uma certa tensão que você pode explorar uma vez, aí voce começa a entender como essas coisas funcionam. E um monte de videos eram sobre isso.<sup>59</sup>

*Lyp Sync* é um vídeo que reúne uma série de questões, problemas, soluções e idéias que estavam no ar naquele período. Sua escolha aqui, se deve até por uma certa ironia com relação ao tema principal do trabalho que é a narratividade construída com imagens e sons. “A ironia pensa uma coisa e diz o contrário”. (JANKÉLÉVITCH, 1964. P.76.)

E por essa alteridade discursiva, atravessavam muitas das estratégias de linguagem, nesse período, em que uma certa inocência, ou ainda, um halo virginal emanava das novas tecnologias de imagem, como o vídeo tape e a televisão.

O sincronismo labial foi a mais influente conquista técnica em relação a discursividade no cinema sonoro. Foi determinante, entre outras coisas, para a *mise en scene*, e para as técnicas de interpretação. Não mais era preciso que os atores fizessem movimentos exagerados com o corpo e a boca, sinalizando e tentando adiantar ao espectador, o que logo mais seria mostrado através dos inter-títulos. Essa antecipação criava uma certa ansiedade no espectador, uma tensão narrativa, provocada pela baixa definição da informação visual.

A alternância entre baixa e alta definição do conteúdo verbal dos diálogos, provocava também um movimento mais intenso com relação aos estados de ânimo e a atenção do público. A perda desse envolvimento visual – que no cinema sonoro passava para um segundo plano, uma vez que as falas protagonizavam as cenas – foi um dos pontos principais das críticas, à época, em relação ao nascente cinema sonoro.

Uma outra questão que o vídeo traz, é a utilização do *loop* feita em tempo estendido, graças a maior duração das fitas de vídeo.

Um tipo de *loop* foi também concebido em equipamentos como o *Zootrópio*, onde uma engrenagem circular se movimenta, com imagens fixadas que podem ser observadas por pequenas janelas externas, criando no observador, a sensação de movimento contínuo.

Não seria *Lip Sync* um longo anel de *Zootrópio* sonoro? <sup>60</sup>.

<sup>59</sup> Entrevista a Michelle de \angelus in JANET KRAYNAK, J. – *PLEASE PAY ATTENTION PLEASE: BRUCE NAUMAN'S WORDS. WRI T INGS AN D INTERVIEWS BRUCE NAUMAN*. Massachussets, MIT Press, 2003, tradução nossa.

<sup>60</sup> E tantas outras experiências em obras de criadores como Standish Lawder e a sutil ironia de "Necrology" que pode ser visto no Youtube : [https://www.youtube.com/watch?v=9uXhtn\\_ROOw](https://www.youtube.com/watch?v=9uXhtn_ROOw)

Nele, um processo similar ao *phasing* de Steve Reich, mas sem a regularidade e proporção assimétrica, acrescenta ao longo do tempo novas situações, não previstas inicialmente. Pode ser visto a partir de qualquer ponto em sua duração; porque mesmo com alterações de *tonus* pontuais, mantém certa uniformidade no procedimento e na cena básicos.

Reitero que as referências a equipamentos e mecanismos do passado, não são meramente constatações ornamentais, ilustrativas; mas um ponto importante neste trabalho, que busca estabelecer pontes, chamar a atenção de como influenciaram a criatividade de hoje, não de forma passiva, historicizada, mas como materializações de idéias e procedimentos, como ferramentas de uma lógica e prática sensíveis, que ressoam nas poéticas atuais do audiovisual : “ cinema é como paisagem e silencio, enquanto vídeo é close-up e som” (Vito Acconci). Como o *Zootrópio*, o *Praxinoscópio*, o *Taumatrópio*, e outros tantos experimentos; o vídeo pode ser uma experiência individual. Já o cinema, foi criado para uma situação coletiva, numa sala de exibição.

No entanto, assim como a audição completa de *Vexações* de Satie por 18 horas certamente provocou uma percepção diferente da escuta<sup>61</sup>; em *Lip Sync*, quanto mais tempo de exposição ao vídeo, mais se explicita um certo “drama” da própria execução, pelo performer, do vídeo.

*Lip Sync*, inicia sem sincronismo entre imagem e som, boca e fala. Enquanto a voz mantém um ritmo constante de repetição da expressão “*lip sync*”, a imagem da boca e língua variam bastante de velocidade e de *tonus* muscular; começamos a perceber que existe uma tensão real, não apenas entre imagem e som, mas entre corpo e duração. A obra é uma *pièce de résistance*, onde o esforço físico do performer (o próprio Nauman) torna-se um elemento narrativo importante e que se expressa através da voz e das expressões da entrevista face.

O fato da imagem estar de cabeça para baixo, índice da suma semântica do vídeo, inverte a relação entre movimento facial e fonética. A língua exhibe um movimento mecânico, repetitivo, de entra e sai, que por si só, torna-se um ponto de atração visual no qual o olhar se fixa, passado algum tempo, ele vagueia pela imagem, e se deixa levar por pontos específicos, focando a atenção acima, abaixo e ao lado.

Depois de percebido como um *joke*, uma brincadeira, uma ironia e um efeito; a falta de sincronismo estabelece um jogo polifônico entre olho e ouvido, em que os realçando esse desajuste como disfunção. A partir daí, os detalhes visuais do corpo, que se esforça para

<sup>61</sup> Duração da primeira apresentação completa da obra em Nova York, no Pocket Theatre, em 1963, organizada

por John Cage, teve ao final, apenas um ouvinte no teatro, que pediu “BIS!”.

manter a mesma dinâmica, atrai a nossa atenção para focos secundários: nos fixamos no movimento da língua, no balançar lateral do rosto, etc.

Um imprevisto elemento sonoro agrega-se a voz no vídeo. Trata-se do ruído provocado pela saturação do som no microfone. Ao emitir o fonema oclusivo |p| (de *lip*), que se produz pelo movimento do ar que vem dos pulmões, e que ao encontrar um obstáculo físico, irrompe numa explosão no palato, gerando um ruído parecido com um som percussivo (lembrando o som da batida do coração ouvido pelo estetoscópio).

Com o passar dos minutos, os formantes se amalgamam numa só unidade perceptiva: fala + imagem: “é questionável, realmente, a significação dos conceitos gramaticais ou representam eles **realidades subliminares**, a que estão simplesmente vinculados?” (JAKOBSON, 1970, p.68). Significante e significado (som da fala e imagem da boca) sobrepostos, mas em ciclos (fases) diferentes: “Tais estruturas, poderosas particularmente em nível subliminar, podem funcionar sem qualquer espécie de assistência da reflexão lógica.” (JAKOBSON 1970, p. 92)

Deixamos de percebê-los como elementos separados, e a questão do sincronismo vai para um segundo plano, converte-se num objeto único: o vídeo.



**FIGURA – 43 - Lip Sync – Bruce Nauman**

A fala, que sofre algumas alterações de intensidade, do sussurro ao quase grito, apresenta, ao longo de sua longa duração (57 minutos), o estatismo de um mantra. Acumulam-se inversões sequenciais da frase circular: “lip sync”, “sync lip sync ...”, etc.

“Sincronismo labial” deixa de designar um conceito, materializa-se e se transforma numa sequência de fonemas, pausas e ritmos desencontrados. Esse esvaziamento sintático, contamina a temporalidade. As pausas, respirações profundas, ofegantes e as tossidas - para

tomar fôlego – , tudo isso que Barthes chamava de “o grão da voz”, evidenciam para o espectador, que o vídeo foi gravado em tempo real, numa tomada única, o que confere a ele uma qualidade e sentido de veracidade da experiência, e também de um ritual pessoal.

A exibição do vídeo em exposição, acrescenta mais um elemento de ironia a obra, que é a formatação da imagem para um televisor comum.

No site do *Electronic Arts Intermix* existe a seguinte determinação, no que se refere a exibição em exposição da obra: “*Em exposição, a obra deve ser apresentada em um monitor. Favor entrar em contato com o EAI para as recomendações sobre os tipos de monitor. O som deve ser tocado através de alto falantes. Fones de ouvido não são permitidos*”<sup>62</sup>

Ou seja, colocado na moldura de um televisor, deve ser assistido como tal. A ironia, e até uma certa perversão, é que: o performer utiliza fones de ouvido (não se sabe se com o retorno da própria fala, ou se para evitar que imprópriaescuta ...); mas, o público não pode usá-los. Deve ouvir e assistir o vídeo como qualquer emissão televisiva normal.

Quando o vídeo tem sua imagem projetada numa tela grande ou parede, ele perde muito dessa qualidade irônica, assim como, a escala da figura de ponta cabeça, “encaixotada”, dentro de um pequeno monitor de televisão - uma espécie de jaula luminosa -, da qual por um longo tempo, balbucia, repete e vocifera duas palavras, de uma forma que justamente nega o que elas significam.

O incômodo instaura-se uma vez que a desconstrução do discurso não é um problema dialético que se resolve em seus próprios termos, mas semântico, como já mencionou Barthes. Da mesma forma que nota-se, uma correspondência entre esses elementos, nos apontam, ao mesmo tempo, para a impossibilidade de complementariedade; embarcamos, como espectadores, num conflito constante, que por sua instabilidade, reclamam nossa atenção constante.

A boca, nos convida visualmente, nos busca como escuta. No entanto, o descompasso com o som nos afasta de qualquer empatia, como que nos desafiando a decifrar sua “mensagem”. Como uma espécie de *ready-made* duchampiano, “a caixa com uma boca falando de ponta cabeça” como foi descrita por uma criança ao vê-la numa exposição<sup>63</sup>, Lip Sync opera um encapsulamento de significados, tempo e movimentos, com um grande loop estático desafina nossa capacidade de acompanhar, e nos deixar levar, por uma desconstrução

<sup>62</sup> <http://www.eai.org/title.htm?id=1497> Último acesso em 15/02/2015

<sup>63</sup> Entrevista a Jan Butterfield in JANET KRAYNAK, J. – *PLEASE PAY ATTENTION PLEASE: BRUCE NAUMAN'S WORDS. WRITINGS AND INTERVIEWS BRUCE NAUMAN*. Massachusetts, MIT Press, 2003, tradução nossa.

de discurso lógico, cujo objetivo é expor os limites da linguagem e suas relações com o tempo e o receptor.

Após doze anos sem trabalhar com vídeo, Nauman, retoma o recurso da repetição vocal de um mesmo texto, na instalação *Violent Incident* (1986), onde novamente, com sua própria voz pré-gravada, repete das mais diferentes formas, gritando, distorcendo, sussurrando e alterando a voz, a seguinte frase: “**Saia da sala, saia da minha cabeça!**” Vários alto falantes espalhados no ambiente, não possibilitam que localizemos as fontes dessa voz ameaçadora. No entanto, percebemos claramente que ela está lá, e se dirigindo a nós, diretamente.



## CAPÍTULO 5 - SÍNTESES: ANALÓGICA E DIGITAL

*“A música se inventa como gênese do presente a cada momento”.*

*B. Assafiev*

Neste capítulo, iremos aprofundar a análise de aspectos formantes e deformantes das narrativas audiovisuais contemporâneas, nos debruçando sobre duas realizações que se serviram de tecnologias de imagem e de som totalmente diversas, pelas mãos de um mesmo criador.

A primeira, do período de 1966-68, e a segunda, de 2014. Uma, um filme em 16mm e outra um vídeo HD digital captado por uma câmera portátil: película e *frame*.

Fotografia, cinema, televisão e vídeo, apesar de serem meios bastante próximos em muitos aspectos, foram durante todo esse tempo pensados e praticados de forma independente, por gente diferente, e esses grupos quase nunca se comunicavam ou trocavam experiências. (MACHADO, 2007. p.63)

Da mesma forma, que as práticas e os meios se mantinham em nichos separados, até como estratégia de preservação profissional dos saberes e das qualificações; as tecnologias por si mesmas, trataram de remover essas distâncias e obstáculos.

À medida que os equipamentos contemplavam num mesmo dispositivo, captação de imagem e áudio, a especialização estrita nessas áreas, tornou-se apenas uma opção, não mais uma necessidade.

Sabemos que isso não envolve apenas técnica ou modo de produção, mas modos de concepção e organização de mentes e de grupos econômicos e sociais.

Para o criador que atua na linguagem multimídia, é certamente importante um certo conhecimento técnico dos equipamentos a sua disposição, e que de uma forma geral nos familiarizamos inicialmente através do intenso uso diário. Mas esse conhecimento não precisa ser profundo, necessariamente, uma vez que as tecnologias se atualizam e mudam constantemente, portanto, pode mostrar-se improdutivo, um aprofundamento extremo nesse sentido.

Mas as capacidades mentais, de articular, coordenar e relacionar suas possibilidades,

requerem uma educação dos sentidos, da sensibilidade, que não se encontra na área dos conhecimentos tecnológicos, mas na leitura deles, ela deve se aproximar do ambiente tecnológico, digamos, de forma analógica, ou poética.

Essa consciência sensível, que já foi, nos princípios do século 20, expressa dramaticamente pelo poeta e inventor russo V. Klebnikov <sup>64</sup>, o pós-utópico Haroldo de Campos resgata, em poesia:

### A EDUCAÇÃO DOS CINCO SENTIDOS

Linguagem: minha Consciência  
 (um paralelograma De forças  
 não uma simples Equação a  
 uma  
 Única  
 Incógnita) esta  
 Linguagem se faz de ar  
 E corda vocal  
 A mão que intrinca o fio da  
 Treliça / o fôlego  
 Voz: o ponto  
 De torção  
 Trabalho diáfano mas que  
 Se faz (perfaz) com os cinco  
 Sentidos  
 (CAMPOS, 1985, p.14)

O período de popularização de equipamentos eletrônicos e depois digitais, desde meados dos anos de 1960 até meados dos anos 2000, podem ser considerados como a *Idade*

<sup>64</sup> “Nós requisitamos que os direitos dos poetas sejam revistos: Para ampliar o alcance do vocabulário do poeta com palavras arbitrárias e derivados ( Palavra - novidade ) . Para sentir um ódio intransponível pela linguagem existente antes de seu tempo. Para ficar sobre a rocha da palavra "nós" no meio do mar de vaias e indignação.” *A Slap in the Face of Public Taste*, acessível no site: <http://hlebnikov.com/works/98/a-slap-in-the-face-of-public-taste> tradução nossa. Último acesso em fevereiro de 2015

*de Ouro* de novas formas de fazeres. A era do “artesão eclético”, a que me referi em artigo de 1985 (TRAGTENBERG, 1991. p.73), revela a figura de um criador que é uma espécie de renascentista genérico. As tecnologias digitais móveis, como *tablets*, *smartphones* e o que mais esta para vir, por sua explosão planetária de consumo, possível através de uma completa e complexa padronização em seus protocolos gerais, de forma que essa *Idade de Ouro* converteu-se em idade **do** ouro.

No entanto, existe um movimento paradoxal: quanto mais definição, mais capacidade de compactação e velocidade de transmissão de imagem e som, menos e mais restritas e direcionadas por um determinismo de manipulação, as possibilidades e liberdade nos usos.

É claro que, aparentemente para o consumidor médio, existe uma oferta cada vez maior de recursos para manipulação de imagens, captação de sons, como filtros, ajustes de cor, etc; dos quais ele pode lançar mão em seu uso cotidiano. Mas em termos de arquitetura de programas, o que vem ocorrendo, na realidade, é uma disponibilização quantitativa e não qualitativa. Enfim, essa popularização, que no presente momento, consome os dispositivos móveis, vem para cumprir, no fundo, uma vez mais, funções básicas de comunicação diária, utilitárias. A novidade é que, em paralelo, ao utilitarismo, pode-se edulcorar om imagens e mensagens audiovisuais instantâneas.

A criação artística, busca constituir o seu *locus*, espaço, como um terceiro, um ponto concêntrico entre positividade e negatividade, objetividade e subjetividade, *outridade*:

E aqui entra de novo Aristóteles, pai da lógica ocidental, “reitor” do Logos, e teórico da metáfora, ou seja, padrao da Analógica, da – por assim dizer – não-lógica do terceiro incluído, onde uma coisa pode deixar de ser igual a si mesma para incorporar o outro, a diferença, desde que postulada uma relação de similaridade, cabendo ao poeta (sendo mesmo sinal de seu gênio) perceber essas relações, - essas afinidades “simpoéticas”, capazes de reconciliar, no amplexo da mesmidade assim relativizada, o estranhamento subversivo da *outridade*. (CAMPOS, 1992. p.149.)

Essa “não-lógica do terceiro incluído”, conforme salienta Haroldo de Campos em relação a construção do signo poético, é fundamental para o entendimento dos processos de criação, tanto no âmbito analógico como digital.

Se, de um lado, os meios analógicos serviram-se de sistemas de comunicação multimodal, mas basicamente de uma via ou ponto a ponto; a comunicação digital, por natureza é rizomática. Assim, no escopo deste trabalho nos interessa de que forma a natureza dessas tecnologias e linguagens, determinam ou direcionam, a interrupção, a quebra de padrão, o colapso na comunicação em relação a elaboração das poéticas e das narrativas

audiovisuais.

Uma das respostas, podemos encontrar no papel que o ruído, a contaminação e a deformação desempenham nas poéticas de hoje.

Considerando que vivemos num momento marcado pelo hibridismo, onde são buscados ajustes e adaptações entre tecnologias de informação, comunicação e mediação em constante mudança, onde se busca também uma estabilidade nos parâmetros técnicos; nesse contexto, é interessante identificar os pontos de imbricação entre as poéticas e as mídias, que possam ultrapassar o utilitarismo e a padronização para as quais, em última análise, essas tecnologias foram concebidas e desenvolvidas.

Quando se fala, por exemplo: “- pensei de uma maneira análoga...” ao utilizar-se uma mídia digital, na verdade, está se referindo a uma forma anterior de coordenação sógnica ou prática que, pretensamente, não explora o novo meio em suas especificidades, seja de forma positiva ou negativa.

No entanto, esse desajustamento é geralmente produtivo, uma vez que cria um alteridade na relação uso-finalidade, que habita a borda ou um estado de passagem de um sistema e procedimento para outro.

Quando se estende um meio ou um material, levando-o até um pouco além do limite; criam-se uma novas zonas de instabilidades, onde uma coisa pode deixar de ser igual a si mesma para incorporar o outro, a diferença. Nesse estado do processo criativo, é indiferente a natureza do suporte, pois o que determina a ação é a atitude poética envolvida.

“Uma estrutura qualquer que apresente um comportamento interessante num determinado contexto pode ser facilmente transposta a outro dentro do domínio digital.” (IAZZETTA, 2009, p.151) A tradução, ou analogia, das estruturas para contextos não pertinentes, necessitam de um tipo de operação de linguagem que também envolve uma certa factividade funcional; estabelece-se um espaço de lógica sensível, onde o criador desenvolve “pólos metafóricos”, a partir de um repertório amplo e não especializado.

No entanto, pode-se operar analogicamente com estruturas do domínio digital, onde florescem resultados que, uma outra lógica, não poderia prever. Essa combinação, voltamos aqui a idéia do híbrido e da contaminação, tem sido praticadas por criadores muito antes mesmo que determinadas tecnologias fossem criadas.

Mas se você comparar esse tipo de fluxo de material que o DJ mistura , você pode ver uma lógica semelhante no trabalho: é tudo sobre a seleção de som como narrativa. Eu acho que está viajando por sinédoque . É um processo de peneirar os escombros narrativos de um fenômeno que artista conceitual Adrian Piper gostava de chamar de "presente indicial : " 'Eu uso a noção de

" presente indicia<sup>1</sup> para descrever a maneira pela qual eu tento atrair o espectador para dentro, numa uma relação direta com o trabalho, para trazer o espectador para uma espécie de ponto de vista crítico, que estimule a reflexão sobre as próprias respostas em relação ao trabalho ...'  
 Como um acrobata à deriva através das topologias de códigos, grifos e sinais que compõem o tecido da minha vida cotidiana, eu gosto de virar as coisas ao redor.<sup>65</sup>

DJ SPPOKY assinala que apesar de sentir-se à deriva, sua relação com a linguagem é crítica, na medida em que pode envolver o público nesse conceito, através do qual convida o espectador e ouvinte a assumir um ponto de vista ativo, uma vez que artista e público, até porque ambos estão envolvidos por ambientes e experiências tecnológicas similares.

Este talvez seja um fato inédito na atualidade. Existe uma razoável horizontalidade tecnológica entre o artista e seu público. Anteriormente, essa distância era enorme, o que favorecia um certo culto a “aura” de atividade do artista e da obra de arte.

Erro, acaso, disfunção técnica, sobre-utilização, falha de funcionamento, etc; compõem um verdadeiro maná no qual os criadores, colhem os frutos das fraturas narrativas e das poéticas não teleológicas. Cada vez se percebe menos a presença do acaso como “antinatural”, como desvio negativo, presença fortuita e inútil, pois emerge fora das réguas, nas entrelinhas, no descuido de uma manipulação mecânica ou digital, num momento de descontrole, de uma fadiga racional ou sistêmica. O acaso, é uma palavra-valise gigantesca, na qual foram pendurados todo o tipo de situações, movimentos e acontecimentos que fugiam as regras e que, justamente por isso, qualificava a linguagem como organismo vivo, conferindo estranhamento, sem no entanto, abolir ou colapsar as narrativas. Podemos vê-lo sob dois aspectos com relação a narrativa audiovisual: o acaso no filme e o acaso na imagem,” o acaso na composição e o acaso no som” (RISSET, 1991. p.82)

Seria a presença do acaso que unifica os processos criativos, seja em que ambiente informacional opere?

Não seria o acaso, a única constante que pode-se observar, desde o início do que chamamos arte, ou obra de arte?

Sob quantos nomes escondemos a palavra acaso (ou preferimos camuflar seu potencial imprevisível), nas teorias da arte e nos processos criativos?

Quando percebido como elemento constitutivo, o acaso pode gerar norma e padrão.

.Nos Estados Unidos, principalmente, na segunda metade dos anos de 1960, impulsionados pela universalização do vídeo e da televisão como mercados de consumo de

<sup>65</sup> Em *Notes for Paul D. Miller's "Rebirth of a Nation" - remix of D.W. Griffith's 1915 film "Birth of a Nation."*

<http://www.djspooky.com/articles/rebirth.php> Último acesso em fevereiro de 2015.

massa, ocorreu o barateamento de certo tipo de câmera, que propiciou uma nova atitude. Essa nova atitude incorporou práticas criativas, trazendo a tona, aquela postura, que na melhor tradição norte-americana, é conhecida como “*faça você mesmo*”. Isso abriu um enorme campo experimental ao alcance das mãos. O artista tinha os meios para executar, senão todas as etapas, ao menos grande parte delas, em seu processo criativo. Se não dominava as técnicas, aprendia fazendo. Dessa forma, era comum que tomasse, frequentemente, caminhos não previstos originalmente pelo equipamento, chegando a situações inéditas que eram geralmente, as mais interessantes em relação a criação.<sup>66</sup>

O artista quando se aproxima de um novo meio ou equipamento, o faz de maneira amadora, lúdica e as vezes, meio diletante. Essas abordagens propiciam um frescor, uma não intencionalidade funcional, básicas para o bom andamento da criatividade.

#### 1. *THE MAGIC SUN - SUN RA AND HIS SOLAR ARKESTRA* por Phill Niblock

*“Ou vamos trazer todas as artes para uma atitude e uma necessidade centrais, encontrando analogias entre um gesto feito na pintura ou no teatro e um gesto feito pela lava de um vulcão numa erupção, ou teremos que parar de pintar e zombar, e de escrever e de fazer qualquer coisa.”*

*Antonin Artaud*

*“O branco e preto na imagem é uma abstração”.*

*Alberto Cavalcanti*”

A relação entre o jazz, o cinema e o video, vai muito além do emblemático primeiro filme sonoro, *O Cantor de Jazz* (1927), com Al Johnson. Desde de muito antes, jazz e imagem em movimento, frequentaram os mesmos ambientes, nos cabarets, *clubs*, nos *vaudevilles*, onde os filmes mudos eram apresentados com música ao vivo.

<sup>66</sup> Que décadas mais tarde, faria surgir a figura do performer solitário no palco com o computador, numa soma de DJ com VJ, uma espécie de *computer hero*, na chamada *laptop art* e *laptop music*.

No início do século 20, esses espaços ainda eram ocupados em sua grande maioria por músicos brancos, que tocavam os álbuns de seleções musicais, e faziam uso dos *cue sheets*, já mencionados anteriormente. No entanto, a participação de músicos negros era muito pequena e periférica.<sup>67</sup>

O saxofonista Archie Shepp, grande musicista negro declarava, nos anos de 1950, que o “jazz é coisa de branco”, querendo dizer que “nós fazemos” mas “eles vendem”. O jazz, e a tradição cultural negra como tal, foi segundo o historiador do jazz Rob Backus desenvolvida na “*Negro Nation*”.<sup>68</sup>

Uma trajetória política, na formação da música negra norte-americana, que remonta a escravidão e depois na Guerra Civil, onde foram formadas inúmeras bandas militares majoritariamente com negros, que tocavam sopros e percussão<sup>69</sup>, e ainda pelos cantos de trabalho disseminando melodias que ritmavam as colheitas de algodão, e até mesmo pela catequese cristã branca, que ensinava o hinário protestante nas igrejas, e do qual, as comunidades negras se apropriaram, criando formas próprias de interpretação: os *spirituals*. Uma música do lamento individual, solitário, que foi uma das bases do blues, e que “veio da mudança de vida dos ex-escravos, que puderam ter pela primeira vez a possibilidade de uma vida humana, com tempo livre inclusive.”<sup>70</sup>

Em meados do século 19, a área do entretenimento anglo-americano se desenvolvia, e proliferava a figura do menestrel, que pintava o rosto de preto para imitar a cultura de forma folclorizada dos negros.

O nascimento do jazz tem, no entanto, relação com fontes diversas, como as bandas que após a guerra civil se integram na vida das cidades como grupos autônomos, desenvolvendo um estilo musical próprio. Mas foi em New Orleans, que a cultura musical negra encontrou o espaço e a liberdade para florescer como expressão cultural. Metade da população, nas últimas décadas do século 19, era composta por negros. Por essa época, os donos dos *clubs*, perceberam que o piano era um instrumento economicamente interessante, que com ele, apenas um músico poderia animar uma noite inteira.

<sup>67</sup> Um dos livros mais esclarecedores sobre a participação dos músicos negros no final do século 19 e início do século 20, no mercado de entretenimento é a obra *FIRE MUSIC – A Political History of Jazz* de Rob Backus. Nova York, Vanguard books, 1976.

<sup>68</sup> Expressão usada por Backus em *Fire Music*, e que compreende a parte do país que historicamente esteve envolvida e habitada pela população negra, uma espécie de cinturão negro no mapa que vai aproximadamente da cidade de Washington (D.C.) passando pela Carolina do Norte, Carolina do Sul, Georgia, Alabama, Missisipi, Louisiana e Tennessee.

<sup>69</sup> Os militares brancos preferiam colocar trompetes, a rifles nas mãos dos negros.

<sup>70</sup> Backus, p. 10, tradução nossa.

Nascia o ragtime, um estilo forjado na combinação da música sincopada dos cantos dos escravos e da música de piano. Mão esquerda e direita funcionando como o bater de palmas e o acento dos pés, que acompanhavam os cantos de trabalho.

A partir do século 20, a cultura musical dos negros se integrou progressivamente ao ambiente urbano, renovando as suas raízes rurais, em formas de expressão que refletiam as novas realidades do negro na sociedade norte-americana.

Alguns estudos, como os de Donald Bogle, K. Sue Jewell e Patricia Morton destacam a construção da imagem do negro, especialmente da “mammy” - que cuidava e amamentava as crianças brancas -, presente no imaginário americano a partir, principalmente do cinema, veículo de maior alcance, que se serviu da adaptação de obras literárias fundamentais do período na formação desse imaginário.

Assim quando pretendemos analisar neste trabalho, o filme *THE MAGIC SUN*, criado a partir da música e da arte performática do compositor e instrumentista negro Sun Ra, precisamos levar em conta a trajetória do audiovisual norte-americano com relação a imagem do negro e sua cultura, como pano de fundo e contraponto. O filme realizado pelo compositor, fotógrafo e cineasta branco Phill Niblock, traz aspectos que dialogam de uma forma extremamente própria com esse imaginário social construído ao longo de décadas.



**FIGURA 44** – Phill Niblock

Phill Niblock nasceu em Indiana, 1933, e a partir de 1958, instalou-se em Nova York, trabalhando como fotógrafo e cineasta em *clubs* e sessões de gravações de músicos de jazz, tendo fotografado a orquestra de Duke Ellington, entre outros.

A partir dos anos de 1960, iniciou uma série de filmes que abordavam pessoas trabalhando em diferentes países e continentes, como a China, Porto Rico, Peru, Brasil,



Hungria, Hong Kong. São filmes com planos longos, quase sem corte, mostrando, em tempo real, pessoas trabalhando. Niblock busca não acrescentar nenhum sentido exterior as imagens captadas, evitando recortes sociológicos ou antropológicos, mantendo o seu foco na captação das pessoas, de seus movimentos, ferramentas e espaços.



**FIGURAS 45-48** – Vídeos de Phill Niblock  
 Phill Niblock – cenas dos vídeos – *The Movement of People Working* (1973-1991)

Phill Niblock começou a compor no final dos anos de 1960, de forma auto-didata, sem o estudo formal de música, recebendo uma forte influência do compositor nova-iorquino Morton Feldman.

Desde então, suas obras tem ganhado um grande destaque pela originalidade na abordagem da matéria sonora. Trabalhando com texturas densas de microtons (frequências muito próximas e simultâneas) e com longas durações, constrói gigantescas paredes de som que sofrem micro alterações ao longo de grandes períodos de tempo. Num desenvolvimento pós-minimalista do conceito de *phasing*, abordado anteriormente.

Niblock costuma apresentar suas composições com a projeção de filmes, vídeos, slides, fotos e imagens geradas em tempo real. Dirige, desde 1985, um centro muito ativo em Nova York, *Experimental Intermedia Foundation*, onde coordena apresentações de músicos,

videomakers e artistas multimídia de todos os cantos do planeta. É, hoje, celebrado como um dos compositores mais originais dentro da chamada música pós-minimalista .

*Sun Ra*, nascido Herman Poole Blount em 1914, no Alabama, EUA, e falecido em 1993, foi um mais importantes renovadores do jazz norte-americano. Compositor, arranjador, band-leader e pianista, desenvolveu uma personalidade própria e radical. Dizia com relação a sua identidade civil, que “esta é uma pessoa imaginária, nunca existiu... Outro nome que eu use, do que Ra, é um pseudônimo”. Adotou o nome de Sun Ra (o deus solar da mitologia egípcia), e dizia ser o “Anjo da Raça”, não pertencente a este planeta, mas vindo de Saturno. Fazendo companhia, ao menos cosmicamente, ao compositor alemão Karlheinz Stockhausen, que se proclamava oriundo da estrela Sírius. De qualquer forma, a música de ambos, é de outro planeta! <sup>71</sup>

Instalado na cena musical de Chicago, agregou-se a outros músicos que estavam avançando em relação ao estilo do *be pop* de Charlie Parker, Participou em 1964, em Nova York, de uma série de apresentações que foram emblemáticas : “*October Revolution in Jazz*”. Foi membro de organizações cooperativas de músicos negros em Chicago e Nova York, como a “Jazz Composer's' Guild”, ao lado de, entre outros, Archie Shepp, Paul Bley e Cecil Taylor. Poeta e filósofo, Sun Ra foi, ao lado de outros músicos negros, uma personalidade importante na resistência e afirmação da cultura negra, e traduzia também sua militância num visual que incorporava as referências místicas do Egito Antigo. No poema abaixo, ele reflete sobre sua condição:

#### **da Realidade Imposta**

*Certamente até agora  
O mundo pode ver  
O que eles acham que é verdade  
Não é.  
Por séculos  
O mundo em geral  
Não esta preparado para sentir  
A diferença  
Entre o que é falso  
E o que é real.  
A história desta realidade não forçada  
não é celestial é o que se vai ser .....  
A escalada do ódio neste reino  
Não é o destino do trabalho de pureza.  
(RA, S, 2005, p.98, tradução nossa)*

<sup>71</sup> Informações mais detalhadas sobre sua discografia podem ser acessadas no site: <http://www.scaruffi.com/jazz/sunra.html>

Sun Ra foi um precursor do afro-futurismo, influenciado inúmeros músicos, como o *Art Ensemble of Chicago*, que viam na atitude dele, a afirmação do que chamavam de “A Grande Música Negra”, assim denominada pelo coletivo de músicos AACM (*Association for the Advancement of Creative Musicians*), fundado em 1965 em Chicago e que renovou o jazz contemporâneo.



**FIGURA 49**– Sun Ra



**FIGURA 50** - Solar Arkestra <http://www.sunraarkestra.com>

*The Magic Sun* é um curta metragem de 16 minutos, dirigido por Phill Niblock entre 1966 e 1968. O filme registra três apresentações de Sun Ra e sua *Arkestra Solar* : “*Celestial Fantasy*,” “*Shadow World*,” e “*Strange Strings*”.

Mais que um registro das performances musicais, *The Magic Sun* é uma experiência audiovisual que penetra no universo caleidoscópico da música de Sun Ra, de forma a estabelecer um diálogo visual que resulta - mais do que numa interação -, numa conversa entre sons, sombras, vultos, detalhes e movimentos.

São obras que foram criadas em épocas distintas, 1966-68 e 2014, por processos

diferenciados, mas com objetivos similares: fazer com que som e imagem transcendam seus materiais e objetos, e que possam nos envolver numa narrativa não direcionada a ponto de abrir um espaço criativo no qual nos lancemos *entre* os materiais (som e figura), flutuando em uma uma qualidade quase hipnótica de fruição:

por transmutação (e não mais somente por transformação), de fazer emergir um novo estado filosófico da matéria linguageira; esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora de origem e fora de comunicação, é então coisa *de* linguagem e não *uma* linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada. (BARTHES, 1977, p.43)

Alguns antecedentes levaram Phill Niblock ao encontro de Sun Ra. Em entrevista concedida a Burgin Mathews, o cineasta e compositor os descreve da seguinte forma:

Um amigo mútuo [ Martin Bough ] que é um fotógrafo e também músico de jazz, com quem trabalhava regularmente, a pelo menos um ano, fotografando sessões para a United Artists . Ele sabia Sun Ra, estava pensando em fazer um filme ; então me perguntou se eu estaria interessado , porque eu tinha começado a trabalhar com filme. Então , em 1966 eu tive essa ideia de algo que eu poderia fazer em vinte minutos e isso seria o filme ; Isso seria suficiente .

Dois anos depois, eu ainda estava lutando para encontrar a forma correta do material. Filmamos muitas vezes, e houve uma extensa quantidade de pesquisa : catalogação do material , estoque de impressão e testes de laboratório .”

BM: O que você pode me dizer sobre a experiência de trabalhar com o próprio Sun Ra?

PN: Ele era muito agradável para trabalhar. Toda a banda era legal para trabalhar. Filmamos o últimos dois terços no apartamento onde viviam comunitariamente na 2nd Ave. com a 2nd St., se é o que me lembro do endereço. A primeira parte foi filmada no telhado do edifício num dia ensolarado: apenas subimos no telhado num dia no verão e filmamos. Eu não sei aonde eu filmei as outras coisas.

Fiquei quase tres anos sem olhar para o material.

Ele estava tocando muito no Slug's do, qui era um clube no Lower side na Third Street, Avenue C, que era um lugar muito hip, mas era uma área muito difícil porque era infestada de drogas. E eu levava um projetor de 16 mm para projetar o filme no palco, conforme ia fazendo diferentes versões do filme; projetava em uma parede de trás, por cima dos músicos também. Devo tê-lo feito, talvez uma dúzia de vezes. E depois, em 1969 Sun Ra teve um concerto no Carnegie Hall, e nós mostramos o filme, projetado grande, parte de trás do palco, algo como trinta e cinco pés de largura, com um projetor xenon arc. Aí, já era a versão definitiva, como se vê agora. <sup>72</sup>

Já na fase final de redação deste trabalho, resolvi escrever ao diretor, Phill Niblock, que é também um amigo pessoal de muitos anos, buscando esclarecer um pouco mais sobre o

<sup>72</sup><http://ladymuleskinnerpress.com/2012/05/the-magic-sun-an-interview-with-filmmaker-phill-niblock/> . tradução nossa.

processo técnico envolvido na produção de *THE MAGIC SUN*. Apesar de passados tantos anos, Niblock lembrava detalhadamente das peripécias técnicas à época. Transcrevo suas respostas a minhas questões, numa mensagem enviada a mim, por email, em 07 de fevereiro de 2016:

Pergunta: *Como foi o processo de trabalho ?*

PN: *Um amigo me perguntou se eu estaria interessado em fazer um filme de Sun Ra e a Arkestra Solar. Eu não sabia muito sobre isso ou ele.*

*Então tive uma idéia de que poderia fazer em uma noite. Não funcionou.*

*Então eu comecei a experimentar e isso levou dois anos para colocar tudo junto.*

*Fiquei interessado no filme de alto contraste, e que funcionou na primeira parte do filme, que foi filmado em uma manhã no telhado de Sun Ra em NY, usando um filme positivo, que foi, então, impresso em negativo.*

*A segunda parte foi filmada em uma noite em seu apartamento, usando uma película de alto contraste, usada para fotografar títulos, com um índice de exposição muito lento.*

*Filmei pessoas movendo as mãos, filmando diretamente numa lâmpada elétrica (de 100 watts em um grande reflector coberto com folha de alumínio enrugada ).*

*Estava usando uma câmera Bolex com uma lente de 135 milímetros com tubos de extensão Kilfitt, para chegar bem perto.*

Pergunta: *A luz e as imagens do filme são quase abstratas. Você pensou nesse conceito em relação a música de Sun Ra?*

PN: *Eu penso que..., não pensei nisso, eu apenas fiz o que queria fazer. Sun Ra me deu uma dúzia de LPs para ouvir (eu ainda tenho eles comigo), e eu escolhi duas músicas. Ele me deu cópias das fitas másters para usar, e eu fiz o ótico sonoro diretamente delas,*

*Eu não cortei o filme magnético, parte do processo foi encontrar um caminho para as cópias finais. Nós usamos filme preto e branco standard (7302, eu acredito), mas isso foi processado num revelador de alto contraste, para conseguir o mais escuro e denso tom de preto possível.*

*Tem um vídeo recente, que é bem escuro, que fiz utilizando a Black Magic Camera, um ano atrás, o filme tem música de Rhodri Davies, que toca harpa elétrica.*

Pergunta: *Com a tecnologia digital atual, teria sido mais fácil fazer o filme?*

PN: *Não teria sido a mesma coisa.* <sup>73</sup>

<sup>73</sup> Question: *How was the beginning of work?*



FIGURA 51 e 52 – Câmera Bolex e lente 135mm

Ao empregar uma técnica de saturação e subexposição, operando nas duas bordas e limites do material, Niblock estabeleceu um campo de vibração monocromática; onde os extremos, escuridão e clareza totais, são fundamentais. O preto & branco, foram tomados como medidas de luz e escuridão através dos quais, as imagens e silhuetas se revelam.

Construindo esse espectro monocromático, sua palheta foi ao longo do filme, calibrando a luminosidade para o olhar do espectador, como se ele próprio, o filme, fosse um grande olho (“o olho do Grande Rá”), nos iluminando com diferentes e erráticos movimentos de pálpebras.

PN: *A friend asked if i would be interested to make a film of Sun Ra and the Solar Arkestra. I did not know much about him or it.*

*I had an idea that I thought I could do in one evening.*

*It did not work.*

*So I started to experiment and it took two years to get it together*

*I got interested in the high contrast film, and that worked*

*the first part of the film was shot in one morning on Sun Ra's roof in NY, using a positive film, which was then printed on negative.*

*The second part was shot in one evening in his apartment, using a high contrast film stock that was used for shooting titles, very slow exposure index.*

*I filmed people hands moving, shooting directly into the light bulb (a 100 watt bulb in a big reflector covered with wrinkled aluminum foil)*

*I was using a bolex camera with a 135mm Kilfitt lens with extension tubes, to get so close.*

Question: *The light and the images of the film are almost abstract.*

*How do you think, these concept in relation with Sun Ra's music?*

PN: *I think I did not think of that, I just made what I wanted to make.*

*Sun Ra had given me a dozen of LPs to listen to (I still have them), and I picked those two tunes.*

*he got copies of the studio masters for me to use, and I made the optical track film directly from those, I did not cut magnetic film.*

*Part of the process was to find a way to make the final prints.*

*we used the standard B&W print film (7302, I believe) but it was processed in a special high contrast developer, to get the darkest, densest, tones in the blacks.*

*there's a recent video , which is very dark, shot with a Black Magic Pocket Camera, a year ago. This film has a sound track by Rhodri Davies, his music played with an electric harp*

Question: *With the actual digital technology, would be easier to shoot the film?*

PN: *It would not be the same*

O contraponto visual no filme se estabelece na colisão retiniana entre escuridão e luz.

Assim entre a identificação e o obscurecimento dos sujeitos, num tratamento por vezes puramente gráfico da imagem, e utilizando a câmera com um pincel caligráfico japonês, os movimentos da câmera executa ideogramas desconhecendo qualquer gramática.<sup>74</sup>



**FIGURA 53** – O olho de Rá



**FIGURA 54** – RA - imagem

Ra, já foi representado por uma grande variedade de formas e imagens.

A mais usual é a de um homem com a cabeça de um falcão com um disco solar na parte superior, envolto por uma serpente segurando uma espécie de cetro. Segundo a maioria das fontes pesquisadas, teria sido o criador de todos os seres vivos.

Como vimos, mais acima na **FIGURA 54**, Sun Ra incorporou à sua vestimenta, alguns desses elementos, como o cetro e o disco solar, além de tecidos e adereços dourados, enfatizando a sua identidade simbólica solar.

O negativo e o positivo na primeira parte do filme, tomados como suporte onde a química da luz será explorada em diferentes tratamentos, assumem um papel quase místico na

<sup>74</sup> “A língua chinesa desconhece naturalmente a gramática”, Ernest Fenollosa in *IDEOGRAMA – Lógica, Poesia, Linguagem*, Haroldo de Campos (org.), p.132. São Paulo, Editora Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

relação com o pensamento de Sun Ra e a abstração do “primitivismo” (chamado de “afro-futurismo” por parte da crítica de jazz dos anos de 1970) em sua música.

As projeções míticas – começando pela do próprio Sun Ra – sugerem que a aparência é irrelevante (Platão) e a substância das imagens se encontram justamente naquilo que é entrevisto, ou não visto: na ausência.

As estruturas de arranjo da Arkestra de Sun Ra operam de forma similar: inversão de espaços, com a supressão de melodia, propondo que o acompanhamento assumira um papel de protagonismo não usual, o que cria alguns “espaços” ou “buracos” na lógica musical tradicional, desequilibrando as alternâncias entre instrumentos solistas e conjunto, numa assimetria proporcional.

A narrativa visual concentra-se nos detalhes da ação musical, que esta sonoramente dispersa nas músicas escolhidas para compor a trilha sonora. Instrumento e músico, amalgamados, criam novos corpos reluzentes entrevistos por enquadramentos em desequilíbrio, oblíquos, envolvidos por uma série de movimentos repetidos de câmera, do alto para baixo e vice-versa, que transmitem um desconforto ou ainda uma sensação de instabilidade e, mesmo uma busca ansiosa, na captação do melhor ângulo e na obtenção da melhor imagem.

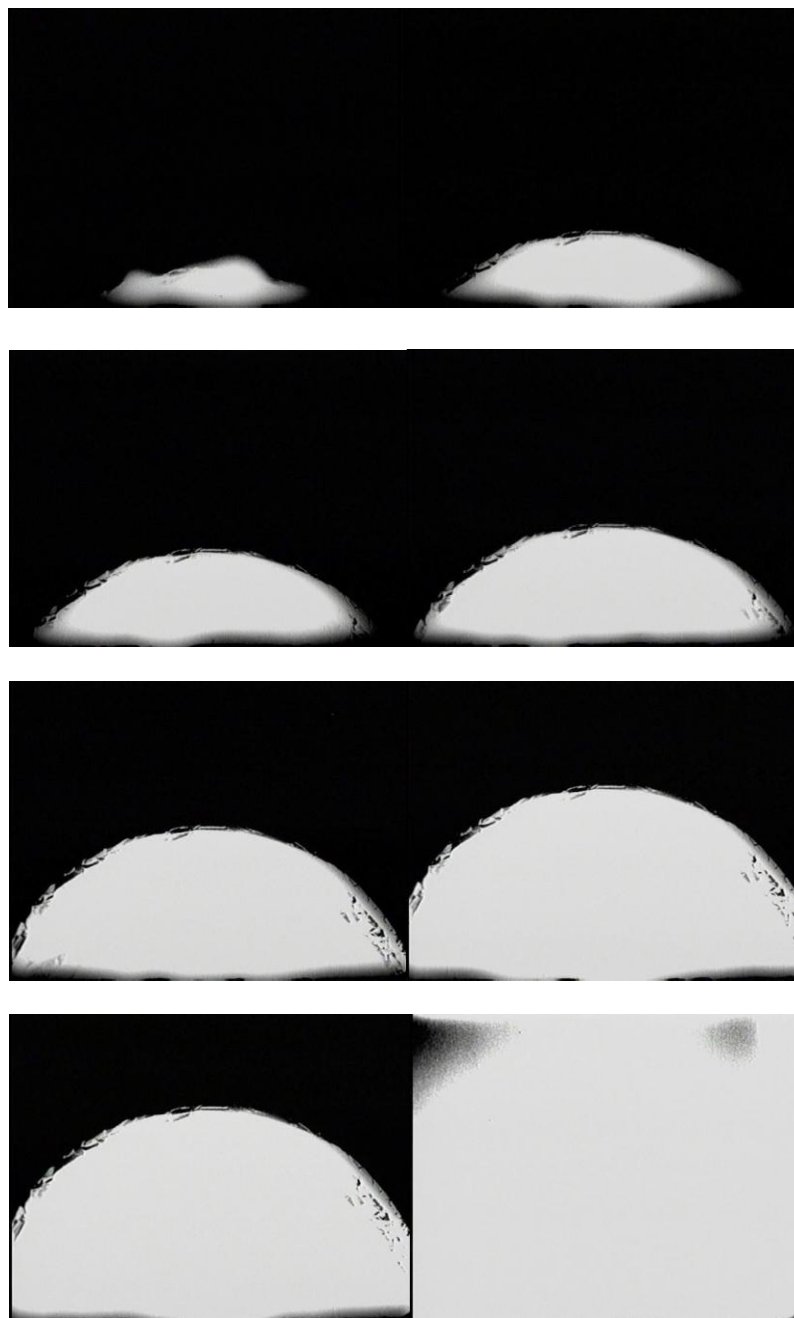
Essa tensão visual, exposta na música através de cortes bruscos entre conjunto e instrumento solo, ou ainda, entreas diferentes músicas na montagem da trilha, explicita a corporalidade da câmera - ou do câmera – emprestando organicidade para uma montagem que se fundamenta no conflito entre claridade, corporalidade e obscuridade.

O nascer do sol? A abertura do olho? Início dos tempos? Aproximação a um planeta distante?

Niblock começa o filme com a imagem de um sol nascente, elemento-chave na dimensão cosmogônica das narrativas sonoras e poéticas do músico, por analogia, com uma imagem emblemática de gênese:

*E Deus disse seja luz e foi luz* (Genesis § 3, CAMPOS, 1993)





**FIGURAS 55-58 – *THE MAGIC SUN***

O filme utilizado, conforme as especificações do fabricante, é “O ESTMAN FINE GRAIN RELEASE POSITIVE FILM 7302 16mm, de velocidade baixa e alta resolução de impressão. É bastante útil para filmar títulos, tanto positivos quanto negativos, e para impressão da banda sonora.”<sup>75</sup>

O sol se levanta até sangrar o quadro. Ou será a lua, uma vez que a filmagem inicial está em negativo?

<sup>75</sup>[http://motion.kodak.com/KodakGCG/uploadedfiles/motion/US\\_plugins\\_acrobat\\_en\\_motion\\_products\\_lab\\_h15302.pdf](http://motion.kodak.com/KodakGCG/uploadedfiles/motion/US_plugins_acrobat_en_motion_products_lab_h15302.pdf) Último acesso em fevereiro de 2015

A própria escolha do equipamento já é parte do processo de criação. As opções que ele possibilita, fazem parte de um repertório adormecido de situações técnicas que podem emergir ao longo do processo de execução da obra, como ruído.

A questão, tem a ver também com a forma com que as especificidades desses materiais e equipamentos serão tratadas, se serão enfatizadas ou confrontadas.

Nesse caso, a película ajuda a aflorar o “inconsciente ótico” de que fala Walter Benjamin em relação a fotografia (BENJAMIN, 1986. p.94).

A relação que *THE MAGIC SUN* estabelece com a música de Sun Ra opera por contraste e empatia: “cada um de seus instantes é definitivo em relação aos que o precedem e relativo diante dos que o sucedem.” (PAZ, 1977. p.50)

Phill Niblock, estabelece uma assimetria entre as durações das seções das músicas e os tipos de sequencias de imagens:

- detalhes em primeiro plano de instrumentos e/ou músicos,
- planos próximos abstratos, por saturação ou ausência de luminosidade,
- conjunto de músicos em ação musical, planos mais abertos.

Esse descompasso das durações, reforça a idéia de não causalidade entre imagem e música, de independência. Mas também, pode-se afirmar que o não sincronismo necessariamente não implica em não relacionamento semântico ou sintático entre os elementos envolvidos. Mas, neste caso, são dois discursos distintos, o das imagens, fluxo; e o da música, interrupção:

entramos em uma ‘matriz de formas livre-de-Gestalt’, como Anton Ehrenzweig a chamou, uma matriz em cujo âmbito as configurações continuam informadas, e só adquirem forma e significação, quando a substância primária incipiente coagula, por assim dizer, sob a tela do pintor no ato de pintar” (READ, 1972, p.134)

Poderíamos aplicar esse conceito tanto para a configuração sonora de Sun Ra, quanto para a cinematografia de *THE MAGIC SUN*.

Uma das características principais do estilo de arranjo de Sun Ra é que, ao contrário do padrão das *big bands* que divide as funções de cada instrumento e dos naipes de forma bem determinada, ele busca, além de uma desconstrução do padrão musical (das 4 vozes), um rodizio de funções, que subverte a lógica do conjunto. <sup>76</sup>

<sup>76</sup> A estratégia de rodizio de funções também é uma outra forma da linguagem estabelecer hierarquias e mesmo significados. Com o deslocamento de uma função bem determinada, de um material para outro, ou de um espaço para outro, o conjunto se desestabiliza, buscando encontrar uma nova forma de conexão, ou um novo conversor que faça esses elementos reposicionados se comunicarem.

Dessa forma, a percussão assume por determinados momentos, a função de expor a linha “melódica” principal, condutora do conjunto. A função rítmica se transfere para os saxofones que enfatizam os seus timbres mais percussivos, e assim por diante. Esse rodizio, também não obedece a estrutura de período musical de 8 e 16 compassos, utilizada em geral. “*Eu gosto de contraponto para tema central!*” diria Sun Ra. (RA, 2005, p. xxiv)

Trata-se de um tipo de arranjo, que abre espaço para que, além das improvisações já previstas, os músicos possam se expressar com relação ao desenvolvimento da música, com toda sua intervenção, seja através de gritos, falas, coreografias, etc: “*a bela mesmice da direção-destino oposta*” (RA, 2005, p. xxiv).

Sun Ra utiliza bastante a *multifonia* (técnica instrumental estendida que incorpora sons simultâneos em instrumentos que geralmente, produzem apenas um som de cada vez, como a flauta, o saxofone e a voz humana). Técnica, que como destaca a pesquisadora Iwanka Stoianova, *efetua em música o que o cubismo realizou em relação a pintura ou o simbolismo em literatura*” (STOIANOVA, 1978, p.68, tradução nossa)

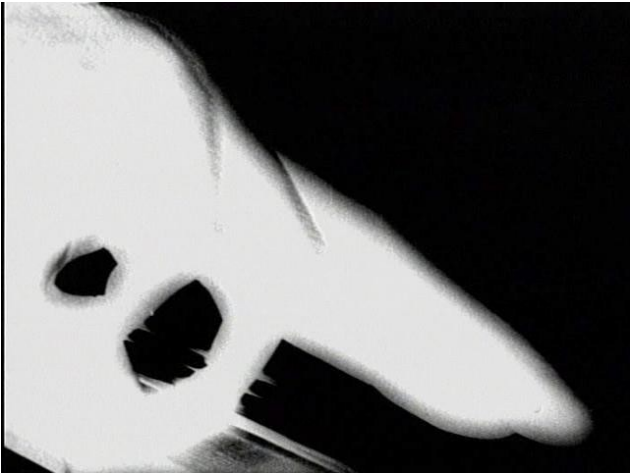
Por mais de 40 anos, Sun Ra esteve à frente da *Arkestra*, construindo uma maneira própria de performance musical, onde combinou mitos antigos, *vaudeville*, ficção científica, liturgia afro-americana, num verdadeiro apanhado de gêneros e narrativas. “Sua longevidade como *band leader* supera a de Duke Ellington, tendo tocado mais de 1.000 composições em 120 álbuns (a maioria editados por seu selo, *Saturn Records*) e suas capas de disco pintadas a mão, são itens de alto valor para colecionadores.” (SZWED, 1997, p. 18)

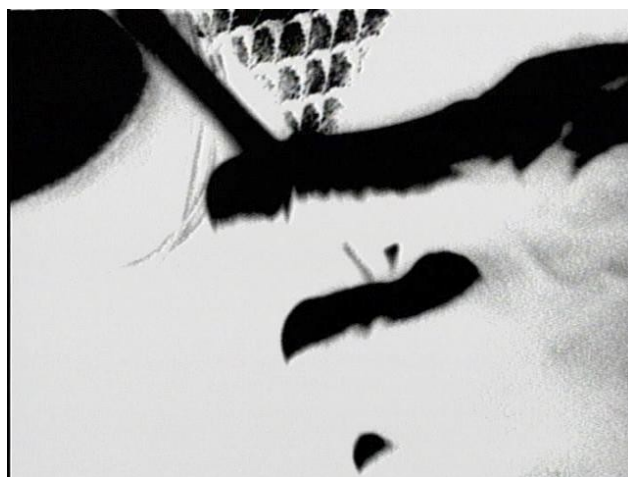
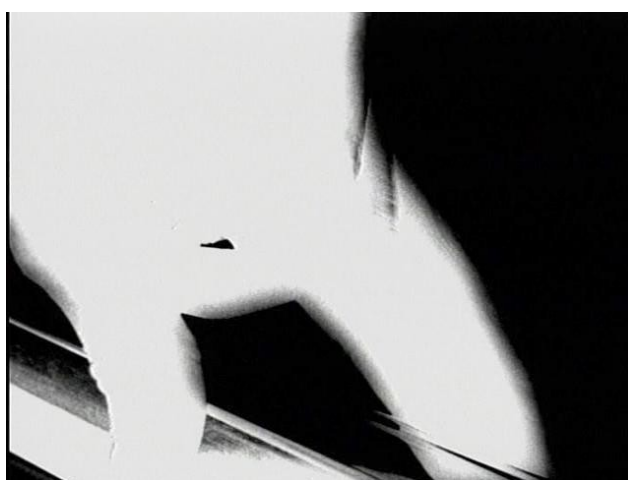
O fato de Sun Ra sobrepor formatos e padrões de execução e apresentação de seus músicos renovou o free jazz que, de um fluxo temporal indiferenciado por redundância (ou seja, 100% de variação todo o tempo), com o uso de interrupções, modulou as temporalidades sem perder a não direcionalidade características. Novamente o conceito de assimetria proporcional, parece regular para Phill Niblock a textura do filme em termos de duração, sendo: um terço do filme em negativo e dois terços em positivo.

Esse caleidoscópio musical (acredito que nunca foi tão apropriada essa analogia visual com relação à música) criou uma variação de velocidades subsequentes, que o movimento de câmera, a partir da imagem solar inicial, contemplou deslizando para os lados e para baixo, explorando a moldura do quadro, como se respondesse ao movimento ascendente inicial.

As imagens em negativo, ganharam, dessa forma, pele e textura.

A partir de 2:25 minutos do filme, o halo das imagens vai gradativamente se esvaindo, conferindo mais definição aos contornos, deixando entrever detalhes de partes dos corpos e dos instrumentos musicais, alguns reconhecíveis, outros não.





**FIGURAS 59 - 64 -THE MAGIC SUN**

Num jogo de reconhecimento e abstração, estabelece-se uma atmosfera de suspensão, da qual a qualquer momento, pode irromper no quadro, uma daquelas aeronaves estranhas dos filmes de Méliès, como em *Voyage dans la Lune*.

Um ritual audiovisual onde o preto, a escuridão, desempenha um papel dramático preponderante. Ele é o fundo da imagem. Os diferentes tons de branco (!), como najas insinuantes, buscam se infiltrar nos orifícios do paredão escuro e intransponível do quadro.

A ironia técnica, é que justamente o preto veio do branco original da captação, uma vez que o material está impresso em negativo. Mas, muito mais que uma ironia, esse processo de transformação, confere uma outra qualidade as imagens dos músicos e dos instrumentos, que não apenas tocam ‘em negativo’ com relação ao padrão musical do jazz, mas seus movimentos são banhados por uma névoa quase mística, que confere uma certa cerimônia, e que reforça uma aura ritual musical que dentro de seu totemismo, alçando as imagens a essa dimensão de outridade.

Teria o cineasta formulado esse tipo de relação antropológica entre a granulação e a persistência retiniana constante, que apenas a escuridão total apaga, e o tipo de filme escolhido, bem como a forma e local de filmar proporcionam?

É legítimo considerar que se não houve intencionalidade, o resultado concreto, no entanto, é a nossa referência. A conhecida frase de Marcel Duchamp<sup>77</sup>, é mais do que pertinente nesse caso.

Com o tempo, nos acostumamos com um tipo de resposta clichê de artista contemporâneo, especialmente aqueles ligados ao minimalismo norte-americano, que de uma forma até meio *blasé*, ao serem questionados, negam ou se esquivam de assumir qualquer intencionalidade prévia na sua criação, inspiração ou influência anterior em seu trabalho, - devem ter vindo de longe na mesma espaçonave, com Sun Ra e Stockhausen ... – gostam de criar uma certa mística, de ineditismo, e de não referencialidade, etc.

Foi justamente dessa forma que Phill Niblock me respondeu, quando questionado se havia se inspirado na música de Sun Ra para a concepção do seu filme: “eu não penso nisso...”

Mas sabemos, que a subjetividade e o inconsciente são os campos férteis da criatividade. Assim, também podemos colocar na conta do acaso, ou da lógica sensível que estabelece elos e relações inconscientes, que o artista, *médium*, manipula sem consciência. O fato é que em *THE MAGIC SUN*, existe sim, uma sinergia entre música e imagem, que faz com que o imprevisível, torne-se padrão, e que o deslocado, aos poucos se estabeleça.

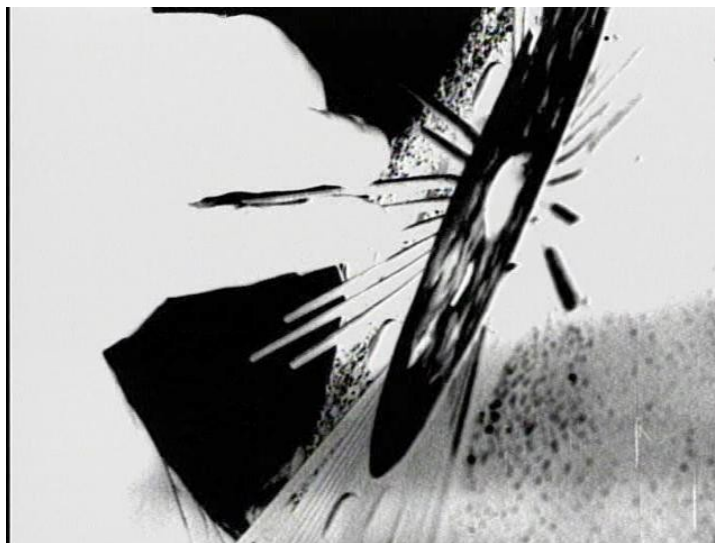
Na primeira parte do filme – utilizando imagens em negativo - , após 3:30 minutos, por um longo tempo, a tela se mantém completamente escura, zerando nossa visão. A música

<sup>77</sup> “O artista nunca tem plena consciência de sua obra: entre as suas intenções e sua realização, entre o que *quer*

dizer e o que a obra *diz*, há uma diferença. Essa ‘diferença’ é realmente a obra.”

flui na mesma dinâmica com que anteriormente acompanhava um verdadeiro balé de *closets* angulados de dedos, em planos curtos e movimentados, atravessando esse momento.

Após esse silêncio visual, um instrumento inventado, com a forma similar a de um sol com seus raios metálicos espetados em volta, domina a sequência até o final da primeira parte em 4:50 minutos. Um sol da meia noite, cujas radiações são escuras, uma inversão que enfatiza o aspecto gráfico do material. O filme está em negativo, sendo que o assunto é sol, luz.



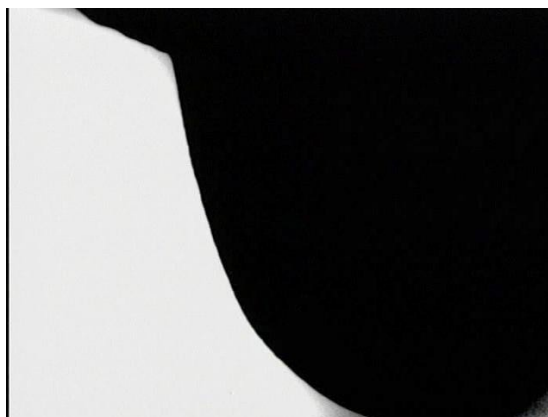
**FIGURA 65** – *THE MAGIC SUN* – Instrumento sol

O cineasta Alberto Cavalcanti destaca uma certa neutralidade que o branco e preto conferem as imagens, no sentido de facilitar a continuidade icônica. Segundo ele,

o filme monocromo nos dá a transição de um rosto para as nuvens, de árvores para ondas, de uma sala para o ar livre. Pode pular imediatamente do total para um detalhe. Os movimentos da câmera quando apanha os objetos ou as pessoas, o arranjo da composição da imagem, só alteram as proporções de valores claros – escuros. O contorno de luzes e de sombra define as imagens e a sua sucessão em sequências. (CAVALCANTI, 1953, p. 192)

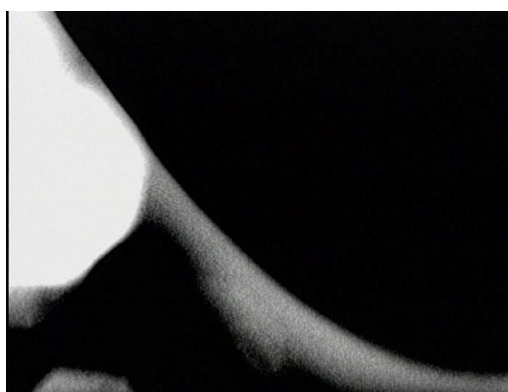
*THE MAGIC SUN* incorpora um sentido gráfico às imagens orgânicas dos músicos e seus instrumentos. Como um spray, a câmera rabisca cintilantes contornos que tendem, ao longo do filme, ir alcançando uma maior definição; especialmente quando, na segunda parte, conforme as indicações expostas por Phill Niblock acima, o filme deixa de ser negativo.

A partir da luz de uma lâmpada, as silhuetas e movimentos corporais ganham mais clareza. Como um sol, essa lâmpada passa a ser a única fonte de luz.



**FIGURA 66** – *THE MAGIC SUN* – segunda parte

Em torno de 10:00 minutos, o filme alcança uma sinergia rítmica na dinâmica da música e das imagens. Um diálogo entre *tonus* similares: movimento dos componentes mecânicos do trompete, do trombone e do prato da bateria, que reluzem como imagens siderais. A metáfora cósmica, também é um elemento subliminar na composição dos planos, perpassa o subconsciente do espectador que, volta e meia, se vê suspenso em profundezas de escuridão completa ou quase, e que podem ser interrompidos, a qualquer momento por uma vinda de qualquer lado. No entanto o sincronismo não ocorre ritmicamente, uma vez que os cortes seguem a proporção dilata de movimentos panorâmicos de cada plano, esse encontro acontece no fato de que a expressividade desse momento musical reflete-se nos jogos de claro e escuro, como se fosse um duplo, diferente, assimétrico.



**FIGURA 67** – *THE MAGIC SUN*

Esse sincronismo, animado pelo ritmo quase constante e crescente da música, revela que a colcha de retalhos de detalhes quase irreconhecíveis, apresentados, pertencem a corpos vivos e vibrantes, que se encontram numa mesma situação espacial. Finalmente, Sun Ra ao piano elétrico, encadeia um conjunto de acordes de forma repetida, que são correspondidos



---

por cortes curtos das imagens, uma sinestesia, onde a música finalmente se coloca como um discurso direcional e as imagens como comentários anímicos desse estímulo.

Nos momentos finais, as imagens se deixam abandonar ao próprio ritmo, muito mais lentamente que o da música, reforçando a sua independência e dinâmica próprias.

As dualidades, preto e branco, negativo e positivo, superexposição e subexposição do material filmico, fazem de *THE MAGIC SUN*, um não-documentário, onde a música e mais ainda, as idéias de Sun Ra, ganham projeção – e sombra – numa alquimia de luz e escuridão.

Privilegiando e evidenciando a materialidade e o protagonismo obtido por manipulação específica do material filmico, que a princípio pertenceria apenas ao campo da constituição química desse material – a película – e que por sua exploração, próxima ao limite (do branco estourado ao negro informe), conversa metaforicamente com a outridade da poética *sideral* do compositor. Essa conjugação tão simples e primeira, conforme Peirce, na captura das imagens, são um exemplo de que, por vezes, a obra de arte já está feita antes de ser feita. Ou, ainda conforme o *clichê*: o jogo se ganha antes do jogo.

## 2. *FULFILMENT OF THE EVENT* – UM VIDEO DE PHILL NIBLOCK COM MÚSICA DE RHODRI DAVIES

Em 2015, Phill Niblock registrou imagens nas ruas de Nova York com a Black Magic Pocket Camera que grava em Full HD 1920 X 1080, uma câmera portátil com altíssima qualidade de captação de imagem, e com as vantagens inerentes de sua portabilidade: o vídeo digital de quatro minutos e dezessete segundos, com o título de *Fulfilment of the event* (Realização do evento)<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> Em email recente, Niblock ao ser perguntado sobre o significado desse título, esclareceu sobre ele: “we finished the piece, or i finished my part, the video” (*Nós terminamos a peça, ou eu terminei minha parte, o vídeo*), email de 14/04/2016. Tradução nossa.



**FIGURA 68** – Black Magic Pocket Camera

O vídeo tem como trilha sonora, a música de Rhodri Davies, compositor e harpista nascido em 1971, no Reino Unido. Rhodri é um virtuose em seu instrumento, a harpa, e tem expandido o seu uso com a *harpa elétrica*. Compõe também para música eletrônica ao vivo “*e cria usando vento, água, gelo e fogo, instalações com harpa*”, segundo ele mesmo.<sup>79</sup>



**FIGURA 69** – Instalação de Rhodri Davies  
O compositor britânico Rhodri Davies e sua instalação sonora  
*fire harp / Wind harp/ water harp*. Foto de Wig Worland.

Davies cria instalações sonoras que se servem de artefatos simples, como ventiladores e fogueiras, que interagem com o seu instrumento base, a harpa :

eu sempre me relaciono em minha música tendo em mente a máxima de Cage: ‘deixe os sons por eles mesmos’. Busco sempre estar consciente em relação aos significados políticos e culturais relacionados aos sons. Como disse Eddie Prévoist: ‘nenhum som é inocente’.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> <http://www.rhodridavies.com>

<sup>80</sup> Entrevista a Gorwel Owen, em Planet: The Welsh Internationalist Issue 188, April/May 2008, tradução nossa. Acessível no site <http://www.rhodridavies.com/words/planet.htm> Último acesso em fevereiro de 2015.

Phill Niblock elaborou alguns paradoxos nesse pequeno filme, que dialogam com sua obra de quase 50 anos atrás, *THE MAGIC SUN*.

Um deles, é o uso da câmera lenta (*slow motion*) como recurso expressivo, rítmico e principalmente, gráfico.

Buscar levar ao limite as possibilidades técnicas do retardo de velocidade numa plataforma digital que, como sabemos, por sua natureza pixelizada, apresentou e ainda apresenta algumas dificuldades de resolução e trama visual, quando se trata de retardar a velocidade de uma imagem original.

Na película, esse procedimento era obtido através de uma captação em velocidade acelerada. Por exemplo, captando-se em 48 quadros por segundo e projetando na velocidade padrão de 24 quadros, conferindo assim a imagem o dobro de duração e tornando os movimentos originais mais lentos. Esse recurso também podia ser obtido através de um efeito de trucagem aplicado as imagens captadas em velocidade padrão, as quais se que acrescentavam fotogramas, estendendo a sua duração final.

Historicamente, a câmera lenta é um recurso que se inicia no cinema mudo<sup>81</sup>, especialmente nos gêneros da comédia e épico. Reforçava tanto a hilariedade como a grandiosidade de grandes massas em movimento. De uma forma geral, no cinema mudo, a imagem era captada em velocidades que variavam entre 16 e 20 quadros por segundo.

O olho ainda estava acostumado a experiência fotográfica e ao movimento fracionado, proporcionado pelos primeiros artefatos óticos e cinéticos, como a *Lanterna Mágica*, o *Zootropo*, *Daguerreótipo* e o *Praxinoscopio*. Nada mais emblemático para caracterizar esse olhar de transição, que a experiência empreendida por Eadweard Muybridge que utilizou 12 câmeras estereoscópicas, dispostas a uma pequena distância entre si, registrando imagens em um milésimo de segundo do galope de um cavalo.

A parte seu uso puramente descritivo (imagens sub-aquáticas, oníricas, cenas de luta, etc.) a câmera lenta traz em si, o anti-naturalismo no cinema e no vídeo: ela acrescenta intencionalidade.

Por ter sido usada de forma muito ilustrativa no cinema de uma forma geresse recurso ficou um tanto desgastado, tornou-se um *clichê* previsível para determinadas situações dramáticas.

<sup>81</sup> Mas nos diferentes artefatos mecânicos, como o *Zootrópio*, por exemplo, era uma questão de manipulação para se obter as variações de velocidade. Mas, de toda forma, um recurso que já estava inserido no mecanismo.

É interessante que justamente num momento onde as narrativas convencionais implodem, como o atual, ele volte a ser usado, numa espécie de reciclagem de linguagem, numa recuperação, que em novos contextos, além de remeter o espectador ao imaginário já fixado e reconhecível, se coloca como efeito de ponta, no universo digital.<sup>82</sup>

Com o esgotamento e uma certa esterilidade das imagens, que produzidas e consumidas em excesso perdem frescor e vitalidade nas retinas cansadas do espectador, o efeito da câmera lenta exerce uma espécie de contenção desse *frenesi* temporal. Pede atenção e mais observação ao espectador, cria um ruído no *continuum* temporal. Luiz Roberto Galizia em estudo sobre o teatro de Robert Wilson, acrescenta que: “Ele (Robert Wilson) recorre à câmera lenta como um instrumento, partindo de um conceito de muito bom senso, segundo o qual podemos observar melhor o que temos condições de observar em detalhes e por um período prolongado.” (GALIZIA, 1986, p.108)

Wilson chegou a essa percepção após assistir alguns filmes realizados pelo psiquiatra Dr. Dan Stern de Nova York que, exibidos em velocidade normal não revelavam muita coisa; mas em câmera lenta, faziam brotar situações, expressões, variações de *tonus*, que não eram perceptíveis anteriormente. Apenas com a explicitação ótica foi possível identificá-los.<sup>83</sup>

A câmera lenta é, enfim, um elemento de linguagem anti-naturalista por excelência, e que remete a camadas de percepção do inconsciente e de seus simbolismos. Sua intervenção, nos lembra que, por trás do discurso visual, interferem uma máquina, uma mão e uma mente:

Os filmes são exatamente isso: imagens fotográficas em movimento. Dentro de um enquadramento delimitado e geralmente escolhido, o filme tem que mostrar alguma coisa reconhecível. E, já que os métodos de produção são extensos e sequenciais, o cinema nunca escapa da mente.” (CARRIÈRE, 2006, p.41)

Mente e mão. Uma intervenção tão presente no discurso da imagem, como o *slow motion*; que parece se dirigir diretamente ao espectador: “- *Ei! Veja! Isso é importante, preste atenção nisso!*”

Nas narrativas audiovisuais convencionais, a tecnologia de imagem digital foi apenas uma atualização de suporte e de recursos técnicos, e nesse contexto o efeito da câmera lenta voltou a ganhar destaque, ainda que continue sendo empregada de forma similar a de

<sup>82</sup> O filme *Matrix* de 1999, resgata a câmera lenta, apresentada como efeito especial digital “de ponta”.

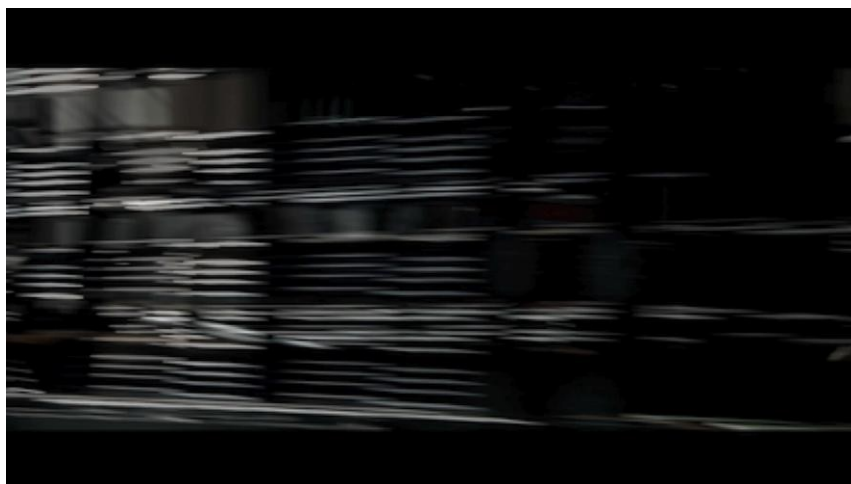
<sup>83</sup> “Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”. Em *Pequena História da Fotografia* in *MAGIA E TÉCNICA, ARTE E POLÍTICA*. São Paulo. Editora Brasileira, p.94, 1986.

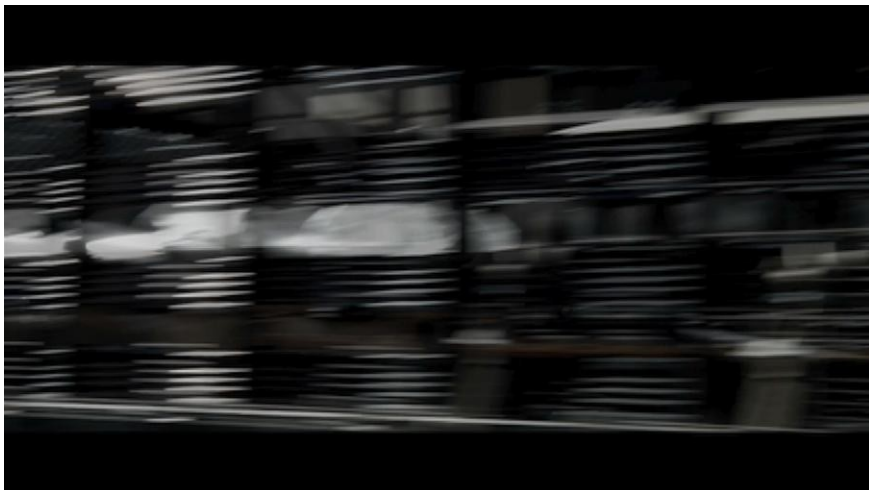
Muybridge, ou seja, para observação de eventos cuja velocidade e complexidade de movimentos simultâneos, escapam a observação a olho nu, ao tempo real humano.

Podemos então, agora, acompanhar em detalhes a trajetória e a velocidade de uma bala cuspidora de um revólver ou metralhadora. Podemos acompanhar toda a dinâmica desse movimento. Ou então, o movimento veloz de animais, como o de pequenos pássaros, ou ainda, a observação meticulosa da musculatura de um tigre enquanto atravessa as savanas africanas.

Em *Fulfilment of the event*, Niblock emprega intencionalmente um erro no processamento de imagem em câmera lenta, típico no vídeo digital em suporte analógico (U-MATIC, entre outros), e dos primeiros anos do formato digital, que é o “salto” na leitura do frame, o *drop*. Percebido como um solavanco na imagem – que ocorre por diversas razões técnicas que envolvem a compatibilidade entre o padrão de captação de imagem e de processamento e edição – cria uma espécie de interrupção muito curta no fluxo natural da imagem captada, similar a um piscar de olhos. Essa interrupção, lida por vezes como falha na geração ou transmissão, uma vez que acontece um recorte na imagem atravessando o quadro:

A defesa da continuidade visual constitui uma particular manifestação de um pensamento que preserva a unidade, ou organicidade, como requisito básico à obra de arte e vincula esta unidade a uma noção de harmonia: a preservação de qualquer totalidade fica condicionada à expulsão de conflitos, e a presença de um sentido possível implica a eliminação de contradições. (XAVIER, 1978, p. 79)







**FIGURA 70 a 74** – *Fulfilment of the event* – Início. Vídeo HD, 4:07 minutos, de Phill Niblock, cedido pelo autor, 2015.

Neste vídeo, Niblock utiliza a câmera na mão, em geral com movimentos deslizantes sobre superfícies paradas. Em *THE MAGIC SUN*, a vibração de tons e sub-tons em decorrência do movimento da câmera, que rabiscava a celulóide, se dava na colisão entre o próprio movimento da câmera e a movimentação dos músicos e objetos. As texturas obtidas com a saturação e com a subexposição do filme a luz, criavam profundidade na medida em que as densidades variam entre o primeiro plano em alta definição - presença – e entre a sombra que alcança até a aura gris, quase imaterial.

As **FIGURAS 70 a 74**, acima, mostram um trecho do primeiro plano do vídeo, onde a carroceria de um caminhão com, aparentemente, rolos de cabos de alto calibre, captada em movimento, converte-se num grafismo horizontal, branco e preto, permeado por uma pequena faixa descontínua marrom, que se apresenta destacada do contexto estriado.

Ambos, juntos, introduzem a dicotomia que irá se estabelecer ao longo do vídeo, entre o preto e o colorido. Uma alternância de palheta que irá pulsar em *Fulfilment of the event*, marcada por uma clara separação entre esses elementos.

Essa alternância também se reflete nas durações dos planos que mantém uma escala restrita de diferenciação – assim como em *THE MAGIC SUN*, os planos se dividem entre curtos e médios (de 04 a 10 segundos); em *Fulfilment of the event* podemos observar uma diferenciação própria:

o tempo pulsado, isolado, é suscetível de ser modificado pela velocidade, aceleração ou desaceleração: a referenciação regular ou irregular sobre a qual se funda, é função, com efeito, de um tempo cronométrico mais ou menos restrito, amplo variável; a relação do tempo cronométrico e do número de pulsações será o índice de velocidade. (BOULEZ, 1972, p.88)

E essa sensação de velocidade que se interrompe, como o salto do *frame*, quebrando a continuidade da imagem, sobrepõem-se a uma música cujo tempo revela-se amorfo em relação aos acontecimentos imagéticos.<sup>84</sup>

Observa-se uma equivalência entre imagem e som que se estabelece no plano das densidades e da estaticidade.

Se em *THE MAGIC SUN*, a relação acontecia praticamente de uma forma gráfica, em sinergia agógica; agora, é na retenção do movimento e do fluxo contínuo do tempo – alternando a câmera lenta com a velocidade normal e com a imagem estática – que a massa sonora preenche o vazio narrativo proposto pelas imagens que flanam com a *nonchalance* de um *voyer*, com sua exuberante e extremamente variável densidade de eventos.

A horizontalidade das texturas musicais, de diferentes formas e sentidos em Sun Ra e em Rhodri Davies, estabelecem um *continuum* temporal que não se retém num determinado ponto; mas se desenvolvem “na plenitude de um esquema dinâmico.”<sup>85</sup>

Esse esquema, compreende que a improvisação como gesto criador não estabelece período, ou frases que determinem uma gramática do discurso. Ao contrário, a sensação em ambos os universos musicais - guardadas as diferenças, que no fundo, os aproxima -, é que cada momento musical pode ser seguido por um outro desconhecido, imprevisível, dissimilar e insurrecional, cujo conflito não irá necessariamente estabelecer uma dialética.

Câmera e gesto musical a meio caminho do reflexo, sobretudo a afirmação de sua presença, mediatizada.

<sup>84</sup> O tempo amorfo será mais ou menos denso segundo o número estatístico de acontecimentos que ocorrem durante um tempo global cronométrico.” (BOULEZ 1972, p.88)

<sup>85</sup> Idem, p. 214.





**FIGURAS 75 a 77** – *Fulfilment of the event* – carro preto, imagem refrão  
 Phill Niblock - *Fulfilment of the event*

Assim como a câmera desenha com seus movimentos, as imagens de mãos e silhuetas se lembramos que aquelas sombras ou negativos, se referem a músicos tocando seus instrumentos, por mais abstratas que sejam; em *Fulfilment of the event*, o jogo de claro e escuro, reflexo e opacidade, nos conta principalmente do olho da câmera que nos apresenta fragmentos de movimentos, do que das figuras e eventos dinâmicos.

Uma imagem-refrão, de um carro preto, que retorna quatro vezes ao longo do vídeo, pontua seções assimétricas, estabelecendo uma lógica métrica; da mesma forma que o retorno, no final, da imagem estriada do caminhão, como se fosse uma tentativa de encerrar um percurso ou fechar uma ideia com a imagem inicial: pseudo-circularidade.

As **FIGURAS 75 a 77**, mostram esse carro-refão preto e uma variação dele, onde observamos um outro veículo mais claro, no qual se percebe mais diretamente o reflexo da luz solar.

Contrapõem-se a esse elemento quase gráfico, tomadas estáticas ou em câmera lenta de edifícios, vistos de baixo para cima, com pouca ou quase nenhuma variação de luz, conforme as **FIGURAS 78 a 80**, a seguir:



**FIGURAS 78 a 80** – *Fulfilment of the event* - prédios

Quase como cartões postais ocasionais, a dureza, geométrica (ainda que assimétrica) de suas formas e as diferentes intensidades de reflexão de luz neles, estabelecem um contraponto com a sonoridade orgânica, maleável, constante em sua inconstância, que a harpa elétrica faz brotar como um bloco sonoro de alta densidade.

Esse choque de densidades – geometria fixa *versus* modulação orgânica e assimétrica - a leitura das imagens a partir de sua densidade é poucas vezes notada, ou explicitada, na leitura da narrativa audiovisual (mesmo para os criadores, ela passa quase despercebida no processo de criação), uma vez que se refere a correspondência entre materiais de universos diferentes, como a luz e o som, e que na falta de uma balança e medidas comuns, que possam estabelecer grandezas correspondentes; sua percepção habita uma área de arquitetura sensível, no caso das imagens, e de escuta em perspectiva, no caso dos sons.

Sem régua comum, - e nesses casos é comum se recorrer as metáforas, já tão desgastadas ... – o conceito de densidade, para uso comparativo, exige uma percepção mais profunda, ou em profundidade, do fenômeno olho-ouvido-corpo, que a experiência audiovisual envolve.

Luminosidade dinâmica, ou seja, velocidades internas ou estaticidade dos volumes e da luminosidade, cores vibrantes ou absorventes, alta ou baixa definição dos elementos, são parâmetros que ajudam a nos aproximar da natureza do conceito de densidade.<sup>86</sup>

Tanto a densidade de uma imagem, seja quantitativa (numero de elementos presentes) seja qualitativa (o tipo, diferenciação, hierarquização dos elementos, as cores e iluminação); quanto a densidade de um elemento ou complexo sonoro – como no caso da música de Davies – estabelecem **pesos**, ou ainda, pólos de atenção na percepção do espectador. A dinamicidade desses volumes atraem a percepção, de forma que estabelecem um trânsito de atenção, que é negociada entre olho, ouvido e epiderme.

A música de Davies, faz pulsar o que há de estático nas imagens. Assim, mais do que um contraponto a elas, em sua ação negativa, altera a natureza da percepção do outro elemento em quadro.

*THE MAGIC SUN*, por seu lado, apresenta uma questão interessante em relação a densidade, uma vez que a música, por sua não direcionalidade estrutural que desconstrói a si mesma todo tempo, questiona, por não permeabilidade, a densidade extremamente concentrada e regular dos jogos de luz e sombra que as imagens propõem e que direcionam o espectador para uma fruição mais horizontal e homogênea.

<sup>86</sup> Densidade, nos termos da física tradicional, mede o grau de concentração de massa em um determinado

volume.

Portanto, a narrativa resultante dessas duas linhas divergentes, em termos de densidade e de natureza, oferecem ao espectador uma descontinuidade entre imagem e música, conforme a intenção do diretor. Essa descontinuidade cria um espaço privilegiado para que intercâmbios entre os materiais ocorram de forma constante. Elaborada não apenas para evitar os automatismos do espectador, mas para revelar, nesse conflito, especificidades de cada linha, que no processo acumulativo da experiência audiovisual, se transformam.

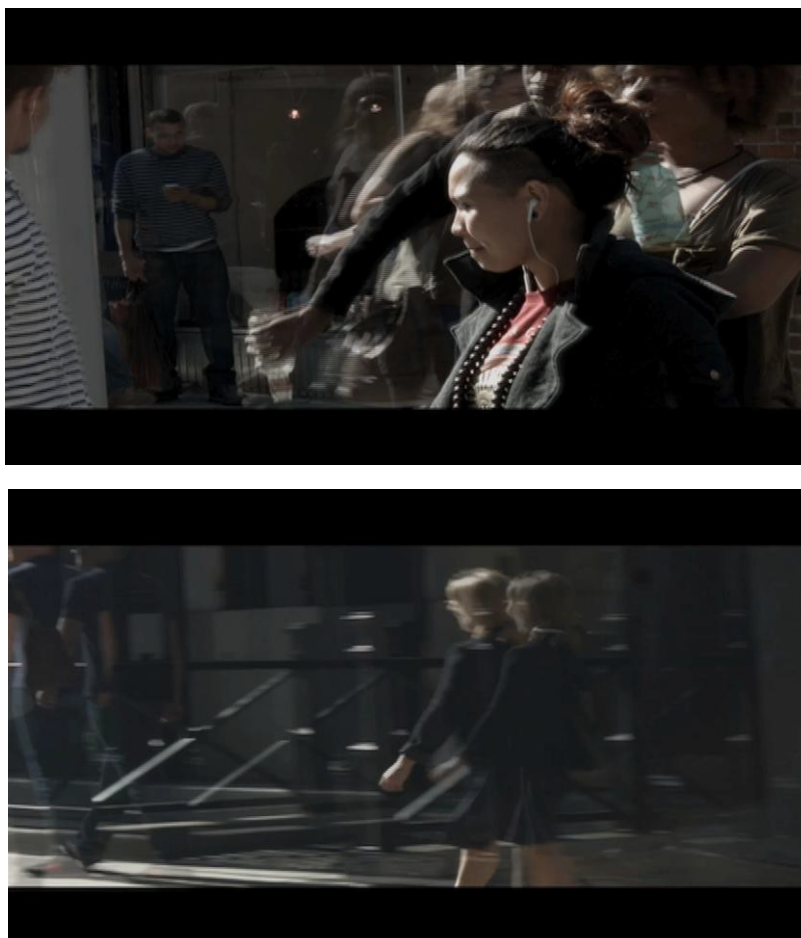
Em *Fulfilment* a narrativa visual se afasta da inconstância das sonoridades, para pairar em planos fixos, onde a presença de objetos banais do universo urbano das ruas (lata de lixo, placa de trânsito) assumem uma função colorista. No caso, como na **FIGURA 80**, duas latas de lixo pretas, ressoam a imagem-refrão do carro preto, apresentando uma variação obtida a partir de reflexo da luz solar.



**FIGURA 81** – *Fulfilment of the event* - Objetos

Não há dúvida que, assim como a música em sua repetição inconstante e variada (100% de variação = 100% de entropia), torna-se para a percepção do espectador rapidamente um elemento reconhecível, e a estabilidade de sua instabilidade, faz com que ele naturalmente direcione a atenção para os elementos novos e cambiantes que as imagens oferecem.

Pessoas em ações banais nas calçadas das ruas, e pedestres com suas imagens duplicadas e sobrepostas, conforme as **FIGURAS 82 e 83**, (como em *THE MAGIC SUN*), são o elemento novo que, nessa narrativa, visa justamente, por contraste, reforçar os elementos estáticos anteriores (rua, prédios). Assim, a edição alterna densidades, atravessando, a trilha sonora que se descola como paralelismo.

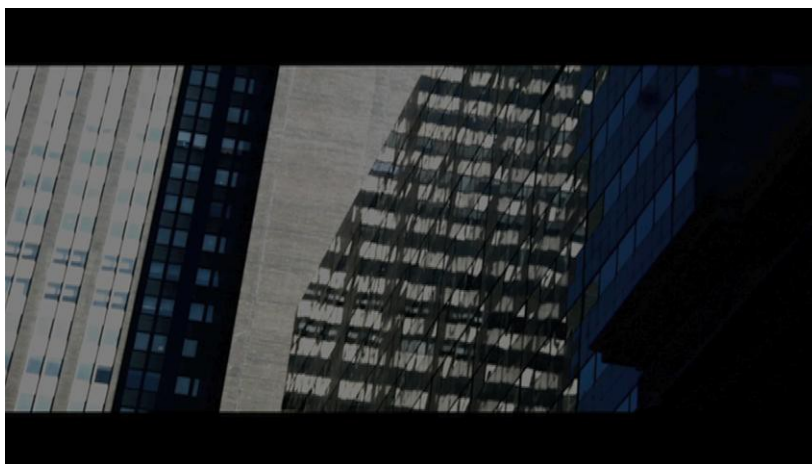


**FIGURA 82 e 83** – *Fulfilment of the event* - Pessoas

Assim, como em *THE MAGIC SUN*, as imagens se apresentaram como um jogo de claro/escuro, sombras e sobreposições de planos, gerando um abstracionismo; em *Fulfilment of the event*, o reflexo é a idéia visual predominante combinando simultaneamente alta e baixa definição dos objetos. Imagens refletidas em superfícies escuras, como o carro-refrão e as latas de lixo; em superfícies geométricas, como nos edificios envidraçados, amarram uma narrativa cujo tema é a luz e o olhar sob ela.

Niblock, além do recurso da câmera lenta já observado, busca nos reflexos sobre superfícies definidas, instabilizar o seu material, criar conflito de densidade. Assim como a música, que com notas soltas acentuadas, parece querer se libertar da massa homogênea sonora que as envolve.

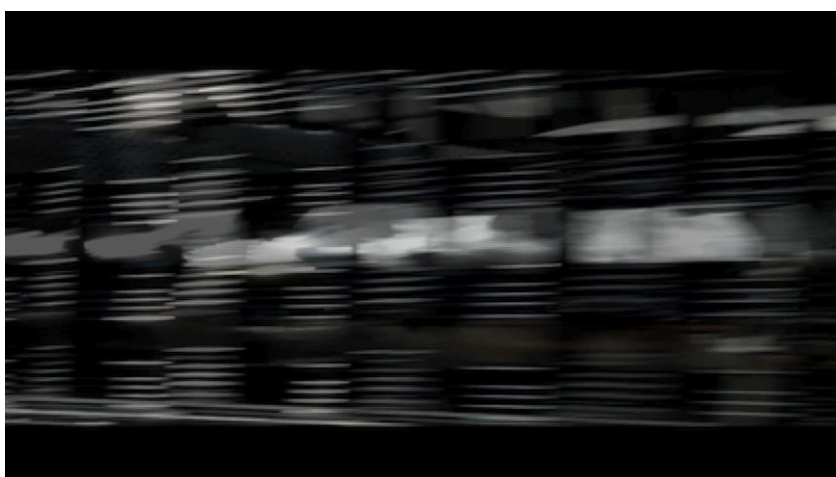
No final do vídeo, um plano resume as questões de preto e branco e côr, de baixa e alta definição (**FIGURA 84**).



**FIGURA 84** – *Fulfilment of the event* – Edifício, reflexo final

Após essa coda, que resume e acopla numa mesma imagem densidades opostas, o vídeo retoma o plano estriado inicial da carroceria de um caminhão com rolos de cabos de alto calibre, como uma moldura irônica que fecha um ciclo, que, abruptamente, finaliza a narrativa de forma pseudo-circular.

Mas trata-se de uma ironia discursiva, uma pseudo-teleologia, pois ela se coloca como interrupção, já premeditada pela repetição da imagem-refrão. A imagem do vídeo, se estende além da música, finalizando em silêncio, por alguns segundos, num deslocamento que reforça tanto a independência entre imagem e som, quanto a idéia de que o vídeo poderia continuar com vida própria, sem música.



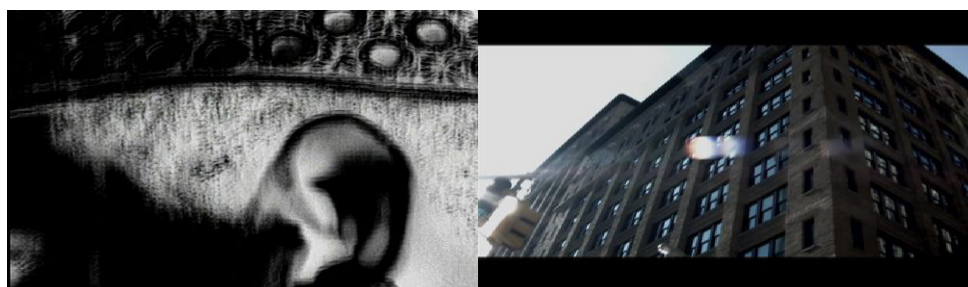
**FIGURA 85** – *Fulfilment of the event* – estriado final (início)

Niblock nos apresenta com transparência a sua narrativa, a partir das estruturas de montagem e edição. Transparência, que em seu caso, significa um número limitado de elementos submetidos a um número restrito de tratamentos, variações e mesmo, alterações.<sup>87</sup>

Dentro desse repertório restrito, a repetição se estabelece como resultado combinatório das operações, mais que da simples reiteração.

Essas restrições e recusas, criam uma sensação de organicidade e de não direcionalidade, ainda que dentro de um universo mínimo de elementos. Mínimas variações, não ilustrativas, se refletem na abordagem dos enquadramentos – vistos de baixo e dos lados – transmitem um sentido de enumeração, ou de sequenciamento, que não induz a nenhum destaque ou acentuação, sobre determinada imagem ou plano.

### 3. DENSIDADES DE IMAGEM E SOM



**FIGURAS 86 e 87** – *THE MAGIC SUN* e *Fulfilment of the event*

As **FIGURAS 86 e 87** apresentam uma mesma abordagem em duas resoluções: a estriada e a lisa, para usar a terminologia bouleziana.

De um lado, a reverberação do objeto em diferentes qualidades de resolução que cria uma profundidade (estriada) ao percorrermos suas texturas. Sobreposição de sobre-tons. De outro, a imposição do objeto pela clareza com que se coloca no quadro e em nossas vistas, rígido, estável e imóvel, imune ao nosso olhar perscrutador.

São imagens que exploram o seu meio de forma transversal; Podemos tentar relacionar algumas definições gerais, quanto a concepção desses dois trabalhos:

<sup>87</sup>Alberto Cavalcanti destacou que “a câmera, por sua vez, representa tanto quanto os atores. O microfone,

também. As árvores, os trens, as nuvens, um aquário, todos tem papéis.” (CAVALCANTI, 1953, p.145)

**TABELA 6** – *THE MAGIC* e *Fulfilment of the event*

MÚSICA	
<i>THE MAGIC SUN</i>	<i>Fulfilment of the event</i>
horizontalidade em perspectiva	horizontalidade sobreposta
rítmica polimorfa	rítmica acumulativa
politimbrismo	monotimbrismo
IMAGEM	
temporalidade orgânica	temporalidade fraccionada
texturas polimorfas	texturas planas
preto e branco em gradações extremas	preto e branco contra colorido

Esse quadro aponta para uma diferença e similaridade básicas: a luz tomada como ponto de partida e de chegada.

Se mesmo buscando uma estética do *menos*, ou do *não* (na expressão de Augusto de Campos), o resultado se aproxima de um barroquismo sensual (na expressão de Lezama Lima), a medida em que são as modulações em torno do mesmo material, que criam a instabilidade essencial, caótica, no caso de *THE MAGIC SUN*; e a precária permanência da imagem em *Fulfilment of the event*.

Em *THE MAGIC SUN*, o ciclo natural do nascer do sol até a escuridão noturna final, é uma parábola em torno de eventos musicais orgânicos e suas relações com a montagem que, como já foi observado anteriormente, alterna momentos de empatia rítmica com a música e outros, de puro contraste de *tonus* e agógica.

Já em *Fulfilment of the event*, enquanto as imagens são apresentadas em sequência, sem sobreposições ou fusões, a música justamente opera no sentido oposto, no estabelecimento de uma polifonia horizontal, onde os eventos movimentam-se internamente, emergindo e submergindo na massa sonora da harpa elétrica: como anjos e demônios a espreita, na torre de uma catedral gótica.

Enquanto a imagem branco e preto, em *THE MAGIC SUN*, nos envolve numa espiral interna de meios tons, a música de Sun Ra nos expulsa de qualquer estabilidade ou movimento direcionado. Esse contraponto, no entanto, apresenta uma complementariedade mais complexa entre os materiais, uma vez que a palheta de cor está fixada entre o branco e



preto, mas a palheta de sons é múltipla, e apenas aos poucos ela vai se revelando ao espectador, propondo diferentes e coloridas leituras sonoras para o mono-cromatismo visual.

Já o mono-timbrismo de *Fulfilment of the event* (harpa elétrica), é apresentado de forma acumulativa, fazendo com que diferentes aspectos de seu monólito timbrístico emerjam, mostrando o seu vigor e a pulsação interna desse complexo sonoro. Em oposição a esse caos normativo, as imagens apresentam-se, sequencialmente, como um diálogo entre o colorido de alguns objetos casuais urbanos, as pessoas e as localidades; e o preto, escuro, refletido, representado também em objetos e paisagens. Essa distinção entre colorido e preto e branco configuram um pólo dramático e narrativo que provoca até um certo “daltonismo” no espectador, uma vez que promove uma certa confusão entre os tons de azuis e o preto, especialmente quando encadeados.

Por outro lado, o tratamento antagônico de montagem entre os dois trabalhos, mostram que as narrativas visuais se formam como projeções do olhar, ou seja, que se estruturam com a construção acumulativa de fusões – de um lado deslizantes e de outro estáticas –, da câmera que desliza entre os elementos do plano (*THE MAGIC SUN*) e que se coloca, em câmera lenta, como uma observadora ao mesmo tempo atenta e preguiçosa (*Fulfilment of the event*):

(Louis) Delluc ainda concede uma relativa importância à questão da narração na análise do relacionamento das imagens. A montagem está apresentada no seu pensamento pela noção de *cadence*, cuja aproximação com a noção de ritmo não impede que ele faça referência ao seu papel como elemento de ligação entre os episódios de uma narração (dentro ‘do curso lógico dos acontecimentos’). (XAVIER, 1978, p.80)

A cadência é um também um termo que adquire diferentes significados na história da música. Talvez o mais apropriado para o contexto das obras aqui analisadas, seja aquele empregado e praticado no classicismo e romantismo na música européia, especialmente nas peças concertantes onde o solista – frente a grande orquestra – improvisava ou compunha ele mesmo, previamente, um apanhado dos motivos musicais já apresentados de forma livre, fora da rigidez métrica do compasso e do andamento musical originais. Essa liberdade, rapsódica, criava conexões não previstas pelo compositor, e estabelecia uma informalidade, uma personalidade nas transições e na frase musical, e por fim, na estrutura geral da peça musical.

Impossível não estabelecer uma relação com a música tanto de Sun Ra como de Davies, até por antagonismo.

Destaca-se o *tônus* rapsódico, tomado aqui no sentido da passagem de um tipo de sonoridade a outro de forma livre (ou livre de forma) em Sun Ra; e na não direcionalidade

dos eventos na música de Davies, como expressões de um descompromisso métrico ou de forma pré-estabelecidos.

Com relação as imagens, é nessa flexibilidade de forma, que a câmera pôde estabelecer as suas próprias regras e réguas. A própria natureza do suporte, do meio analógico e digital, filme e vídeo HD, foi determinante com relação aos resultados visuais. Se de um lado, o suporte foi levado ao limite de sua fisicalidade, virado ao avesso (*THE MAGIC SUN*); de outro, as características implícitas do digital (como a alta definição de imagem) determinaram uma unidade de captação, que transferiu para a edição e os efeitos especiais, a substância de intervenção da narrativa visual.

Podemos dizer que a reflexão de luz nas superfícies e objetos, está para *Fulfilment of the event*; assim como os efeitos obtidos com a saturação e a sub exposição de luz à película, estão para *THE MAGIC SUN*. Na melhor tradição experimental modernista, o tema de ambos é o próprio objeto e sujeito.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das intenções iniciais deste trabalho, foi buscar uma aproximação a respeito como se dão os processos de conversão e tradução dos signos nos processos criativos do audiovisual contemporâneo.

Selecionei então alguns trabalhos que considero exemplares, no sentido de que apresentam de forma clara algumas das questões que pretendia abordar.

Mas como em qualquer processo criativo, a riqueza de variantes por vezes, fazem com que nos distanciemos um pouco do objeto e objetivo centrais, que por sua vez, também requerem certa distância para que possam ser observados em escala e completude; uma vez que são também emanam novos campos de significação.

Optei, então por obras do chamado minimalismo e pós-minimalismo, para manter uma certa continuidade em meu recorte estilístico, e porque apresentam uma transparência estrutural que é um de seus objetivos criativos principais.

Steve Reich em seu texto *Music as a gradual process* enfatiza a importância do público poder reconhecer o que está acontecendo com a obra, seus processos e etapas, como uma bula que se abre à leitura, sem mistérios e truques, aos olhos do ouvinte. Um anti-ilusionismo, que rejeita a pirotecnia técnica do *know-how*, ou de formulações teóricas abstratas que não guardam relação direta com o desenvolvimento do material e da obra.

Pudemos observar, em diferentes momentos neste trabalho, e de form, talvez, até repetitiva, as formas de recuperação de procedimentos, materiais, sintaxes do passado, nas práticas do audiovisual contemporâneo.

Nesse sentido, as fases de transições de forma geral, ganharam uma importância capital em nossa análise, uma vez que consideramos que são nelas que acontecem as atualizações simbólicas, metamorfoses, conversões e adaptações sintáticas e mesmo tecnológicas.

As fases de transição nas tecnologias ocorrem, quando alguns dos elementos formantes do mecanismo, da técnica ou do sistema, entra em colapso; enquanto outros – adaptados – ganham uma sobrevida; nesses períodos a criatividade é fundamental. Aquilo que Henri Atlan chamava de ruído, como sendo o elemento novo, outro, que renova e revigora, e que não deixa que a degeneração da pureza, se estabeleça numa decadência sistêmica.

Uma vez que o único elemento que torna a tradição, tradição, é a ruptura, a inovação;

foi buscando na luz emitida pelas tecnologias do passado, que procurei neste trabalho lançar algumas luzes sobre o presente. Essa abordagem diacrônica, se não é original, almeja vislumbrar um caminho de análise, de abordagem heterodoxa, que busca não circunscrever-se num sistema conceitual fechado.

O aspecto tecnológico é dos mais importantes nesse sentido. É revelador buscar e aprofundar procedimentos técnicos nas obras audiovisuais que recuperam modos de operação e tecnologias já abandonados, ou considerados obsoletos. Essa contaminação diacrônica dos formantes – longe da fórmula decorativa do chamado pós-modernismo rococó - possibilitam que novas operações de síntese e conversão aconteçam, e possam ser incorporadas as novas narrativas, onde o sujeito e o objeto, que por vezes se confundem, ganhem uma importância central, a despeito de um intelectualismo abstrato.

Por isso, a ênfase numa visão retrospectiva histórica, tanto no âmbito da imagem como da música, buscando nessa mirada recolher os pontos luminosos, os nós problemáticos, acreditando que são nesses nós, onde se observam os movimentos simultâneos, tanto na direção da decadência como na direção da transformação, é que se encontram as mais interessantes e imprevisíveis proposições e soluções criativas.

Ao observarmos o desenvolvimento das ferramentas de criação, notamos cada vez mais a presença do código aberto, de arquitetura modular e móvel, que possibilitam a construção ou desmontagem de mecanismos, que podem agregar diferentes categorias simbólicas ultrapassando as funcionalidades previstas.

Reforçando a ideia de que cada tecnologia - entendida aqui como o conjunto de equipamentos que se juntam num processo de criação -, tem a sua própria poética, e que desempenha um papel ativo nas elaborações simbólicas das criações, de forma que a tradição se abre como um imenso leque de opções e suas teorias, ao longo do tempo, expõem possibilidades combinatórias e intercambiáveis, de forma que a **coordenação** passa a desempenhar um papel fundamental no processo criativo contemporâneo.

As narrativas audiovisuais de hoje, de forma geral, estão empenhadas em estabelecer um contato renovado com o terceiro vértice do triângulo da comunicação: o receptor. Digo isso, porque a busca por interação e por ultrapassar a postura do artista pré-eletrônico, abrindo os circuitos da criação - e aí questionando o conceito mesmo de autoria e obra acabada, fechada -, é também a busca por um novo espaço e função da própria arte e criação na sociedade contemporânea.

Tanto na ópera-video de Reich, como nos vídeos de Nauman e Phill Noblock, observa-se a obsessão pela clareza do gesto, pela explicitação do procedimento – que se torna ainda

mais claro com o uso da repetição -, como mecanismos abertos que expõem o funcionamento de suas peças. Essa parte visível dos processos, são formas de organização, que possibilitam as narrativas uma modulação em seu protagonismo com relação ao mecanismo criado. Abrindo assim espaços de maior e menor densidade. De aproximação e distanciamento.

O não teleologismo, a não intencionalidade, a não espacialidade e a não temporalidade, são formas diferentes de afirmar o mesmo: a importância da presença e da pessoalidade.

Nos dias de hoje, a tendência é vivenciar a criação da obra audiovisual, e em especial das instalações multimídia, como um campo aberto de troca de energias simbólicas, signos e práticas; onde as narrativas atuam em perspectiva, ou seja, alternando suas forças condutoras entre o protagonismo e a negação de sua própria discursividade.

Essa ênfase na materialidade de cada elemento, na qual se baseiam muitas das narrativas contemporâneas, e não apenas audiovisuais, é uma estratégia e também uma resposta a grande carga de intencionalidade que dominou os projetos criativos de parte da modernidade, que buscavam encontrar as suas réguas e ordenamentos - especialmente após a II Grande Guerra -, a partir da lógica teleológica.

Quando se toma o objeto como medida de percepção e sua materialidade como régua, as suas imperfeições, particularidades (não universalidades...), suas assimetrias e desequilíbrios, compõem um universo que precisa ser expurgado dentro de um sistema lógico, fechado, para inclusive que esse sistema possa preservar a sua própria existência..

Ao invés de, a partir de um esquadro ou uma idéia anterior, enquadrar os materiais, o que as obras analisadas neste trabalho nos mostram, é que uma concepção narrativa local, feita em etapas, como no caso da vídeo-ópera de Reich, e não concebida como totalidade permite que diferentes caminhos e linhas de narrativa possam ser sobrepostos sem que haja a necessidade de explicação ou síntese.

Uma característica recorrente a ser destacada nas obras analisadas, é que suas narrativas baseiam-se em ideias bastante simples e objetivas.

Em *Lip Sync*, vídeo de Naumann, a fricção narrativa é engendrada pela situação inicial: uma boca (de ponta cabeça) que fala a expressão “sincronismo labial” sendo que ela mesma está fora de sincronismo labial. A boca não fala sobre, mas nomeia repetitivamente a própria coisa. Pode-se afirmar que a duração desempenha o papel principal nessa narrativa. O desafio foi encontrar uma escala que regulasse a densidade, e as próprias características da informação, com a duração.

A ideia de que os formantes de uma narrativa se apresentam, repetem, e se desenvolvem em ciclos próprios, e que a sobreposição deles constrói as camadas de significados, são uma das características principais de um tipo de narrativa que se nega como discurso unívoco ou causal, que busca transferir, intercambiar, entre os seus elementos, as cargas de narratividade.

De qualquer forma, o elemento que adquire um papel fundamental, como não poderia deixar de ser, é o tempo, a duração. Como vimos, nos exemplos analisados, a partir da seleção, preparação dos formantes, é na escala temporal que eles vão poder expandir e exercer as suas potencialidades, ainda que encapsuladas num repertório inicial restrito.

É a partir da vivência da duração, tanto para o formante como para o espectador - que nesse caso, são um tanto complementares -, que as qualidades emergem e submergem, que a modulação sónica transforma o discurso. Na experiência temporal, o inconsciente cria conexões que irão interferir na fruição do todo. Daí, a ênfase na circularidade como estrutura de disposição da obra, ou mesmo da fruição dela, e também da “falsa” ou pseudo, circularidade.

Essa pseudo-circularidade da fruição se dá, uma vez que o espectador, em criações abertas e ambientes imersivos, não se sente envolvido por um discurso causal, e pode fruir da maneira livre e independente, a experiência temporal, entrando e saindo, assistindo apenas alguns trechos, etc. Uma liberdade complementar a idéia de que o objeto da narrativa é a própria narrativa.

Em instalações e dispositivos que trabalham com exibição em tempo real, a percepção física torna-se o modo de experiência da obra. A experiência do público passa a acontecer necessariamente no tempo, no deslocamento espacial. A obra passa a constituir-se simultaneamente pelas modalidades de sua percepção e de sua produção (DUGUET, 2009, p.32)

Contando cada vez mais com novos ambientes, tanto reais como virtuais, para a criação de narrativas, as ações criativas tendem a uma pulverização estilística e ainda, a ressignificação de uma tradição não-teleológica já consolidada, de pelos menos um século. E nessa pulverização, irão aparecer os espaços para contaminações narrativas, uma vez que a criação audiovisual vive um momento de transição - desde que o digital estabeleceu seu *locus* de comunicação próprio na internet -, o que para as próximas décadas certamente resultará em outras sínteses e novos caminhos, que irão mudar a forma com que nos comunicamos.

Pudemos então, no estudo da cultura audiovisual de hoje, observar que a ressignificação de poéticas, referências culturais, elementos, procedimentos e mesmo

materiais de épocas anteriores contribuem para que - nesse olhar diacrônico – sejam colocados em perspectiva histórica, a continuidade aquilo que nos une, através das épocas, e que chamamos de tradição, ou seja, a invenção.

## 5 REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Defensa de Bach contra sus entusiastas em Prismas*. Crítica de la cultura y la sociedad. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

\_\_\_\_\_. Alban Berg – *Le maître de la transition infime*. Paris, Éditions Gallimard, 1989.

AITKEN, I. *Determinism and Symbolism in the Film Theory of Eisenstein*. In I. AITKEN, *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

ARÁUJO, Luís Manuel (dir.). *Dicionário do Antigo Egipto*. Lisboa, Editorial Caminho, 2001

ARNHEIM, R. *Film as Art*. Berkeley, University of California Press, 1957.

ARNOLD & FORTUNE (ed). *The Monteverdi Companion*. New York, Norton Library, 1972.

ATLAN, H. – *Entre o Cristal e a Fumaça. Ensaio sobre a organização do ser vivo*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1992.

AUGE, Marc. *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da Sobremodernidade*, Campo Grande, Letra Livre, 2012.

BACKUS, R. *FIRE MUSIC – A Political History of Jazz*. Nova York, Vanguard books, 1976.

BALAZS, B. *Theory of film: Sound* in WEISS, E. , BELTON, J. - *Film Sound – Theory and Practice*. New York, Columbia University Press, 1985.

BARTHES, R. *Le Degré Zero de l'Écriture*. Paris, Éditions du Seuil, 1953.

\_\_\_\_\_. *O Prazer do Texto*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Lisboa, Edições 70, 1980.

BELL, B., Kippen, J. (1992). *Bol processor grammars, Understanding music with AI: perspectives on music cognition*, pp. 366-400, MIT press.

BELLOUR, R. *L'Entre-images*. Paris, La Différence, 2002.

\_\_\_\_\_. *Jean-Luc Godard: Son + Image 1974-1991*, New York, MOMA, 1992

BELTON, John – *Theory and Practice of FILM SOUND*, New York, Columbia University Press, 1985.

BENSE, M. *Pequena Estética*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*, Sao Paulo, 1994.



- \_\_\_\_\_. *Origem do Drama Barroco Alemão*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1986.
- BERGSON, H. *O Riso: Ensaio Sobre a Significação do Cômico*. São Paulo, Editora Zahar, 1987.
- BERNARD, J. W. “*The Minimalism Aesthetic in the Plastic Arts and Music*”, *Perspectives of New Music*, vol.31, n.01, 1993. Pp 86-132.
- BERNARDINI, A. F. (Org.). *O Futurismo Italiano*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.
- BOD, R. (2002). *A unified model of structural organization in language and music*. *Journal of artificial intelligence research*, 17, 289-308.
- BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Film*. New York: Continuum, 1994.
- BOULDING, K. E. *The Image*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1961.
- BOUHOURS, J. M. *Pour une symphonie colorée* in *MUSIQUE FILM*, Paris, SCRATCH/ CINÉMATÈQUE FRANÇAISE, 1986.
- BROOK, P. *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 1995.
- BROOKS, Peter. *Melodramatic Imagination*. NY: Yale University Press. 1995
- CAGE, J. *Silence*. Connecticut, Wesleyan University Press, 1961.
- CAMPOS, A. de . Paul Valery – *A serpente e o pensar*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- CAMPOS, H. de “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997a. p. 243-269.
- \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Bere’Shith . A cena da Origem*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- CARPENA, Lucia Becker . *'Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos affecten*. (Johann Mattheson, 1713). Tradução e breve introdução.. *Revista Musica*, v. 13, p. 219-241, 2012.
- CARRASCO, N. *SYGKHRONOS – a formação da poética musical do cinema*. São Paulo, Via Lettera Editora e Livraria Ltda., 2003.
- CARRIÈRE, J.C. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.

- CAVALCANTI, A. *Filme e Realidade*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1953.
- CHAILLEY, Jacques. *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lemes, 1979.
- CHASIN, I. *Musica Serva D'Alma – Claudio Monteverdi - Ad Voce Umanissima*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2009.
- CLAIR, R. *The Art of Sound* in WEISS, E. , BELTON, J. - *Film Sound – Theory and Practice*. New York, Columbia University Press, 1985.
- DUGUET, A. M. *Dispositivos* in MACIEL. K. - *Transcinemas*. São Paulo, Contracapa, 2009.
- CRAWFORD, R. *America's Musical Life: A History*. New York, W.W. Norton, 2001.
- DELEUZE, G. – *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968. p. 155.
- \_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2011.
- DEUTSCH, D., FEROE, J. (1981), *The internal representation of pitch sequences in tonal music*. *Psychological Review*, 88, 503-522.
- DEUTSCH, D. (1980). *The processing of structured and unstructured tonal sequences*. *Perception & Psychology*, 28, 381-389.
- DINGLE, C., SIMEONE, N. *Olivier Messiaen – Music, Art and Literature*, New York, Routledge, 2007.
- DONINGTON, Robert. *The Rise of Opera*. London, Faber & Faber, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Baroque Music - Style and Performance*. London, Faber & Faber, 1992.
- DUBOIS, Philippe . *O ato fotográfico*, Campinas, Editoras Papyrus, 2004.
- EISENSTEIN, S. *O Princípio Cinematográfico e o ideograma* in *IDEOGRAMA – Lógica, Poesia, Linguagem*. Haroldo de Campos (org.). São Paulo, Editora Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1977.
- EVEN-CHEN, U. (1999). *Artificial neural network melody composer*, <http://www.sppedy.co.il/composer>. Último acesso em fevereiro de 2015.
- FINKELSTEIN, L. *American Spiritual Autobiographies: Fifteen Self-Portraits*. New York: Harper and Brothers ,1948. pp. 65–82
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo, Hucitec, 1985.
- FUBINI, Enrico. *La Estetica Musical del Siglo XVIII a nuestros dias*. Madrid, Barral Editores, 1971.

- GAINES, J. & LERNER, N. *The Orchestration of Affect: The Motif of Barbarism in Breil's The Birth of a Nation Score in The Sounds of Early Cinema* – Edited by Richard Abel and Rick Altman, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001.
- GALIZIA, L. R. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.
- GATTI, P. *A expressão dos afetos em peças para cravo de François Coupeirin (1668-1733)*. Campinas, 1997.
- GIDEL, Henry. *Le vaudeville*, Paris, PUF, 1986.
- GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Org.). *O Pós-dramático*. São Paulo. Editora Perspectiva, 2009.
- HAYLES, N. K. CHAOS AND ORDER . *Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago. The University of Chicago Press, 1991
- HEINE, H. *Buch der Lieder*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1827.
- HERMESCH, O., SHACHAM, O., MENDIUK, K., SANDBANK, B. *Automatic Distillation of Musical Structures: Learning the Grammar of Music*. School of Computer Sciences, Faculty of Exact Sciences Tel Aviv University, Tel Aviv, Israel. <http://csjarchive.cogsci.rpi.edu/proceedings/2006/docs/p1494.pdf>. Último acesso em janeiro de 2015.
- HOPPIN, R. H. *Medieval Music*. New York: W.W. Norton & Co, 1978.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2000.
- HUTCHEON, L. *A theory of adaptation* . London; New York: Routledge, 2006.
- IAZZETTA, F. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2009.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*, São Paulo, Cultrix, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos linguísticos da tradução*. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975
- \_\_\_\_\_. *Linguística.Poética. Cinema*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1970.
- JANET KRAYNAK, J. *PLEASE PAY ATTENTION PLEASE: BRUCE NAUMAN'S WORDS. WRITINGS AND INTERVIEWS BRUCE NAUMAN*. Massachussets, MIT Press, 2003.
- JANKÉLÉVITCH, V. *L'ironie*. Paris, Champs/Flammarion, 1964.
- \_\_\_\_\_. *LA RHAPSODIE. Verve et improvisation musicale*. Paris, Flammarion, 1955.
- JEWELL, K. Sue. *From Mammy to Miss America and Beyond: Cultural Images and the*

*Shaping of US Social Policy*. New York: Routledge, 1993.

KORDON, C. Madrid, *El lenguaje de las células*. Alianza Editorial, 1994.

LONDON, K. *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Techniques and Possible Developments*. Londres, Faber & Faber, 1936.

LONJON, Bernard - Émile Reynaud . *Le véritable inventeur du cinema*. Polignac, Éditions du Roure, 2007.

MACHADO, A. *ARTE E MÍDIA: APROXIMAÇÕES E DISTINÇÕES*. Artigo publicado na edição 1, dezembro de 2004, revista eletrônica e-compós: <http://www.compos.org.br/e-compos> Último acesso em : dezembro de 2015.

\_\_\_\_\_. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zaha, 2007.

\_\_\_\_\_. *A Ilusão especular – introdução a fotografia*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo, Edusp, 1993.

MANCINI, M. *The Sound Designer* in WEISS, E. , BELTON, J. - *Film Sound – Theory and Practice*. New York, Columbia University Press, 1985.

MANNONI, Laurant. *A Grande Arte da Luz e da Sombra: Arqueologia do Cinema*. São Paulo: Editora SENAC; São Paulo: UNESP, 2003.

MANVEL, Roger; HUNTLEY, John – *The technique of Film Music*, London, Focal, 1975.

MATTHESON, Johannes. *Der Vollkommene Capellmeister*. Tradução e comentário de Harriss Ernest. EUA, UMI – Dissertation Services, Michigan, UMT, 1993.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, São Paulo, Editora Cultrix, 1969.

MILLER, J. – *As ideias de MCLUHAN*. São Paulo, Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

MILLER MARKS, Martin. *Music and the Silent Film*, New York, Oxford University Press, 1997.

MORTON, Patricia. *Disfigured Images: The Historical Assault on Afro-American Women*. Westport, CT: Greenwood Press, 1991.

NATTIEZ J.J. *Analyse et sémiologie: le structuralisme du Lévi-Strauss*, Musique en Jeu, 12, Paris, Éditions du Seuil, 1973

OUDOVKIN, I. V. *Asynchronism as a Principle of Sound Film*, in WEISS, E. , BELTON, John – *Theory and Practice of FILM SOUND*, New York, Columbia University Press, 1985.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*, São Paulo, Cosac & Naif, 2013.

- \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Conjunciones y disjunciones*. Cid. De Mexico, Editorial Joaquin Mortiz S.A. 1969.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Signos*. Selección y montage de Julian Rios. Madrid. Editorial Fundamentos, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.
- PIGNATARI, D. *Semiótica e Literatura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- PRENDEGAST, Roy. *Film Music – A Neglected Art*, New York, WW Norton, 1977.
- PUTZ, J. F. *The Golden Section and the Piano Sonatas of Mozart*. Mathematics Magazine 68.4 (1995) 275-82.
- RA, S. *Collected Works: Immersurable Equation*, Vol.1 Edited by Adam Abraham. Arizona, Phaelos Books & Mediawerks, 2005.
- REICH, S. *Writings on Music 1965-2000*. New York, Oxford University Press, 2002.
- RISSET, J-C. *Le Hasard t les arts sonores in Le Hasard Aujourd'hui*. Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- ROCHE, Maurice. *Monteverdi*. Paris, Solfèges/Seuil, 1960.
- RONDOLINO, Gianni. *Cinema e Musica. Breve storia della musica cinematografica*, Torino, UTET Libreria, 1991.
- ROSENBERG, H. *A Tradição do novo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- SALT, Barry. *Film Style and Technology in the Thirties: Sound in WEISS, Elizabeth & BELTON, John – Theory and Practice of FILM SOUND*, New York, Columbia University Press, 1985.
- SAPIR, E. *Linguística como Ciência*. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1969.
- SCHEMBERG, M. *Pensando a Física*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- SCHWARZ, K. R. *MINIMALISTS*. LONDON, PHAIDON, 1996.
- STEEDMAN, M. *A generative grammar for Jazz chord sequences*. Music Perception, 2, 52-77, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Grammar, interpretation and processing from the lexicon*, in W. Marslen-Wilson (ed.). *Lexical representation and process*, MIT press, 1989.
- \_\_\_\_\_. (1999). *The blues and the abstract truth: music and mental models*. In Garnham, A., Oakhill, J. (eds), *Mental Models in Cognitive Science*, 1996.

SZWED, J. F. – *Space is the place – The lives and times of Sun Ra*. New York, Pantheon Books, 1997.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2012

TRAGTENBERG, Livio – *Música de Cena*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *CONTRAPONTO – Uma Arte de Compor*, São Paulo, Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. *Artigos Musicais*, São Pualo, Editora Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. *O Ofício do compositor Hoje* (Org.) São Paulo, Editora Perspectiva, 2010.

VALÉRY, P. – *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris, Gallimard, 1957.

XAVIER, Ismail – *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.

WEBER, M. – *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo, EDUSP, 1995.

WEISS, Elizabeth, BELTON, John – *Theory and Practice of FILM SOUND*, New York, Columbia University Press, 1985.

WEISSBERG, J.L. *Preséncia à Distance : L'Image actée*. In <http://hypermedia.univ-paris8.fr/>

WIERZBICK, James. *Film Music: A History*; p. 24. New York - Abingdon: Routledge, 2009.

WISNIK, J. M. – *O Som e o Sentido*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Lógico-Philosophicus*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1961.

YOUNGBLOOD, G. - *Expanded Cinema*, New York, E. P. Dutton, 1970.

**ANEXOS**

**ANEXO I** – Video - *ANTHEM* – Video de Bill Viola (1983).



**ANEXO II** – *The Cave* – vídeo ópera de Steve Reich – 02 CDs

CD1

**ANEXO II** – *The Cave* – vídeo ópera de Steve Reich – 02 CDs

CD2

**ANEXO III** – Video - *Lip Sync* – video de Bruce Nauman. (1969).

**ANEXO IV**– Video - *THE MAGIC SUN* – filme de Phill Niblock com Sun Ra e sua Solar Arkestra, (1966-68).

**ANEXO V** – Video - *Fulfilment of the event* – video digital de Phill Niblock com música de Rhodri Davies. (2015).