

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DAMYLER FERREIRA CUNHA

O uso da música e do som no filme experimental latino-americano: as experiências de Glauber Rocha em *Pátio* (Brasil, 1959) e Hugo Santiago em *Invasión* (Argentina, 1969)

São Paulo

2019

DAMYLER FERREIRA CUNHA

O uso da música e do som no filme experimental latino-americano: as experiências de Glauber Rocha em *Pátio* (Brasil, 1959) e Hugo Santiago em *Invasión* (Argentina, 1969)

(Versão corrigida disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Poéticas e Técnicas.

Orientador: Prof. Dr. Arlindo Ribeiro Machado Neto.

São Paulo

2019

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

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

Cunha, Damyler Ferreira

O uso da música e do som no filme experimental latino-americano: : as experiências de Glauber Rocha em Pátio (1959) e Hugo Santiago em Invasión (1969). / Damyler Ferreira Cunha ; orientador, Dr. Arlindo Ribeiro Machado Neto. -- São Paulo, 2019.
215 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. música no cinema 2. filme experimental 3. Glauber Rocha 4. Hugo Santiago 5. Matéria I. Machado Neto, Dr. Arlindo Ribeiro II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Folha de Aprovação

Damyler Ferreira Cunha

O uso da música e do som no filme experimental latino-americano: as experiências de Glauber Rocha em Pátio (1959) e Hugo Santiago em Invasión (1969).

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

RESUMO

Esse texto é fruto da investigação sobre o uso do som e da música no filme experimental latino-americano, especificamente, nos concentramos nas experiências e conexões realizadas pelos cineastas Glauber Rocha (*Pátio*, 13 min, 1959) e Hugo Santiago (*Invasión*, 129 min, 1969) com músicos experimentais para criarem as trilhas sonoras de seus filmes. Distintos tanto em duração quanto no modo de tratamento dos materiais sonoros, os dois filmes apresentam uma montagem sonora que se utilizou de resquícios de sons concretos e músicas experimentais pré-existentes, provocando estremecimentos na forma geometrizada e racional trazida pelas bandas imagéticas dos filmes.

Palavras-chave: Música no cinema; filme experimental; matéria; Glauber Rocha; Hugo Santiago.

ABSTRACT

This text is the result of an inquiry into the usage of sound and music in the Latin American experimental film. The focus is more specifically on the experiences and connections made by the filmmakers Glauber Rocha (*Pátio*, 1959) and Hugo Santiago (*Invasión*, 1969) with experimental musicians to create the soundtracks for their films. Although the films are distinct in both the duration and in the treatment mode of sound materials, they present a sound assembly that used remnants of concrete sounds and preexisting experimental music that lead to shudders in the geometrized and rational form brought by the imagery bands of the films.

Key words: music in cinema; experimental film; matter; Glauber Rocha; Hugo Santiago.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelas bolsas de estudo fornecidas, no Brasil e na Argentina, que permitiram uma dedicação integral à pesquisa durante um período, dois anos, do meu doutorado.

À Fundación Torcuato di Tella e Biblioteca da Universidad Torcuato di Tella, na figura da bibliotecária Paola Menna Zapatiel pela ajuda e acesso aos arquivos dos centros de artes do ITDT. À Universidad Nacional de Quilmes e ao Fondo von Reichenbach pelo acesso ao arquivo do músico Fernando Von Reichenbach. Ao Museu Kosice e ao The Museum of Fine Arts, Houston pela autorização de reprodução de imagem fotográficas de seus acervos.

À Cinemateca Brasileira pelo acesso ao acervo do cineasta Glauber Rocha.

Ao meu orientador, Arlindo Ribeiro Machado Neto, pelo diálogo e suporte dado para obtenção da bolsa e por respeitar os caminhos escolhidos nessa tese.

Ao Eduardo A. Russo, pelo acolhimento na Facultad de Bellas Artes da Universidad Nacional de La Plata, pelas indicações de leitura e pelo otimismo com a pesquisa.

À Patrícia Moran e a Suzana Reck Miranda, cujos comentários e sugestões no exame de qualificação foram essenciais para redefinir os rumos dessa tese. E, a Lílian Campesato pela indicação de inúmeras leituras que também foram essenciais nesse processo.

Ao Edgardo Cantón e a Helena Iñez, pela generosidade e história de vida que carregam consigo.

À Lílian França e ao Claudio Brant, pela leitura e pelas trocas.

Aos queridos Julia Pupo, Sasha Lopes, Luana Brant, Layo Barros e Raoni Gondim pelo cuidado quase que diário. À Fernanda Rios, Diogo Velasco, Kelly Sabino, Mariana Faria Cunha, Mariel Siqueira, Monica de Castro, Florence Rodrigues, Isabela Valente, Carol Otsuka, Maíra Ezequiel, Verônica Veloso, Lu Celestino, Lu Silva, Leo Airplane, Patrícia Ferreira, Vanessa Pereira e André Macedo, pela parceria, papos e as muitas risadas. À Maria Emilia Zarini Libarona, Guido Beremblum, Sebastián Pappalardo, Geraldo Kalmar, Laura Novoa e Laura Mora pela acolhida cinematográfica portenha. À Fabiana de Deus pelo incentivo e afeto na reta final. Aos queridos Beatriz Cruz, Daniel Bolda, Sandra Ximenez, Felipe Julián, Tainah Negreiros, Edson Costa e Tide Borges, pela ajuda, pelos encontros e pelas partilhas.

À minha mãe, Miriam, e a minha tia, Maria, pela confiança e apoio incondicionais.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Frame do filme Pátio.....	121
Imagem 2 – Royi, Gyula Kosice.....	126
Imagem 3 – Coplanal, Carmelo Arden Quin.....	127
Imagem 4 – Simultaneidad en Simultaneidad, Marta Minujin.....	147
Imagem 5 – Situación del tiempo, David Lamelas.....	150

SUMÁRIO

Introdução	11
I. Apontamentos sobre os tipos de interações entre som e imagem no cinema...	23
1.1 A divisão dos sons em relação ao espaço filmico.....	25
1.2 O fenômeno duração-legibilidade e a vocação realista dos sons	33
II. O uso da música e do som no filme experimental	44
2.1 Concretizando sons e imagens no cinema: o conceito de realidade física de Kracauer e sua crítica aos filmes “sinfonias da cidade” e ao cinema abstrato alemão.....	52
2.2 A musicalização dos sons no filme Entusiasmo (1931), de Dziga Vertov: uma perspectiva sobre a incorporação dos sons mundanos pelas vanguardas artísticas dos anos 1910-1920.....	66
2.3 A proposta de musicalização das imagens de Jean Mitry: imagens concretas e sons nem tão concretos assim.....	74
2.4 A teoria de montagem musical de Sergey Eisenstein.....	87
III. O uso da música e do som no filme experimental brasileiro: a experiência de Glauber Rocha em Pátio (Brasil, 1959)	94
3.1 A noção de filme experimental para Glauber Rocha: uma questão cinestética de transformações rítmicas e temporais.....	100
3.2 O clima das vanguardas modernistas na Bahia dos anos 1950.....	103
3.3 Escuta intimista e o uso da música concreta em Pátio (1959)	111
IV. As vanguardas portenhas e a Invasión (1969) de sons eletroacústicos no longa-metragem do cineasta Hugo Santiago.....	125
4.1 Conexões entre Brasil e Argentina: a arte concreta e a música experimental nas décadas de 1940 e 1950.....	125
4.2 Tendências experimentais na cinematografia argentina da década de 1960 política, cultura pop e as “experiências expandidas” ditellianas.....	136

4.3	A desmaterialização da cultura pop e o clima vanguardista do ITDT.....	143
4.4	O CLAEM e a Invasión de sons eletroacústicos no filme de Hugo Santiago.....	157
	Conclusão.....	164
	Referências bibliográficas.....	167
 V. ANEXOS		
	Seção 1.....	180
	Seção 2.....	190
	Seção 3.....	201

INTRODUÇÃO

A localização espacial dos sons, sua direcionalidade e como os seres humanos percebem e reconhecem os objetos e determinados lugares pela sua sonoridade tem sido tema de pesquisas interdisciplinares que mesclam conceitos de áreas relacionadas aos estudos do som como a ecologia acústica, a música e a antropologia do som. *Sound Studies* (estudos do som) seria o termo em inglês utilizado para designar esse novo campo interdisciplinar de pesquisa acadêmica que tem o som como objeto central de estudo, explora a natureza do som e da escuta, assim como o seu papel na experiência e percepções modernas. Na tentativa de reunir informações e publicações importantes que dessem conta do novo campo de estudos, o pesquisador inglês Michael Bull, na edição do livro *Sound Studies* (2013), destaca um *corpus* de pesquisa com crescimento rápido, além de investigar as diferentes maneiras pelas quais o som é incorporado na nossa cultura, história, nas instituições e nas artes. Foi na década de 1970, segundo o autor, que surgiu uma série de conceitos pensados a partir da experiência cotidiana do homem contemporâneo com um mundo urbano ruidoso, e que foram incorporados por esse novo campo acadêmico interdisciplinar (BULL, 2013).

No campo cinematográfico é também a partir da década de 1970 que surgem as primeiras publicações de pesquisas que tinham o som como objeto central de análise, dentre elas a tese de pós-doutorado *The Coming of Sound to the American Cinema: a history of the transformation of an industry*, defendida em 1975 pelo historiador norte-americano Douglas Gomery. Nesta pesquisa publicada posteriormente em livro, o pesquisador destacou aspectos históricos da introdução do som no cinema norte-americano, relacionando-os com demandas econômicas e ideológicas desse período (ALVEZ, 2013). Além dessa tese, outras publicações vinculadas as escolas de cinema nas décadas de 1970 e 1980 também se detiveram sobre as questões relacionadas ao uso do som e da música no cinema, abrindo caminhos para pesquisas mais recentes. Entre os pioneiros podemos destacar os autores Michel Chion, Claudia Gorbman, David Bordwell, Rick Altman, Elizabeth Weis e Kristin Thompson.

No âmbito da produção cinematográfica uma melhoria significativa na tecnologia de gravação e reprodução de som no cinema se acumulou ao longo de décadas, culminando na comercialização de novos sistemas sonoros nas décadas de 1960 e 1970. Além de sua maior portabilidade, alguns desses dispositivos sonoros (microfones, alto falantes e a introdução da fita magnética para captação dos sons) apresentavam uma importante evolução técnica, com a

possibilidade de maior inteligibilidade dos sons e ganho de recursos em dinâmica. Essa ampliação contínua da percepção do espaço sonoro na sala de cinema, como apontado por Michel Chion em seu livro *Audiovisão* (2011), teve como consequência a alteração de algumas regras de decupagem cinematográfica em filmes, como no caso da questão apontada por esse autor sobre a criação de um supercampo sonoro em detrimento da retirada do papel narrativo do plano geral.

Na análise de Chion, a popularização desses novos dispositivos sonoros na década de 1970, aliada a generalização do uso do sistema *Dolby Noise Reduction*, possibilitaram que editores e técnicos de som passassem a se dedicar mais ao uso de matérias sonoras definidas e personalizadas. Nas palavras de Chion, “já não signos sonoros convencionais de sonorização, e [que] faz viver durante todo o filme uma espécie de supercampo, de quadro geral contínuo” (CHION, 2011, p. 118-119). Esse quadro geral contínuo foi sendo geralmente ocupado, segundo o autor (2011), por sons ambientes da natureza, barulhos urbanos, pela música e tantos outros fragmentos sonoros que cercam o espaço visual determinado pelo plano e que são reproduzidos pelos alto-falantes situados fora dos limites da tela. Pouco a pouco, esse tipo de sonorização teria substituído o uso do plano aberto da imagem – aquele utilizado para mostrar todo o cenário como um elemento com grande força dramática e visual. Nessa perspectiva, a criação de um quadro geral contínuo sonoro no multipista - o supercampo -, fez com que ele acabasse adquirindo a consciência (pelo som) de todo o cenário do campo e do fora de campo da cena. Segundo Chion (2011), esse fato desencadeou num processo de multiplicação do uso de planos aproximados, parciais e mais fragmentados na banda imagética de determinados filmes.

No entanto, a fórmula apresentada pelo autor - a de que “quanto mais vasto é o som, mais íntimo são os planos” (*idem, ibidem*, p. 119), não deve ser aqui lembrada apenas como sendo a responsável pela diminuição do uso do plano aberto em cenas de determinados filmes desse período¹. Nos interessa mais pontuar que a vastidão desse novo espaço sonoro também permitiu aos editores e técnicos de som a experimentação de novas sensações rítmicas, dinâmicas, temporais, táteis e cinéticas provenientes da manipulação da matéria e da velocidade de reprodução do som com o intuito de acentuar características verossimilhantes, dramáticas ou emocionais em determinadas cenas de filmes. Nessa pesquisa, de certa maneira, nos detemos sobre um período anterior ao descrito acima, um período no qual o desejo de se perceber determinadas características da matéria sonora no cinema não necessariamente era

¹ Chion cita em seu livro os filmes *A Missão* (*The Mission*, 1986), de Roland Joffé; *Hair* (1979), de Milos Forman e *Blade Runner – Perigo Eminente* (1982), dirigido por Ridley Scott.

viável de concretização, mas nem por isso deixou de ser imaginado e experimentado por alguns músicos e cineastas.

A cinematografia experimental latino-americana da década de 1960 foi, na maioria das vezes, lembrada pelo radicalismo de suas imagens, pela subversão das vozes e do discurso fílmico, pelas questões plásticas e formais do tempo, do ritmo e do movimento, além de se destacar pelas suas conexões com a realidade socio-econômica do continente ou mesmo a ideia de uma “latinidade” presente no cinema desse período. No entanto, as duas experiências analisadas nessa pesquisa são relacionadas ao contexto de produção de filmes que não se caracterizam pelas qualidades expressivas e temáticas inseridas na lógica de um cinema latino ou mesmo militante do período, mesmo com essas produções e seus cineastas vivenciando esse contexto de transformações políticas ao seu redor. O elo que as liga é, à primeira vista, tortuoso e sedutor, já que se justifica mais pela impetuosidade em pensar sobre as possíveis similaridades e desconexões que podem ocorrer da comparação entre filmes que utilizaram músicas experimentais em suas trilhas sonoras. As características da matéria sonora, seus novos modos de organização musical contribuíram para a superação dos signos sonoros convencionais de sonorização no cinema?

No início desse projeto de pesquisa, foi apresentado como proposta a realização de um mapeamento de todos os filmes experimentais latino-americanos da década de 1960 que utilizaram músicas experimentais em suas trilhas sonoras, especificamente, nas cinematografias cubana, brasileira e argentina. O objetivo central era delimitar quais as características recorrentes (ou mesmo se existiam) no uso da música experimental em filmes experimentais desse período. Outra questão, se centrava em investigar como o debate entre formalistas e referencialistas existente no círculo da música experimental foi absorvido por alguns cineastas que utilizaram músicas experimentais nas trilhas sonoras de seus filmes. Como se organizou o espaço sonoro nestes filmes? O uso da música experimental em filmes experimentais promove uma expressividade mais referencial ou abstrata às imagens desses filmes?

Aliada a vontade em responder tais questões, três descobertas me encaminharam para delimitar um recorte mais preciso e restrito. Nessa nova etapa do projeto de pesquisa, o objetivo era investigar sobre como se produziu a trilha sonora de dois filmes experimentais considerados pioneiros para cinematografia de seus países, Cuba e Brasil. *Pátio* (1959), primeiro curta-metragem filmado pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha e *Cosmorama* (1964), curta-metragem realizado pelo cineasta cubano Enrique Piñeda Barnet, foram

produzidos entre os anos de 1957 e 1964 e utilizam trechos distintos de uma mesma música experimental na trilha sonora – a Sinfonia por um homem só (*Symphonie pour un homme seul*). Adiante dessa similaridade do uso de trechos dessa música concreta criada pelos músicos franceses Pierre Henry e Pierre Schaeffer em 1951, na montagem dos dois filmes foram também adicionados outros resquícios de sons concretos e músicas experimentais de outros compositores. Mais interessante ainda, foi pensar que o recorte de tempo entre as datas de lançamento dos dois curtas-metragens delimitava uma época entre a concretização da Revolução Cubana (1959) e a instauração do regime da Ditadura Militar no Brasil (1964). Coincidência ou não, o fato é que podemos constatar que passado esse período, tanto Enrique Piñeda Barnet² quanto Glauber Rocha passam a se dedicar a prática de um cinema mais implicado com as realidades sócio-econômicas e políticas de seus países e da América Latina. No entanto, para realização de seus primeiros curtas-metragens, os cineastas parecem ter buscado inspiração numa expressividade filmica que ressaltou os contornos geométricos e cinestéticos do ambiente filmado, criando um clima desprovido de discursividade em ambas as bandas dos filmes.

É somente no terceiro capítulo dessa tese que nos deparamos com esse processo dialético entre a matéria concreta e a forma abstrata, latente nas relações criadas entre os ritmos da montagem, os tipos de enquadramento, o corpo dos atores (dos objetos cinéticos, no caso de *Cosmorama*) e o uso da música e do silêncio nestes dois filmes. No caso do curta-metragem de Glauber Rocha, para além do uso de um espaço geometrizado e racional do *Pátio* modernista, sua trilha sonora foi construída a partir da tentativa do uso de sons indecifráveis ao intercalar trechos de distintas músicas experimentais que se utilizaram de novos modos de organização dos sons. Mesmo anunciando nos créditos sua vontade em realizar uma montagem sonora com música concreta, é perceptível em *Pátio* a pouca interferência ou mesmo manipulação do material sonoro utilizado no filme. Fato este que pode ter sido determinado pelas dificuldades relatadas pelo próprio cineasta para a finalização de seu primeiro filme.

Adiante das novas descobertas musicais e dos problemas de pós-produção enfrentados por Glauber Rocha para realizar a montagem de som do seu primeiro curta-metragem, nesse

² Em 1964, Enrique Piñeda Barnet escreveu também o roteiro do filme *Soy Cuba*, em parceria com o poeta russo Evgueny Evtushenko. O filme tornou-se emblemático em Cuba por se deter em discutir o período de transição entre a derrubada do regime de Batista e a revolução comunista. Após realizar o filme experimental de dança *Giselle* (1965), o cineasta cubano realizou vários filmes com abordagem de temáticas relacionadas a sociedade e a revolução cubana, como *David* (ficção 163 min, 1967), *Che* (doc 73 mim, 1968), *Juventud, rebeldía y revolución* (experimental, 1969).

terceiro capítulo também nos debruçamos sobre textos escritos nesse período, especificamente nos artigos “*De Cinestética*” (1958) e “*Filme experimental: o tempo fora do tempo*” (1959), nos quais o cineasta manifestou sua preocupação em pensar questões relacionadas a matéria e a forma cinematográfica em diálogo com as noções de matéria e forma de outras artes não-cinematográficas, como a literatura e a música.

No contexto cubano, *Cosmorama* (assim como *Pátio*, no Brasil) foi considerado um dos filmes pioneiros da cinematografia experimental desse país. Filmado entre os anos de 1963 e 1964, o curta-metragem foi idealizado a partir do contato com a estrutura cinética “*Cosmorama. Poema Espacial n.1*”, realizada pelo artista romeno-cubano Sandú Darié. Ex-membro do grupo dos “*Diez Pintores Concretos*³” Sandú Darié era ligado ao movimento concretista cubano e já realizava estruturas e formas cinéticas desde 1955, quando expôs algumas de suas obras na Primeira Exposição Concreta, organizada pela *Facultad de Arquitectura de la Universidad de La Habana*. Interessado em experimentar as abstrações de suas esculturas no cinema, o artista plástico autorizou o jovem cineasta cubano Enrique Piñeda Barnet a dirigir um curta-metragem sobre as esculturas cinéticas guardadas em seu estúdio. Em *Cosmorama*, Barnet filmou uma série de estruturas e formas plásticas criadas pelo artista e movimentadas a partir da manipulação de ventiladores, de toca-discos e outros objetos utilizados com esse intuito.

Distante da experiência de pouca manipulação dos sons no processo de montagem sonora de *Pátio*, podemos constatar em *Cosmorama* uma organização dos sons bem mais densa, criada pela sobreposição e manipulação de diversos fragmentos sonoros no processo de montagem do filme – um tipo de bricolagem sonora que acompanha a banda imagética a partir da mistura de trechos de uma composição do músico concreto cubano Carlos Fariñas, trechos de músicas dos compositores Bela Bartók, Pierre Schaeffer e Pierre Henry (com indicações nos créditos do curta-metragem), além de muitos fragmentos de sons de rios, sons dos portos marítimos, fontes, saltos e outros sons aquáticos, vozerio das cidades de Roma, Paris e Madrid provenientes da biblioteca do técnico de som do filme, Germinal Hernández.

³ O grupo de “*Los Diez Pintores Concretos*” surgiu em 1959 com a exposição intitulada “*10 pintores concretos exponen pinturas y dibujos*”, organizada pela Galería Arte Color Luz, um espaço criado pelos artistas Dolores Soldevilla Nieto e Pedro de Oraá em 1957, com intuito de fomentar a arte abstrata em Havana. O grupo de *Los Diez* existiu até 1961 e teve como integrantes os artistas: Pedro Carmelo Álvarez López, Wilfredo Arcay Ochandarena, Mario Carreño Morales, Salvador Corratgé, o já citado pintor romeno Sandú Darié, Luis Martínez Pedro, Alberto Menocal, José María Mijares, Pedro de Oraá, José Ángel Rosabal Fajardo, Dolores Soldevilla Nieto e Rafael Soriano López. In: *Artecubano: revista de artes visuales*, Edições 1-3, Artecubano Editores del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Ministério da Cultura, República de Cuba, 2001, p. 16-17.

Segundo o próprio cineasta⁴⁴, a montagem de som de *Cosmorama* foi realizada no Laboratório de Som do *Instituto Cubano del Arte y Industrias Cinematográficas* – ICAIC, numa parceria entre o técnico de som Germinal Hernández e o editor do filme Roberto Bravo, totalizando em determinados trechos do filme até 14 faixas sonoras editadas em fita magnética. Um marco para os dois técnicos que até então não haviam realizado em Cuba uma edição de som tão ambiciosa e na qual os sons pudessem ser percebidos com um grau tão elevado de fidelidade sonora. Um passo à frente do contexto soteropolitano vivido por Glauber Rocha, Enrique Piñeda Barnet pôde ter acesso a equipamentos e a sistemas de produção sonora do ICAIC que puderam lhe proporcionar um maior controle e qualidade no tratamento dos sons utilizados no filme e, que são perceptíveis pela variação de diferentes timbres, frequências, adição de *reverbers* e outros efeitos utilizados no processo de edição do filme.

Adiante dessas evidências entre as diferenças e similaridades nas experiências de produção dos curtas metragens *Pátio* e *Cosmorama*, um terceiro filme produzido na década de 1960 também impulsionou o avanço dessa pesquisa. Diferente de muitas maneiras dos dois outros filmes, o longa-metragem ficcional *Invasión* (35 mm, 120 minutos, Argentina, 1969), dirigido por Hugo Santiago, teve sua trilha sonora pensada e produzida a partir da relação do cineasta com o músico experimental Edgardo Cantón, que agiu como uma espécie de diretor de som do filme, mesmo sem aparecer nos créditos como tal. Numa pesquisa inicial sobre o filme foi descoberto que o músico havia participado de conversas sobre o roteiro, acompanhado a gravação do som direto, participado da montagem, além de ter criado os efeitos sonoros e a música do filme.

Considerado por muitos críticos uma ficção fantástica que traz algumas características do gênero de *filme noir*, *Invasión* nos interessou mais pela presença de uma zona de ambiguidade do filme construída a partir do tipo de organização dos sons adotada. Em muitas cenas, é possível perceber os sons de diferentes espaços-tempos das imagens que vemos, fato que contribui para o obscurecimento das características referenciais e verossimilhanças que poderiam ser percebidas pelo olhar minucioso do espectador. Os sons de passos ocultos e excessivamente marcados, as vozes meio sussurradas, os sons de movimentações corporais e outros sons de objetos cênicos e efeitos sonoros criados pelo músico eletroacústico Edgardo

⁴⁴ Enrique Piñeda Barnet mantém um blog pessoal no qual conta em entrevista ao pesquisador Eliécer Jimenez Almeida um pouco do processo de realização do filme. Em contato com o cineasta por e-mail (realizado em junho/2017) as informações foram confirmadas pelo mesmo. Seu blog foi acessado em 04/02/2019: <http://puentear.blogspot.com/2009/11/cosmorama-la-arquitectura-de-una-obra.html>

Cantón permanecem no fora-de-campo das cenas a ponto de duvidarmos da autenticidade dos acontecimentos que acompanhamos na tela. Em diálogo com a questão apontada por Michel Chion no início desta introdução, os sons afastados para o espaço fora-de-campo neste filme também criam uma ampliação do espaço sonoro. Em *Invasión*, ao perceber esse fora-de-campo “quase”⁵ contínuo dos sons nota-se um alargamento do campo das imagens. No entanto, ao invés de ampliar ou estender os sentidos da imagem, a ampliação desse campo sonoro age numa via da deslegitimação desse sentido; parece lançar uma expressividade mais abstrata ao filme.

Mesmo escapando do *corpus* mais preciso e identificado com um debate formalista presente nos outros dois filmes experimentais relacionados até aqui, *Invasión* surgiu como uma boa oportunidade para investigar como os modos de trabalho do músico experimental podem se aproximar ao do montador de som. A partir de algumas oportunidades, a investigação sobre os tipos de práticas e manipulações empreendidas na produção sonora de *Invasión* se mostrou viável, já que o *Instituto Torcuato Di Tella* (ITDT) mantém um acervo de documentação referente aos projetos que foram realizados em seus centros de artes. No caso, o filme *Invasión* teve sua pós-produção realizada nas dependências do Laboratório de Música Electrónica, vinculado ao *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (CLAEM), no ITDT.

Concomitante ao despertar dessas novas questões, o contato realizado com o cineasta Enrique Piñeda Barnet via e-mail expunha a necessidade de uma investigação mais profunda do processo de captação e da pós-produção sonora do curta-metragem cubano *Cosmorama*. A carta respondida pelo cineasta cubano no final de 2015 citava nada mais do que algumas entrevistas e críticas sobre o filme; textos que já haviam sido pesquisados anteriormente na internet. O filme, que lidou com seu esquecimento durante quase 40 anos guardado numa das salas do ICAIC, foi restaurado e voltou a ser exibido a partir de 2004, época na qual o centro de arte madrilenho *Museo Reina Sofia* resolveu comprá-lo para expor junto a coleção de arte cinética que já dispunha. Todos os receios em lidar com a memória do realizador da obra haviam se concretizado na constatação levantada pelo próprio Barnet – a de que as músicas utilizadas não poderiam ser resgatadas no tempo passado, à exceção da autoria da música de Pierre Schaeffer e Pierre Henry, que teve sua estrutura menos alterada pela sobreposição dos outros sons usados na trilha e pode ser identificada como um trecho da composição *Sinfonia por um homem só*. Junto a dificuldade de comunicação com os envolvidos na produção da

⁵ Existe também muitas cenas com momentos silenciosos, nos quais ouvimos apenas alguns sons pontuais do ambiente dos personagens.

trilha sonora do curta-metragem *Cosmorama* e muitas outras “parcelas de mundo” que se apresentaram durante o período de investigação dessa tese, optamos em restringir essa pesquisa as experiências de produção das trilhas sonoras dos filmes realizados por Glauber Rocha em *Pátio* (Brasil, 1959) e pelo cineasta franco-argentino Hugo Santiago em *Invasión* (Argentina, 1969). Com foco na análise do uso do som e da música nestes filmes, investigamos na segunda parte dessa tese, capítulos 3 e 4, quais os tipos de contatos profissionais e como foram pensados e organizados os sons e as músicas para criação das trilhas destes filmes.

Cosmorama, que dentre os três filmes, é aquele que mais poderia ser objeto de discussão sobre as práticas de imbricação entre a criação da trilha sonora e os modos de organização da música experimental, por apresentar uma montagem sonora que opta pela sobreposição de camadas de texturas sonoras não-diegéticas, é afastado do corpo da tese. Sua sonoridade criada a partir da manipulação de sons captados e da mistura de efeitos sonoros aos trechos de músicas pré-existentes manifesta uma indiscernibilidade do material sonoro, percebido como massa sonora, e apontado pelo diretor do filme como seu maior trunfo ao mesmo tempo que nos impunha uma dificuldade de pesquisa.

Adiante desse impasse, notou-se a necessidade de investigarmos na primeira parte da tese como a introdução de determinados elementos contribuíram para a criação de uma estética sonora usual nos filmes produzidos nas primeiras décadas do cinema sonoro. Compreendemos que a busca pelo entendimento de como algumas permanências sonoras se instauraram no meio cinematográfico é essencial nessa trajetória de pesquisa que avançou por caminhos pouco explorados. A definição do que é uma estética sonora experimental no cinema e como ela influenciou a obra de cineastas latino-americanos é demasiado complexa. Esse primeiro capítulo então surge como reflexão introdutória sobre alguns tipos de permanências sonoras, de gravação e organização dos sons no cinema, que perduraram ao longo do último século. É somente a partir do segundo capítulo que vamos nos deter sobre as questões relacionadas as rupturas sonoras propostas em filmes experimentais.

Nesse sobrevôo sobre os debates que aconteceram no período de transição do cinema silencioso para o cinema sonoro, nos detemos sobre o problema do realismo e do verossímil apontados na primeira parte do livro *Cinema e Encenação (2011)*, de Jaques Aumont. Uma das questões levantadas por Aumont nesse livro é pensar como se estruturaram e quais foram os modos de interação entre o som e a imagem adotados pela ficção cinematográfica desse período.

Será a partir da apresentação destes modos e procedimentos de interação entre som e imagem apontadas por Aumont que buscamos investigar no início desta tese como se estabeleceu uma série de convenções adotadas nesse período do “primeiro cinema” relacionadas a conduta e aos procedimentos de tratamento do material sonoro fílmico. Época que compreendeu o apogeu do cinema silencioso (anos 1920) e o período do aparecimento e consolidação do cinema sonoro (anos 1930), a expressão adotada por Jacques Aumont no livro *O Cinema e a Encenação* (2011) caracteriza um período no qual surgiu uma polêmica no meio cinematográfico, a de que “a invenção do cinema sonoro provocou, de certa forma previsível e inevitável, uma vaga⁶ de filmes que não passava de uma imitação insípida de representações teatrais” (AUMONT, 2011, p. 15). Sob a premissa de que o teatro filmado seria o grande estigma dos primeiros anos do cinema sonoro, Aumont nos apresenta uma discussão em torno do que nomeou como *logorreia* – que é o excesso de texto (verbal) nos filmes. Destacando que o maior objetivo de seu uso no cinema é “suspender o espectador na enunciação do sentido, fazer com que [*o espectador*] deseje e espere pelo seguimento do diálogo” (idem, *ibidem*, p. 29, grifo nosso). A premissa do verbo se faz nesse tipo de “estética de articulação”, outra expressão utilizada por Aumont (2011) para caracterizar o tipo de montagem adotada para pensar os modos de interação entre som e imagem. Adiante desse primeiro momento, ainda no primeiro capítulo, avançamos para pensar outras poéticas fílmicas e manifestações de teóricos e cineastas que reivindicaram um modo de tratamento mais realista ou menos formalista do uso do som e da música no cinema.

No segundo capítulo da tese, nos aproximamos do *corpus* de filmes do cinema experimental com o intuito de investigar os processos fílmicos que dizem respeito as experiências realizadas entre os anos de 1920 e 1940. Nosso objetivo central neste capítulo é rastrear as pesquisas que já se debruçaram sobre o tema do uso do som e da música no filme experimental e que, em sua maioria, se concentram em questões que dizem respeito ao sincronismo e assincronismo entre as bandas imagética e sonora do filme. A partir de recentes pesquisas sobre uso do som e da música no filme experimental, nos detemos em pensar sobre qual papel a música exerce em ambientes estéticos muito distantes do formado pelo filme

⁶ Uso aqui a edição portuguesa do livro de Jaques Aumont. A palavra “vaga” na língua portuguesa pode ser compreendida tanto como sinônimo de uma “grande quantidade de algo que se alastra – por exemplo: uma vaga de calor”, quanto no sentido de um “lugar livre”. Como por exemplo quando “existe uma vaga nesse estacionamento” (Dicionários Porto Editora).

narrativo clássico. Ou ainda se existe alguma constância na prática sonora do filme experimental, ou se sua falta de constância é o que mais o caracteriza.

Nossa primeira parada para pensar sobre o assunto é através do pensamento crítico de Siegfried Kracauer que, desde os anos 1920, percebeu certa tendência do cinema alemão em se distanciar de uma realidade física para se envolver em premissas abstratas, ideias pré-concebidas por outros artistas e pensadas para outros meios que haviam sido adaptadas ao cinema. A partir de algumas análises suas dos anos 1920 publicadas em jornais alemães e, de momento posterior de sua carreira, presentes no livro *Theory of Film*, publicado nos anos 1960, vamos perceber como o conceito de realidade física cunhado pelo crítico no pós-guerra pode se relacionar com as ideias contidas em alguns de seus textos produzidos nos anos 1920 e no qual opunha a abstração de certas ideias cinematográficas à uma concretude física do mundo contida em determinados filmes. Nesse conjunto de textos relacionados, o teórico alemão analisa alguns filmes-sinfonias produzidos na década de 1920 e que, segundo Kracauer, continham uma expressividade abstrata que dominava a forma filmica, impedindo que o “fluxo da vida” se apresentasse no filme. Analisando suas ideias em *Film Sonore* (1928), texto escrito por Kracauer para falar da chegada do cinema sonoro na Alemanha, sua concepção de concretude física reivindicada para a imagem também pode ser percebida no modo pelo qual defende ideias de como os sons devem ser utilizados no cinema.

Adiante no segundo capítulo, nos afastamos do contexto do cinema abstrato alemão para nos debruçarmos sobre outro pólo de experimentação cinematográfica nos anos de 1920, a Rússia. A partir da pesquisa sobre arte sonora realizada nos anos de 1980 e 1990 pelo musicólogo norte-americano Douglas Kahn nos aproximamos das experiências realizadas por Dziga Vertov no seu Laboratório para o Ouvido. Douglas Kahn, musicólogo e pesquisador norte-americano reconheceu em texto escrito para a conferência de abertura do *Festival Ars Electronica*, “The sounds of music” (1987), o pioneirismo de Dziga Vertov no uso de efeitos sonoros e na gravação de sons fonográficos para produção radiofônica e, posteriormente, para realização das trilhas sonoras de seus filmes. Segundo esse autor, desde 1916, Dziga Vertov reivindicava novos dispositivos sonoros que pudessem auxiliar na gravação e manipulação de timbres nunca antes escutados no rádio e no cinema.

Em busca de uma proposta de musicalização filmica mais direcionada ao diálogo com outros modos de uso da música e dos sons em filmes, no final do segundo capítulo nos aproximamos da teoria de musicalização das imagens defendida por Jean Mitry. O teórico e cineasta francês em seu livro *Le cinéma expérimental: histoire et perspectives* (1974) nos

apresentou novos modos de uso da música em filmes experimentais. Próximo ao ideal de concretude física defendida por S. Kracauer em *Film Sonore (2008)*, Jean Mitry propõe que o filme experimental deve trabalhar com imagens que não são abstratas e nem pretendem ser fotografias do real, mas que transitem de seu estado abstrato para uma concretude da expressão cinematográfica. Para atingir esse estágio transitivo entre a concretude e a abstração, as imagens devem se unir a expressividade musical de modo que ultrapassem a questão da aparente sincronia rítmica entre as duas bandas – a sonora e a imagética do filme. Nessa relação não-ilustrativa e representativa reivindicada por Mitry, as imagens cinematográficas devem partir de sua concretude figurativa, mas provocar um movimento de abstração do real até se associarem à temporalidade musical, com o cuidado de não subtraírem os valores temporais da imagem. A proposta criticada e apontada pelo próprio Mitry como complexa de realização (poucos filmes teriam conseguido tal feito, segundo o autor), sinaliza, antes de tudo, para a tentativa de superação do debate que margeou o filme sonoro até então – sua relação de sincronidade posta a partir do uso de dispositivos capazes de tal realização e seu revés, aquilo que podemos entender como a assincronicidade entre as duas bandas do filme. Segundo Mitry, a união íntima entre a forma musical e a forma cinematográfica não deveria estar calcada numa relação rítmica entre as duas bandas, a imagética e a sonora, isso porque o ritmo musical em conformidade com o ritmo imagético da montagem cinematográfica, na maioria das vezes, se impõe sobre a composição gráfica do quadro. No caso das imagens geométricas usadas por muitos cineastas abstracionistas alemães (Ruttman e Richter, em específico), Mitry expõe a problemática do uso de imagens não figurativas ou geométricas que, segundo esse autor, seriam desprovidas de ritmo próprio, de emoção e de sentido.

Nessa perspectiva, os mecanismos de visualização e impressão gráfica do som, desde o uso do vitaphone e outros modelos que utilizaram o disco de gravação até os cineastas das décadas posteriores (final dos anos 1920 a 1940) que experimentaram diversos tipos de animação do som na película óptica podem ter contribuído para desviar a atenção daqueles cineastas e artistas, montadores e dos músicos de filmes que experimentaram outros modos possíveis de interação entre o som e a imagem nesse mesmo período. Defendendo um retorno a concretude da imagem no filme experimental, a crítica de Jean Mitry nos interessou pelo seu caráter de reivindicação de novos tipos de interações entre o som, a música e a imagem que possam ultrapassar as questões dadas pela exploração de relações rítmicas, de pontuação e de estruturas melódicos-harmônicas da música já exploradas no cinema.

Em ressonância às ideias de ampliação do espaço musical e sonoro no filme experimental, no final do segundo capítulo nos aproximamos do pensamento musical aplicado a teoria de montagem do cineasta Sergei Eisenstein. Esse cineasta russo também se deteve sobre as questões do ritmo, da métrica, da harmonia e dos complexos harmônicos possíveis de serem percebidos a partir da interação entre som, imagem e música no cinema. Se afastando das indagações acerca de uma contraposição entre abstração e concretude no cinema, Eisenstein promoveu mais um avanço no debate posto pelas vanguardas cinematográficas sobre os tipos de interações entre a imagem e o som ao deslocar a discussão para os conceitos de intensidade e de ressonância do som no cinema (LECLERC, 2008). Em sua teoria de montagem musical, como bem pontuado por Anne Marie Leclerc em *La musicalité filmique de l'avant-garde au cinema contemporain. Transformations temporelles et rythmiques* (2008), o uso de conceitos oriundos da área musical está colocado a serviço de um pensamento dialético eisensteiniano e relacionado a sua busca pela exploração dos valores psicofísicos da montagem, do plano e, conseqüentemente, da imagem e do som no cinema.

CAPÍTULO 1

APONTAMENTOS SOBRE OS TIPOS DE INTERAÇÕES ENTRE SOM E IMAGEM NO CINEMA

Em *Cinema e Encenação* (2011), além dos conceitos de logoréia e estética da articulação apontados na introdução desse texto, Jacques Aumont também pontua que desde o período do cinema silencioso pode se constatar um grande léxico de poses e gestos padronizados, convencionados, segundo o autor, pela herança de um naturalismo teatral absorvido pelo cinema. Já no início do livro, Aumont nos apresenta três tipos de gestos que coexistiram durante o período do cinema silencioso: gestos de tipo convencional, um segundo tipo que foi caracterizado como “gestos originais inventados pela sua expressividade”, e o do tipo “mais claramente naturalistas”, que seriam gestos naturais e espontâneos que não parecem ser premeditados” (*idem, ibidem*, p. 27).

Desde os primeiros filmes do cinema silencioso, Aumont fala que estes tipos de gestualidade coexistiam e, num mesmo filme, podia-se perceber toda uma atividade de gestos espontâneos concomitante a presença de gestos mais codificados, junto a outros gestos copiados de uma gestualidade mais espontânea por atores que filmados, denunciavam serem conscientes demais de sua própria expressividade.⁷ Nesse contexto, segundo o autor, a pose, a postura e a conformidade do gesto dramático constituíram um sistema que foi aplicado a maioria dos dramas e melodramas do cinema. Essa sistematização do gesto dramático, mais comum no início do *star system* hollywoodiano, nos mostra uma representação exagerada e artificial, mesmo já contendo alguns gestos mais espontâneos. Como bem lembra Aumont, a sistematização do gesto se deu em função de “fazer do corpo, privado da fala, um meio de recuperar a linguagem articulada, copiando-lhe, precisamente a articulação” (*idem, ibidem*, p.27).

Uma imagem impregnada dessa linguagem articulada vai acompanhar a transição do cinema mudo para o cinema falado, e conseqüentemente novos códigos de expressividade se adequam ao uso do som no cinema. Para o autor, um dos exemplos desse avanço é também a

⁷ Jacques Aumont cita dois exemplos de filmes dos irmãos Lumière para falar sobre a coexistência de diversos tipos de gestualidade no cinema mudo - *Os primeiros passos de um bebê* [*Premiers pas de bébé*, 1896] e *Jogos de Cartas* [*Partie d'écarté*, 1896]. Ver: *Cinema e Encenação*, 2006, página 27.

presença de um excesso de informações verbais no cinema falado. Citando filmes⁸ que usavam a sobreposição dos diálogos para conferir “uma sensação de rapidez que, na realidade, não existe” (HAWKS, 1982 *apud* AUMONT, 2011, p. 30), afirma ainda que esse procedimento se popularizou a partir dos anos 1930, sendo usado em muitos filmes com o objetivo de suavizar a descontinuidade do corte imagético na montagem de conversações filmadas em plano e contraplano (BORDWELL; THOMPSON, 2014). Na entrevista de Howard Hawks resgatada por Aumont no livro *Hawks on Hawks* (1982), de Joseph McBride, o cineasta afirma ainda ter realizado a edição dos diálogos dessa maneira por querer reproduzir um diálogo no qual as pessoas falassem ao mesmo tempo, como acontece nas conversações cotidianas.

Não obstante, os esforços empreendidos no meio cinematográfico para naturalizar os diálogos não foram uma necessidade presente somente no final dos anos 1930. Este dilema existia no cinema desde o final dos anos 1920, quando a dicção de alguns atores do período silencioso foi questionada em detrimento de tornar os diálogos mais naturais e inteligíveis. Segundo Aumont (2011, p.32-33), essa postura vai abrir caminho para uma discussão sobre a “corporeidade da voz” dos atores no cinema que, décadas mais tarde, será empreendida em filmes dos cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e nos escritos de Roland Barthes. Como exemplo, Aumont cita os filmes *Othon* [1969] e *A morte de Empédocles* [1987] e o texto de Barthes *O Grão da Voz* (1982) nos quais temos uma rejeição à ideologia do natural e do ideal de clareza. Ao revés desse ideal de clareza e naturalidade, estas obras defenderam a “dicção como ato”, muitas vezes explorando as particularidades e dificuldades do ato de falar, a fim de exaltar algo da corporeidade de seus atores (no caso dos filmes de Straub e Danièle Huillet). Em *O grão da voz*, Barthes nos fala sobre uma voz mais próxima da “materialidade do corpo emanada da garganta, espaço onde o metal fônico adquire consistência” (BARTHES, 1982, p.225). Como uma qualidade da voz que se situaria na articulação entre o corpo e o discurso, o “grão da voz” foi um dos conceitos utilizados por Roland Barthes na sua fase pós-estruturalista para debater os códigos culturais a partir de uma dimensão mais material e tátil que atravessa o texto.

Adiante nessa problemática, Michel Chion (2011) em *Audiovisão*, se detém em afirmar que essa postura - uma maneira de dizer o texto que privilegia sua transmissão sem

⁸ Aumont cita o filme de Howard Hawks *Jejum de Amor* [*His Girl Friday*, 1939], um *remake* realizado do filme *Front Page* (1931), dirigido por Lewis Milestone e adaptação de uma peça de Ben Hecht e de Charles MacArthur. Segundo Aumont, este cineasta americano com o intuito de realizar um filme falado mais rápido utilizou um procedimento de montagem no qual sobrepunha algumas palavras dos diálogos do filme, as palavras antes da réplica do personagem e algumas palavras logo a seguir.

grandes equívocos ou dificuldades, a fim de garantir a manutenção de uma “impressão de realidade”, tem sua porção de responsabilidade na priorização da voz no momento da captação do som direto de um filme (entre outros fatores). Além de estabelecer determinada influência na hierarquização dos sons na etapa de pós-produção. A capacidade de registro do som das vozes mais discerníveis e inteligíveis neste período foi nomeada pelo autor como “fonogenia” (*phonogénie*), noção que apesar de ser inspirada em outro conceito muito em voga nos anos 1920 – a fotogenia⁹ (*photogénie*) defendida e pesquisada por Jean Epstein, nutriu a manutenção desse ideal de clareza e fidelidade da voz. Segundo Chion, a noção de fonogenia teria sido difundida por alguns engenheiros de som do primeiro período do cinema sonoro, remanescentes do disco e da rádio, em função de determinadas condições técnicas da época. Os microfones e o sistema de amplificação desse período eram menos sensíveis do que aqueles que utilizamos atualmente. Sendo assim, “certas vozes possuíam um timbre mais eficaz e uma articulação mais clara através da filtragem do microfone” (CHION, 2011, p. 83), fato este que teria contribuído para a difusão dessa noção de fidelidade sonora neste período.

1.1. A divisão dos sons em relação ao espaço filmico: sons in, off, over e o fora-de-campo

Outra evidência deste “primeiro cinema”, apontada por Aumont como uma herança teatral assimilada e transformada pela linguagem cinematográfica, foi o uso das lateralidades da caixa cênica. Nesta divisão do espaço cênico, o ponto de vista não é livre e sim determinado pelo dispositivo do “cubo cênico”. No cinema dos primórdios, a ação só podia ser vista pelo espectador por um dos lados dessa caixa cênica, com suas aberturas laterais e seu fundo (a profundidade). Segundo Aumont (2011, p.38), esse cinema de ponto de vista único¹⁰ (Aumont cita os primeiros filmes de perseguição) teve poucos recursos para se

⁹ O conceito cunhado por Jean Epstein “é da ordem do inefável e do não-analisável, e que era no fundo, a qualidade própria, misteriosa do cinema: a transfiguração da realidade” (AUMONT; MARIE, 2003, p.100). “Ela é por sua própria essência fugidia, lábil, efêmera” (AUMONT, 2004, p. 94). Nesta perspectiva, a fotogenia tem sido pesquisada na teoria cinematográfica muito mais próxima a uma relação com a opacidade do que com um ideal de transparência e clareza acerca da imagem do rosto no cinema. Ver os livros *Teoria dos Cineastas* (2004), de Aumont e *Dicionário teórico e crítico do cinema* (2003), de Jacques Aumont e Michel Marie.

¹⁰ Como exceção a esta proposição, poderíamos citar aqui toda uma tradição de filmes experimentais que recorreram a utilização de planos únicos (*single shots*) ou longos planos-sequências com pouquíssimas variações de planos. Estes filmes, muitas vezes, mantiveram uma relação com a imobilidade do olhar, se concentrando em promover um processo de radicalização com o tempo iniciada pelo cinema moderno. Como exemplos, podemos citar os filmes de Andy Warhol (*Sleep*, 1963; *Empire*, 1964) e Michael Snow (*Wavelength*, 1967); *La Région Centrale*, 1971). Este assunto será retomado no segundo capítulo desta pesquisa. Ver também: *A Forma Cinema:*

manter, fato que desencadeou na adoção de determinados métodos de princípio de *raccord* para lidar com esse problema. Decorrente dessa questão, uma primeira conduta foi adotada quase como regra pelo cinema hollywoodiano: *a direção do movimento dos personagens e dos objetos que cruzam o quadro deve ser preservada de um quadro ao seguinte*, ou seja, “se um ator sai de um plano pela esquerda da tela, para entrar logo a seguir num novo cenário, deve entrar no segundo plano pela direita” (DMYTRYK, 1984 *apud* AUMONT, 2011, p.38) (grifo nosso). Segundo Aumont (2011), Griffith teria usado sistematicamente essa regra em seus filmes desde 1908 (*The Adventures of Dolie; Money Mad*) com o objetivo de gerar uma impressão de continuidade entre espaços imagéticos.

Podemos imaginar que com a chegada do cinema sonoro, essas questões de realização relativas ao espaço imagético se complexificam, e uma divisão em relação aos sons foi criada a partir da movimentação das fontes sonoras que cruzam os quadros. Com efeito, essa divisão dos sons é criada em relação àquilo que é mostrado na tela (*in* ou *fora-de-campo*, a depender da referência teórica adotada¹¹) e em relação ao pertencimento à *diegese* (pertencimento ao universo do filme) ou não (*extradieético*). A década de 1930 vai ser determinante para que vários estúdios hollywoodianos despertem seus interesses no desenvolvimento de alguns procedimentos e condutas de uso do som, com intuito de integrá-lo como mais um elemento desse sistema mencionado por Aumont e “no qual o espectador se envolve com a *diegese* sem se esforçar muito para perceber ou encadear os acontecimentos, [...] está sempre a receber a explicação daquilo que vê e ouve” (*idem, ibidem*, p. 53).

De certa forma, esse modelo de ação dramática confinada a um cubo cênico e com longas falas dialogadas continuou durante muitos anos a ser o esquema mais assimilável para os filmes. Para Aumont (2011), mesmo conhecendo muitas variantes e com intrigas mais extensas e complexas, os filmes de “estilo clássico hollywoodiano” mantiveram como uma de suas marcas a busca obstinada pelos argumentos coerentes e as narrativas lógicas. Na tese de doutoramento *Além dos Limites do Quadro: o som a partir do cinema moderno*, a pesquisadora e montadora de som Virgínia Flores (2012) ressalta algumas dessas condutas e procedimentos adotados em relação ao uso do som no cinema clássico. Segundo ela, o uso do som na narrativa clássica se dá de forma análoga ao da imagem visual, “procurando imitar um

variações e rupturas, capítulo publicado no livro organizado por Kátia Maciel e escrito por Parente, no qual chama atenção para uma tendência do cinema experimental, levantada por François Lyotard em *Acinema* (1978), em ser um cinema da imobilidade completa, encarnado pelos filmes citados acima. In: PARENTE, André. *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2017.

¹¹ Mais adiante, antes do final deste capítulo, vamos nos deter sobre essa divisão do espaço filmico em relação ao uso do som no cinema.

ponto de escuta naturalista que se daria a partir do mesmo ponto de vista escolhido para enquadrar a imagem visual” (FLORES, 2012, p.64). Interessada em investigar as experimentações e a utilização do som fora do quadro visual praticada pelo cinema moderno, a autora também se deteve, na primeira parte de sua tese, em descobrir como algumas práticas de som no cinema foram codificadas em função de reforçar a continuidade imagética dos filmes. Para, logo em seguida, contrapor a isso uma utilização mais antinaturalista do som proposta na trilha sonora de alguns filmes do cinema moderno.

Essa representação [*na narrativa clássica*¹²] ficaria assim, em princípio: um plano geral terá um som sem muitas nuances e detalhes; tudo o que estiver longe, pouco definido no quadro imagético, será ouvido com baixa intensidade e o que estiver perto, com maior clareza. A intensidade sonora estará, quase sempre, associada ao tamanho da imagem dentro do quadro, exceto no que tange aos diálogos. [...] Se um determinado som serve para tornar clara a história, mesmo não sendo texto, também será trabalhado com alguma ênfase, ainda que não esteja em primeiro plano (*idem, ibidem*, p. 65).

Como podemos notar neste trecho, a dimensão sonora aparece intimamente ligada à dimensão espacial do filme, criando uma estrutura de primeiros e segundos planos em profundidade no quadro. Esse método de trabalho busca que “os sons se acomodem no espaço da perspectiva visual e estejam de acordo com ele” (*idem, ibidem*, p.66). Segundo a autora, será no processo de mixagem, ao se trabalhar as intensidades de todos os sons, conferindo maior clareza e destaque aos sons do primeiro plano do quadro imagético, que a trilha será arranjada de forma que o espectador saiba em quais elementos deve prestar a atenção para compreensão da narrativa. Em *A Arte do Cinema*, Kristin Thompson e David Bordwell (2014) nos lembram ainda que esta perspectiva sonora também pode ser construída a partir da manipulação timbrística dos sons, já que a combinação de sons diretamente gravados e refletidos do ambiente cria um timbre específico para uma dada distância.

No capítulo reservado a discutir o uso do som no cinema, os autores destacam o que seriam os elementos fundamentais de um filme sonoro. Assim como Virgínia Flores (2012), David Bordwell e Kristin Thompson (2014) reafirmam a concepção de que a criação de uma trilha sonora seria similar à de uma montagem imagética¹³. Como acontece com as outras

¹² Grifo nosso.

¹³ “A criação da trilha sonora lembra a montagem imagética. Assim como o cineasta pode escolher a melhor imagem dentre vários planos, ele pode escolher que trecho exato de som melhor servirá ao seu propósito. Assim como o material filmado de fontes díspares pode ser mesclado em uma única trilha visual, o som que não foi gravado durante a filmagem pode ser acrescentado livremente.” (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 416).

técnicas cinematográficas, a manipulação do som no cinema pode orientar a atenção dos espectadores, antecipando um elemento visual ou mesmo contradizendo-o e tornando-o mais ambíguo. Essa trilha sonora também será:

Esclarecida e simplificada para que o material importante se destaque. O diálogo, como transmissor de informações da história, geralmente é gravado e reproduzido com vistas ao máximo de clareza. Falas importantes não devem ter de competir com música ou ruído de fundo. Os efeitos sonoros são menos importantes. Eles fornecem uma percepção geral de um ambiente realista e raramente são percebidos; se estivessem ausentes, porém, silêncio seria a distração. A música geralmente também se subordina ao diálogo, entrando durante pausas na conversação ou efeitos. O diálogo nem sempre é o mais importante, porém. Os efeitos sonoros geralmente são centrais para as sequências de ação, enquanto a música pode dominar as cenas de dança, de emoção e sem diálogo (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 417).

Neste sentido, é interessante notarmos que os autores usam uma separação entre três tipos de som no cinema, seguindo uma nomenclatura também utilizada na produção cinematográfica comercial. Uma trilha sonora seria a organização de uma conjunção de sons do filme, entre eles: os diálogos (vozes), a música e os ruídos – descritos como efeitos sonoros na citação acima, mas que habitualmente na pós-produção de um filme são subdivididos entre ambientes (*background sounds*), efeitos sonoros (*sound effects*) e a ruidagem de sala (ou *foley*). Esta divisão mais tradicional dos sons da trilha sonora de um filme também pode ser encontrada nos livros de David Yewdall (2010) em *The Practical Art of Motion Picture Sound* e em *Sound for Film and Television*, de Tomlinson Holman (2011), e estaria relacionada a um processo de sistematização do trabalho dos profissionais da trilha sonora. Além do técnico de som direto e do microfônista, profissionais que atuam na fase de filmagem, “a equipe de pós-produção de som, em um filme que siga uma linha de edição mais hollywoodiana, é formada por editores de diálogo, editores de ambiente, editores de efeitos sonoros, editores de foley, artistas de foley e técnicos de gravação de foley, mixadores e o supervisor de som” (IWAMIZU, 2014, p.22), com exceção ao músico que trabalha nessa fase, mas não participa da equipe de edição. Todos esses profissionais trabalham, muitas das vezes, concomitantes, organizando e manipulando os sons em função de conduzir a atenção do espectador de modo bem mais específico dentro da imagem.

Retomando *A arte do cinema*, Kristin Thompson e David Bordwell (2014) elegem dentre os elementos fundamentais de um filme sonoro alguns aspectos relacionados às características intrínsecas do som: o *timbre*, o *volume*, a *intensidade* e a *frequência*, indicando

os usos mais habituais destes parâmetros na criação da trilha sonora de um filme (grifo nosso). Sobre o uso da manipulação timbrística no cinema, além da relação com a sensação de percepção de uma perspectiva sonora, já mencionada neste capítulo, Bordwell e Thompson (2014) se detêm em falar sobre como o timbre pode ser utilizado a favor da sonoridade global de um filme. Segundo os autores, o timbre tem o poder de conferir ao som certa qualidade tonal, o que seria indispensável para percepção da textura dos sons, contribuindo assim para articular na trilha sonora a distinção de objetos, de vozes de personagens e de músicas, sendo que a manipulação da altura, do volume e da intensidade também pode servir a determinados propósitos mais específicos. A seleção, a alteração, a combinação e outras maneiras de estruturar o som na montagem também aparecem destacados como elementos fundamentais do filme sonoro, dizem os autores. Assim como questões relacionadas às dimensões do som fílmico, como o ritmo, a fidelidade do som, sua percepção espacial e uma certa relação entre o som e a forma fílmica, principalmente expressada nas obras de cineastas abstracionistas como Oskar Fischinger e Vik Eggeling, mais próximas a um tipo específico de organização de motivos musicais.

Outro texto de importante referência sobre o uso do som no cinema é o primeiro livro de Noel Burch, *Práxis do Cinema*, publicado originalmente em 1969 [1973, edição portuguesa]. No início do capítulo *Sobre a utilização estrutural do som*, Burch ressalta a evidência de uma dialética fundamental do cinema que, empiricamente, compreenderia todas as outras dialéticas possíveis em um filme – os tipos de interações decorrentes da relação entre som e imagem. Em outros momentos deste livro, menciona também que essa dialética fundamental teria sido o seu principal motivo em adotar uma noção de dialética da forma cinematográfica distante de uma compreensão hegeliana e mais próxima a uma compreensão do termo adotado pelo campo musical. O crítico norte-americano se refere, especificamente, à noção de dialética musical adotada pelo músico francês Jean Barraqué (1928-1973), para falar da prática composicional na música serial de Anton Webern (1883-1945). Em *Práxis do Cinema*, Burch a descreve como “a organização dos diferentes parâmetros musicais em relação uns aos outros, durações e alturas do som, ataques, timbres e mesmo silêncios e ao mesmo tempo no interior do ‘espaço musical’” (BURCH, 1973, 67). O conceito de dialética musical mencionado por Burch está descrito em *Écrits* (2001), uma compilação de anotações a respeito da técnica de composição de Webern e textos críticos de obras de outros músicos contemporâneos a Jean Barraqué, organizados por Laurent Feneyrou.

Em seus escritos sobre Webern, Barraqué atribui ao compositor um processo composicional que permitiu a consciência de uma dialética musical em sua obra:

Esta nova maneira de pensar sobre a construção sonora teria sido possível menos por uma contribuição precisa no plano da gramática musical, do que por uma subversão total da compreensão sonora também observada anos antes em Debussy, mesmo que em um nível menos avançado¹⁴ (BARRAQUÉ, 2001, p. 55-56).

O autor se refere a alguns procedimentos adotados na música de Debussy que apontavam para uma tendência de dissolução tonal iniciada desde o período romântico na música. A respeito de uma filiação Debussy-Webern, Jean Barraqué colocou em evidência neste texto certa ambiguidade entre uma forma aberta, enxertada em uma forma mais fechada, na busca daquilo que chama de *résonances voisines*. Escrevendo a propósito de *Jeux*, última composição para orquestra escrita por Debussy, em 1912, Barraqué observa:

A construção é baseada em uma superposição e uma justaposição de esquemas independentes, variados muito livremente, tanto em sua contextualização rítmica quanto em seus contornos melódicos. Ele [Debussy] divide a orquestra em células que a polifonia desenha. Isso perturba a concepção da orquestra clássica (pedais harmônicos, famílias de instrumentos, etc). A partir de tal manipulação do material sonoro, compreende-se muito bem como uma filiação de Debussy-Webern está tomando forma; este último enriquecido por essa aquisição e por sua própria experiência polifônica, encontraria-se diante de um novo material: o timbre puro. E é essa consequência esmagadora que Debussy, por esta obra-prima provocou (2001, p.231).¹⁵

¹⁴Tradução própria: “C'est Webern, et Webern seul, qui a permis la prise de conscience d'une dialectique musicale - et cette façon nouvelle de penser la construction sonore fut possible moins peut-être par un apport précis sur le plan d'une grammaire musicale, que par un bouleversement total de l'entendement sonore que nous avins déjà constaté à un niveau cependant moins avancé chez Debussy”. A citação pode ser encontrada em: BARRAQUÉ, Jean. *Écrits*, organisé pour Laurent Feneyrou, 2001, Editions Sorbonne.

¹⁵Tradução própria: “La construction se fonde sur une superposition et une juxtaposition de schèmes indépendants, variés très librement, aussi bien dans leur texture rythmique que dans leurs contours mélodiques. Il [Debussy] fractionne l'orchestre en cellules que la polyphonie dessine. Il bouleverse la conception de l'orchestre classique (pédals harmoniques, familles d'instruments, etc.). À partir d'un tel maniement du matériau sonore, on comprend très bien comment se dessine une filiation Debussy-Webern; ce dernier, enrichi de cette acquisition et de sa propre expérience polyphonique, allait se trouver devant un nouveau matériau: le timbre pur. Et c'est bien cette bouleversante conséquence que Debussy, par ce chef-d'oeuvre, provoque”. Texto originalmente publicado por Jean Barraqué em *Debussy*, Paris, Seuil, 1962, p. 171. Contudo, essa citação é retirada da coletânea de textos de Barraqué organizada por Laurent Feneyrou em *Écrits*, 2001, p. 230.

Trata-se, portanto, de uma análise que destacou a centralidade do timbre na obra desses músicos que, de distintas maneiras, criaram métodos e gestos composicionais nos quais introduzem a cor do som como elemento inerente ao germe de suas ideias musicais. Em sua análise a respeito da linguagem harmônica atribuída a filiação Debussy-Webern, Barraqué (2001) destaca o acorde em uma situação paradoxal de autonomia, mesmo dependente, pelo seu encadeamento, de outro acorde. Em Debussy, a divisão em células e a concepção polifônica teria promovido uma acuidade vertical da escuta que conduziu o compositor a adotar uma descontinuidade no discurso musical, uma valorização do timbre e uma ideia de textura em suas obras. Para Barraqué, a manipulação do timbre presente na obra de Claude Debussy o levou a adoção da noção de notas complexas em substituição a noção de acorde, abrindo caminho para outros músicos experimentais que vão se encantar pelo mundo dos timbres. Para estabelecer melhor essa relação entre um método dialético presente na obra musical de Webern e no cinema, Burch se debruça sobre a relação entre os planos e os intervalos dos planos. Para isso define, antes de tudo, o “espaço fílmico” como a compreensão de tudo aquilo que está em campo e fora desse campo. O campo compreenderia “tudo o que olho apreende no écran” (BURCH, 1973, p.27).

Todavia, Burch destaca que a natureza de constituição do espaço fora-de-campo no cinema é mais complexa, dividindo-o em seis segmentos: os quatro primeiros segmentos são determinados pelas extensões imaginárias das quatro bordas do quadro cinematográfico (as laterais e as extremidades dianteira e traseira do cubo cenográfico). O quinto segmento do espaço fora-de-campo é definido pelo espaço fora-de-campo “atrás da máquina”, ou seja, da câmera (frontal); e o sexto segmento representa tudo aquilo que se encontra atrás do cenário, obscurecido pela presença de algum elemento do cenário de um filme (BURCH, 1973, p.28-29). Ainda no livro *Praxis do cinema*, a definição destes dois campos será essencial para a delimitação de diversos tipos de dialéticas da forma cinematográfica, como a oposição entre o espaço do campo e do fora de campo fílmico¹⁶. Um dos elementos principais para estruturação dessa relação dialética entre o espaço visível e o espaço não visível no cinema seria o uso estrutural do som para prolongamento desse espaço fora da tela, como veremos mais detalhadamente no capítulo quatro dessa tese, ao analisarmos o uso do som no espaço fora-de-campo de *Invasión*.

Interessado pela matéria fílmica, pelas figuras e suas articulações, Noel Burch propôs, com a análise de diversos filmes clássicos (de Alfred Hitchcock, Jean Renoir e Mizoguchi),

¹⁶ Ver também *A Lógica dialética da percepção cinematográfica*, artigo de Vinícius Bandera publicado na *Revista Significação*, ano 40, n. 39, 2013.

modernos (de Robert Bresson, Godard, Antonioni) e algumas obras experimentais (Brackhage), uma abordagem mais próxima da prática técnica desses realizadores, revelando diversas estratégias de uso do corte, dos *raccords* e das entradas e saídas de campo (BANDEIRA, 2013, p.182). Na busca da aproximação do pensamento inspirado pelas pesquisas de Barraqué sobre a relação dialética entre intervalo musical e a “nota em si”, Burch (1973) se detém em destrinchar as relações entre o plano em si e os intervalos entre os planos, na tentativa de desvelar qual seria o repertório de dialéticas com estruturas simples e complexas utilizado pelos cineastas citados acima.

Após eleger alguns parâmetros de decupagem (*découpage*) apropriados para organização de um filme (tamanho de planos, ângulo e altura da câmera, direção e velocidade dos movimentos da câmera e dos personagens), Burch vai ressaltar que, dentre os parâmetros cinematográficos, a *duração do plano* seria talvez o que mais se aproximaria da relação temporal estabelecida pelo serialismo na música. Segundo o autor, a percepção da duração de um determinado plano no cinema seria condicionada pela questão da sua legibilidade. Essa relação *duração-legibilidade* do plano teria sido um fenômeno abordado por quase todos os grandes cineastas, criando menos relações entre uma duração adequada à legibilidade de cada plano do que entre graus de dificuldade ou facilidade de leitura que podem ser construídos a partir da manipulação da duração de um plano: “Tornando certos planos curtos demais para serem lidos confortavelmente (incômodo da frustração) ou tão longos que podem ser lidos e relidos até a sua saturação (incômodo do aborrecimento)(*idem, ibidem*, p. 68).

Como ponto de destaque em *Práxis do Cinema*, podemos citar o grande esforço do autor em demonstrar, a partir da análise de filmes do cinema moderno diferentes tipos de organização dos elementos cinematográficos (som, iluminação, enquadramento, a duração do plano e a movimentação dentro e fora do plano) e em relação uns aos outros, ou seja, as estratégias de combinação e alteração na montagem que definem diversos tipos de uso do corte, dos *raccords* e das entradas e saídas de campo dos personagens. Apesar da relação estabelecida entre a duração do som e a duração dos planos imagéticos no cinema, Burch não chega a aprofundar a discussão em relação a uma dimensão mais tátil e subversiva da matéria sonora, apontada por Barraqué a respeito da filiação Debussy-Webern.

Na teoria cinematográfica, a discussão a respeito do uso e os benefícios da exploração de uma dimensão mais tátil do som talvez tenha sido inaugurada pelos cineastas russos da década de 1920. Como veremos mais adiante neste capítulo (tópico 1.4), em alguns textos de Eisenstein (*A quarta dimensão e Métodos de Montagem*), ambos escritos em 1929, o cineasta

russo tenta apontar uma aproximação do tipo de composição musical praticada por Claude Debussy e Alexander Scriabin, para tentar explicar seu método de montagem atonal. Em Dziga Vertov será o poder dos ruídos e a subversão da montagem sonora praticada em *Enthusiasm* (1931), seu primeiro filme sonoro, que nos chama atenção para a manipulação timbrística dos sons. Anos depois, Jean Epstein também escreve sobre timbre em seu texto sobre o *close-up* sonoro e seus efeitos no cinema, em *Le Gros plan du son* (1955).

Décadas mais tarde, a discussão em relação às qualidades específicas do timbre do som foi retomada pelo músico francês Michel Chion em seus diversos livros, nos quais tenta aproximar alguns parâmetros sonoros utilizados pela música eletroacústica ao uso do som no cinema. Em *L'Audio-vision* (1994) e *Le Son* (1998), Chion vai prolongar o território marcado por Pierre Schaeffer na música experimental, ao desenvolver conceitos que nos permitem pensar e descrever os sons como objetos acústicos e também como objetos culturais, passíveis de uma investigação do sonoro no campo cinematográfico.

Em sua teoria sobre o som no cinema, Chion afirma que teria sido o evento da sincronização entre som e a imagem que transformou o cinema em uma arte temporal, cronográfica. Destaca, em *Audiovisão* (2011), que somente com o sincronismo entre o som e a imagem o cinema começou a operar sobre um tempo e uma velocidade fixa, fato que teria possibilitado ao tempo de o filme tornar-se um valor absoluto. A normalização e a estabilização do desenrolar do filme, proporcionada pela fixação do som e da imagem na película, ou mesmo anos antes a partir do uso de aparelhos de sincronização a estilo do Vitaphone, garantia “a certeza de que aquilo que tinha determinada duração na montagem conservaria essa mesma duração exata na projeção, o que não acontecia no cinema mudo” (CHION, 2011, p. 21).

Além deste valor temporal absoluto, Chion também vai se deter sobre outros tipos de temporalidades proporcionadas pela relação entre a manipulação da imagem (câmera lenta, acelerada ou estática) e a manipulação do som no cinema.

1.2. O fenômeno duração-legibilidade e a vocação realista dos sons

A relação entre a duração e a legibilidade do plano imagético é também proposta por Noel Burch em *Práxis do Cinema*, no nível da organização dos sons de um filme, em que a fonte sonora referencial (rarefeita, saturada ou abstrata), a depender da duração do som no

plano, pode ser de difícil reconhecimento; ou esta relação pode se apresentar a partir do seu poder evocativo e verossimilhante, como por exemplo nos fornecem os sons ambientes de uma cena aos nos remeter à sensação da materialidade da fonte. Alguns sons do nosso cotidiano possuem, em maior ou menor grau, como bem delimitado pelo músico Michel Chion, os “índices sonoros materializantes”:

São [sons¹⁷] suscetíveis, entre outras coisas, de nos darem informações sobre a matéria (madeira, metal, papel, tecido) que causa o som, bem como a maneira como o som é conservado (por fricções, choques, oscilações desordenadas, idas e vindas periódicas, etc.) (CHION, 2011, p. 92).

Este poder concreto do som de denotar a sua causalidade é, por muitas vezes, execrado pelos técnicos de som e produtores musicais afeitos a intenção de purificar o som (ou uma nota) de sua referencialidade, evitando a percepção dos ruídos indesejáveis. A propósito, a compreensão do que pode ser percebido como ruído é bastante ampla e tem relações com a adoção de hábitos culturais e musicais. Segundo Chion (2011), a noção de ruído na cinematografia estaria muito ligada à questão dos índices sonoros materializantes. A depender da maneira de produzir os sons, de gravá-los, ou mesmo na fase de criação de efeitos sonoros na pós-produção, a dosagem dos índices sonoros materializantes seria um meio eminente de encenação e estruturação dos sons no cinema (*idem, ibidem*, p. 92).

Para Burch (1973), além da questão relacionada à legibilidade e duração do plano, outra característica muito explorada na estruturação do som no cinema estaria ligada ao potencial evocativo do espaço *offscreen* (fora do campo visual¹⁸). No caso da utilização de uma estratégia de decupagem mais clássica, o som *off* estaria precedido, provavelmente, por um plano imagético de um olhar *off*. Já em outras estratégias mais modernas, o espaço *off* é também denotado, a partir do extravasamento de objetos e personagens pelas bordas do quadro. Como relações dialéticas possíveis de existir no interior de uma banda sonora¹⁹,

¹⁷ Grifo nosso.

¹⁸ Na tradução para o português do livro de Noel Burch, em diversos momentos aparece a nomenclatura de origem anglosaxã *off* (abreviação de “*offscreen space*”), para designar o espaço fora de campo visual no cinema.

¹⁹ Em *Práxis do Cinema*, Burch também elege como dialéticas presentes no interior de uma banda sonora: a oposição entre o *afastamento do assunto visual e a proximidade do motivo sonoro* (efeito realizado por Mizoguchi em *Chikamatsu Monogatari*); *uma dialética de ordem analógica na qual ruído e música integram um único texto sonoro* (usa como exemplo a análise da partitura de *Alexandre Nevsky*, 1938, de Eisenstein). Nesta mesma perspectiva e quase uma década antes, poderíamos lembrar aqui de outro cineasta russo, Dziga Vertov, em *Entusiasmo: Sinfonia de Dombass* (1931), em sua parceria com o músico Nikolay Timofeev. Na organização dos elementos de uma trilha sonora, segundo Burch (1973, p.120), os *ruídos* podem ser tratados em *estreita associação dialética com palavras e músicas*, rompendo com determinadas regras de uso mais clássicas em relação a perspectiva imagética e sonora. Em relação a uma dialética construída a partir da *relação de ausência e*

Burch vai falar brevemente sobre uma *dialética das matérias sonoras* – relação de amálgama que pode ser estabelecida entre som direto e som pós-produzido. De modo que outro parâmetro essencial do som no cinema seria uma condição estabelecida pelo uso do microfone e a possibilidade de criação de uma *dialética entre a distância da fonte sonora e do microfone* (grifo nosso).

Em sua abordagem, estas duas possibilidades estariam ligadas à construção de um espaço sonoro mais ou menos realista. No primeiro caso, a relação dialética é estabelecida a partir do uso de diferentes matérias sonoras (da captação de som direto e acústico e da criação de sons na pós-produção). Esta dosagem entre o uso de som direto e dos sons pós-produzidos, geralmente, seria decorrente de uma necessidade de manutenção da verossimilhança e legibilidade das vozes dos personagens (no caso do uso da dublagem) e dos efeitos sonoros em cenas. Este poder vocacional dos sons em relação ao realismo cinematográfico é apresentado pelo autor a partir da obra do cineasta Robert Bresson. Em diversos filmes, Bresson usou a narração em *off* como um recurso para revelar ao espectador aquilo que não pode ser visto na imagem, além de revelar pensamentos íntimos de seus personagens.

Com um estilo muitas vezes denominado como de um “realismo interior” (SONTAG, 2015), por seus filmes apresentarem uma encenação carregada de intimidade e realismo, Robert Bresson foi um dos cineastas que mais refletiu sobre o uso do som no cinema. Nesta perspectiva, poderíamos afirmar que a maioria dos sons dos filmes de Bresson nos atingem a partir do filtro emocional de seus personagens. Em *Vontade Radical* (2015), livro publicado originalmente em 1966, Susan Sontag vai aprofundar essa relação entre o realismo e a intimidade nos seus filmes, afirmando que esse “interior” em Bresson se apresenta como que externalizado por seus personagens, “mais envolvido em sua presença somática, no ritmo de seus movimentos, na pesada carga do sofrimento inexprimível que eles carregam” (SONTAG, 2015, parte II). Se posicionar externamente para revelar o interior sem ser interpretativo era uma das premissas de seu estilo. Outra característica que contribuiu para adensar essa relação entre intimidade e realismo em seus filmes é a forma da apresentação dos objetos em cena, que nos filmes de Bresson estariam sempre marcados por seu consumo, por seu uso cotidiano pelo ser humano (*idem, ibidem*, parte II).

presença entre música e silêncio, Burch completa que “a música serial oferece o maior número de possibilidades formais: todos os outros elementos sonoros podem incorporar-se nela, ocupando os seus interstícios, de modo imediato e natural, completando perfeitamente as estruturas ‘irracionais’ da imagem em bruto ou as estruturas mais ‘racionais’, da planificação. Finalmente, foram os músicos dodecafônicos, a começar por Webern, que fizeram do silêncio um componente essencial da música. Ora, após um longo período de cinema sonoro, musical e falado, os jovens cineastas começam a tomar consciência do papel dialético que o silêncio pode desempenhar em face dos sons de toda a espécie.” (BURCH, 1973, p.121).

Em suas *Notas do Cinematógrafo* (2005), há vários pensamentos de Robert Bresson a respeito do uso dos sons no filme, principalmente em relação à música, aos ruídos e ao silêncio. Sobre os ruídos, o cineasta parece tomar notas sobre como reorganizá-los em relação ao silêncio e ao seu valor rítmico na cena²⁰. Em relação à música, compara as imagens às modulações musicais e se posiciona contra o uso da música de acompanhamento no cinema, essa música que “toma todo o espaço e não dá mais valor à imagem à qual ela se junta” (*idem, ibidem*, p.42). Mesmo com uma presença restrita na maioria dos seus filmes, a música vai se configurar como um elemento fundamental da composição de seu estilo, como destaca Luiza Alvim (2013a) em sua pesquisa sobre o uso da música nos filmes de Robert Bresson²¹.

No artigo *Música e vozes em Pickpocket (1959), de Robert Bresson* publicado em 2014 pela Revista Galáxia, a pesquisadora Luiza Alvim destaca que os primeiros filmes nos quais Bresson usa música do repertório clássico e de forma extradiegética estavam intimamente associados ao uso da voz. Em filmes como *Diário de um padre (Le journal d'un Curé de Campagne, 1951)* e *Pickpocket – O batedor de carteiras (Pickpocket, 1959)*, a imagem da escrita dos diários íntimos dos protagonistas é acompanhada por uma voz *over* que desencadeia quase todas as inserções dos trechos musicais (ALVIM, 2014, p.147). Luiza Alvim ressalta ainda que em algumas inserções musicais em *Pickpocket*, o cineasta usa a voz *in* dos diálogos como detonador desse elemento (*idem, ibidem*, p. 147).

Nestes casos, o uso da música extradiegética não estaria empregado somente em função do acompanhamento do plano imagético, ao contrário, os trechos da peça musical utilizada em *Pickpocket (Suíte n.7 em sol menor, composição barroca de Jean-Baptiste Lully)*, por exemplo, estabelecem uma relação entre a estrutura da composição musical e a estrutura das cenas nas quais se desenrola. Os momentos da música no filme são também aqueles momentos nos quais Michel (*Martin LaSalle*), o personagem principal batedor de carteiras, escapa de sua realidade, estabelecendo uma relação direta com a forma musical da *passacaglia* (tema e repetição do tema com variações) e o divertimento barroco presente nas óperas de Lully. Segundo Luiza Alvim (2013a), as canções, os coros e as danças que formavam o *divertissement*, um tipo de cena separada no final de cada ato, produziam uma quebra da ação na ópera barroca de Lully. Mesmo efeito pretendido por Robert Bresson ao

²⁰ “Reorganizar os ruídos inorganizados (o que você acredita ouvir não é o que você ouve) de uma rua, de uma estação ferroviária, de um aeródromo... Recolocá-los um a um no silêncio e dosar a mistura” (BRESSION, 2015, p. 46) ou ainda “Valor rítmico de um ruído: ruído de porta que se abre e que se fecha, etc..., pela necessidade do ritmo” (*idem, ibidem*, p.45).

²¹ALVIM, Luíza. Robert Bresson e a música. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013a.

usar os trechos musicais “como se fossem os divertimentos após as árias e duetos de *Armide*”²², logo após conversações tensas, como as que acontecem entre os personagens de Michel e Jeanne, Jacques e o delegado ou em momentos de transição, marcando sempre uma quebra da ação em *Pickpocket*.

No cinema, foram diversas as discussões promovidas por teóricos e cineastas sobre o realismo, o que possibilitou a valorização de novas perspectivas sobre a história e a estética cinematográfica. Essas novas abordagens em relação a montagem e a *mise-en-scène*, com destaque para as questões relacionadas ao uso do plano-sequência e da profundidade de campo, teriam permitido explorar avanços na linguagem que facilitaram uma representação mimética “mais extensiva” (STAM, 2003, p. 95). Em *Introdução à teoria do cinema*, Robert Stam nos fala que o debate em torno do realismo no cinema esteve presente desde as primeiras décadas de sua existência e caracterizava-se pelas discussões em torno daquilo que era considerado como “essência do cinema”. Na teoria cinematográfica, esta discussão sobre o que é considerado específico ao cinema foi pontuada a partir das tensões existentes entre os teóricos e cineastas formalistas –“que acreditavam que a especificidade artística do cinema localizava-se em suas diferenças radicais com a realidade” (*idem, ibidem*, p.91) – e aqueles que se consideravam “realistas” e defendiam uma posição em relação à especificidade cinematográfica localizar-se no oferecimento de “representações confiáveis da vida cotidiana” (*idem, ibidem*, p.91).

Contudo, foi sob o impacto do surgimento do neorealismo italiano e do cinema norte-americano do pós-guerra que o debate sobre o realismo cinematográfico se renovou na criação daquilo que em seu desdobramento se configurou em uma teoria do cinema moderno (STAM, 2003; XAVIER, 2014 *apud* BAZIN, 2014). Em *A evolução de uma linguagem cinematográfica* e seus artigos sobre o neorealismo italiano, o crítico francês André Bazin se concentrou nesta questão que será central em sua teoria. Analisando procedimentos-chave nos filmes de Jean Renoir, Orson Welles, Roberto Rossellini e Vittorio De Sica entre outros, Bazin (2014) nos fornece os meios para a compreensão do que seria o realismo no cinema moderno. Na apresentação dos textos do autor reunidos em *O que é o Cinema? (Qu'est-ce que le cinéma)*, Ismail Xavier ressalta que, na análise baziniana das obras dos cineastas citados

²² Citação direta sobre a ópera em cinco atos *Armide*, composta por Jean-Baptiste Lully, em 1686. A análise completa do uso da ópera barroca de Lully em *Pickpocket* está presente no artigo de Luiza Alvim “*Música e vozes em Pickpocket (1959) de Robert Bresson (2014)*”, publicado pela Revista Galáxia (São Paulo, Online), n.28, p.146-158, dez.2014. Para mais detalhes sobre o *diverssiment* na ópera de Lully, ver as referências no livro de Marco Aurélio Padovan Junior, *Compêndio de história da música geral e brasileira* (2015) e em *Uma breve viagem pela história da ópera barroca*, livro escrito por Robson Gonçalves (2012).

acima, o realismo aparece como uma *forma de olhar* pautada pela minimização dos efeitos de montagem e uma economia da argumentação e, que buscava revelar no cinema “a voz dos próprios fenômenos e situações” (XAVIER, 2014 *apud* BAZIN, 2014, p.18). Para explicar melhor o realismo praticado no cinema moderno em *O que é o cinema?* Bazin elegeu determinados procedimentos filmicos como o plano-sequência (apresentação da cena sem cortes, numa única tomada), os movimentos de câmera, o uso da profundidade do campo visível (tridimensionalidade) e a minimização dos efeitos da montagem. Ainda segundo Ismail Xavier, estes procedimentos-chave seriam determinantes para produção de imagens que suportariam a ambiguidade presente nas “coisas do mundo”, mantendo um respeito à duração contínua dos fatos que se desenrolavam no plano imagético dos filmes.

Tal cinema de “situações em bloco”, sem a análise prévia exigida pela montagem do cinema clássico, traduz o ideal da “compreensão” baziniana: antes de ser julgado o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de forma global, na sua duração, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si (*idem, ibidem*, p.19).

Após o ano de 1945, o realismo cinematográfico teve seu *status* de pesquisa alterado, mediante um comprometimento distinto com a reprodução do real. O filme realista no cinema moderno estabeleceu com o seu espectador “uma significação”, fazendo com que o espectador de cinema “vivencie o que vê como se vivenciasse eventos reais, com tudo que eles têm de “ambiguidade” (ALVARENGA; LIMA, 2010, p.269), distante de um ideal de reprodução da realidade mantido pelo estilo clássico narrativo. Nesta perspectiva, Bazin afirmava ainda que a legibilidade daquilo que aparece na imagem teria uma relação direta com a duração do plano, já que é necessário tempo para que o olho consiga percorrer a imagem sem o direcionamento da montagem e da decupagem clássica.

A fé depositada na imagem cinematográfica também estaria no fundamento do seu pensamento. Em a *Ontologia da Imagem Fotográfica*, Bazin (2014) vai definir seu argumento ontológico em relação à imagem fotográfica, afirmando que esta mantém uma indexicalidade em relação ao real, fato que seria, mesmo o cinema se configurando como uma linguagem com suas próprias especificidades, um dos elos fundamentais entre a imagem cinematográfica e a imagem realista. Outro importante elo desta relação seria da ordem de uma argumentação

epistemológica ou fenomenológica, “que atribui ao mesmo Bazin uma teoria da espectralidade, antes que uma teoria realista da imagem” (ALVARENGA; LIMA, 2010, p. 269).

Nesta mesma perspectiva, Dudley Andrew (2015), em *As principais teorias de cinema – uma introdução*, resgata na filosofia de Maurice Merleau-Ponty uma visão da arte como atividade primária, um modo mais natural, intuitivo e imediato de compreender a vida, relacionando esta visão à teoria realista de André Bazin. Segundo o autor, os intensos debates ao redor da fenomenologia na primeira metade do século XX, propostos pelos filósofos Merleau-Ponty, Edmund Husserl e Jean-Paul Sartre, teriam impactado profundamente a sociedade francesa no pós-guerra e rapidamente se transformaram em referência para André Bazin escrever sua teoria de cinema. Numa abordagem fenomenológica, na qual “a arte é vista como liberdade” (ANDREW, 2015), o acesso do espectador à fantasia o faria esquecer das coisas do mundo. No extremo oposto disso, quando o espectador pode “vivenciar” um espetáculo, estaria mais apto a buscar os significados externos à obra, não abandonando completamente o seu mundo.

Outra figura importante para discussão do realismo cinematográfico nesse período foi o poeta e dramaturgo italiano Cesare Zavattini. Escritor de diversos roteiros de filmes neorrealistas, Zavattini atribuiu à guerra e ao processo da “Liberção” dela decorrente a aproximação dos cineastas italianos com a realidade de seu país. Para o roteirista, que também foi responsável pela escrita de textos a respeito do assunto, o principal objetivo do neorealismo era a criação de um cinema no qual a realidade se transformasse em histórias (STAM, 2003). O estilo ficou comumente reconhecido como um “cinema feito nas ruas”, sem atores profissionais, de poucos recursos e que tem como tema a vida cotidiana. Esta visão, entretanto, teria sido muito reducionista. Nos escritos cinematográficos de Zavattini analisados por Paula Regina Siega em *O diário cinematográfico de Cesare Zavattini: memórias da guerra e dever de não esquecer*, podemos constatar como Zavattini considerou os movimentos de rebeliões populares existentes na Resistência extremamente importantes nesse processo de Liberação do pós-guerra, “que leva à descoberta da Itália, que revela as suas necessidades, os sofrimentos do povo italiano, e que apresenta como protagonistas da história da Itália, as chamadas classes humildes” (ZAVATTINI, 2012 *apud* SIEGA, 2013, p.142). Neste sentido, segundo a autora, a guerra é apresentada nos escritos de Zavattini como um evento detonador de um grande “abalo espiritual” que teria atingido a sociedade italiana,

fato que conduziu para a reflexão desse abalo (o evento histórico) em fotogramas de filmes (grifo nosso).

Como destacado por Mariarosário Fabris (1996) em *O neorealismo cinematográfico italiano*, após a Segunda Guerra Mundial, Zavattini vai percorrer duas diretrizes teóricas em sua obra: primeiro, estabelece uma relação entre o cinema e *atualidade* “entendida como realidade a ser apreendida antes que se transforme em futuro”; para em seguida estabelecer outra relação entre o cinema e a *imediatez*, compreendida como uma ideia levada a realização com o mínimo de mediação intelectual, “sem que nada, ou quase nada, se interponha entre elas” (FABRIS, 1996, p.84). Fabris destaca ainda que numa fase posterior às obras mais importantes do neorealismo (*La Terra Trema*, *Ladri di biciclette*, ambos em 1948; e *Umberto D.*, realizado em 1952), Zavattini avança no discurso em relação à mediação intelectual, a considerando extremamente atrelada a um ponto de vista burguês, a ponto de condenar as obras passadas nas quais colaborou, categorizando-as como não suficientemente neorealistas, devido à presença de um enredo elaborado (*idem, ibidem*, p. 85). Décadas mais tarde, será justamente por conta desse ponto de vista mais extremo em relação à crença de uma não mediação do dispositivo cinematográfico que o neorealismo irá sofrer intensas críticas²³.

Na historiografia da música ocidental, o realismo não chegou a se estabelecer como um movimento relevante assim como aconteceu na literatura, no cinema e nas artes visuais. A música praticamente não foi afetada por esse movimento artístico, “pois nenhum realismo representativo era de fato possível naquela arte”, como vai afirmar Eric Hobsbawn em *A Era do Capital: 1948-1875* (2012, p. 186).

Segundo Hobsbawn, o realismo na música quase sempre significou “a representação de emoções identificáveis” (2012, p.136), como as praticadas na tradição das óperas wagnerianas (*Tristão*, 1865) e nas canções. Desde a metade do século XIX, nas escolas nacionais de compositores, de onde se viu florescer a obra de muitos músicos como Tchaikovsky (1840-1893), Modest Mussorgsky (1839-1881) e o norueguês Edvard Grieg (1843-1907), a representação das emoções encontrou o discurso do nacionalismo, para o qual, segundo Hobsbawn, “existiam símbolos convenientes na forma de motivos oriundos da

²³Sobre o realismo crítico e a revisão de algumas premissas neorealistas no cinema italiano, ler o livro de Guido Aristarco *História das Teorias do Cinema*, v. I e II, Lisboa: Arcadia, 1963. Ver também *Introdução a teoria de cinema*, de Robert Stam, 2003 (capítulo “A fenomenologia do realismo”).

música folclórica” (*idem, ibidem*, p. 137) a serem adotados. Numa perspectiva histórica da música ocidental, o autor sugere que a música teria se desenvolvido mais próxima “às coisas do espírito” do que a um ideal de representação do mundo real. Essa postura corroborou para construir as bases teóricas de um formalismo musical que, ao longo de séculos, defendeu a ideia de autonomização da obra de arte aplicada ao âmbito da música. Nessa premissa, a música seria absolutamente desprovida de finalidade (MORITZ apud VIDEIRA, 1995, p.181-4), sua essência poética estaria em “constituir uma linguagem além da linguagem²⁴” (TIECK apud IRIARTE, 1987, p.58), impossibilitando assim uma aderência a qualquer tipo de ideal de representação da realidade.

Ao contrário do que acontece na teoria musical, na prática do mercado fonográfico o termo realismo sonoro é comumente usado como um sinônimo de fidelidade sonora, como constatamos em *Lo-fi: música pop em baixa definição*, de Marcelo Bergamin Conter (2016). Neste livro, Conter narra um fato ocorrido com Thomas Edison quando este tentava aperfeiçoar os mecanismos de registro sonoro do seu fonógrafo. Edison teria insistido no argumento de que seu aparelho continha menos mediação tecnológica, o que aumentaria a qualidade de som em relação aos outros aparelhos que estavam sendo testados concomitantemente (como por exemplo, o *Vitaphone*). A noção de fidelidade sonora estaria para Edison “diretamente relacionada ao desejo de representação de um objeto concreto” (CONTER, 2016, seção 7), já que Edison se referia ao fato de seu aparelho ter um cilindro que fazia a agulha vibrar verticalmente, simulando “mais aproximadamente o modo como uma onda sonora afeta o receptor sonoro” (*idem, ibidem*, seção 7). Na contramão daquilo que atualmente se acredita em relação a fidelidade sonora (quanto mais mediação, mais qualidade e definição sonora), Edison a relacionava com uma redução da mediação tecnológica, sendo nomeada por Marcelo B. Conter como um tipo de realismo sonoro.

Como vimos até aqui, a mediação aparece como uma questão recorrente quando se trata do realismo artístico. Tanto no discurso musical, como é o caso apontado acima por Conter (2016) em relação à mediação tecnológica problematizada por Thomas Edison, quanto em relação à mediação intelectual referida por Zavattini, a mediação ou melhor, a não-

²⁴O poeta e crítico romântico Ludwig Tieck (1773-1853) destacou em sua obra uma relação entre a música e um caráter de devoção presente no Romantismo, estética musical que se desenvolveu em diálogo ao desenvolvimento do realismo literário. A verdadeira música, para Tieck, “era aquela produzida por meio dos sons dos instrumentos construídos pelo homem” (VIDEIRA, 2006, p. 74). [...] “essas Sinfonias podem representar um drama tão variado, tão complexo[...] como o poeta jamais nos pode dar; pois que revelam em linguagem enigmática o que há de mais enigmático, não dependem de quaisquer leis da verossimilhança, não precisam recorrer a quaisquer histórias ou caracteres e permanecem no seu mundo puramente poético. [...] a matéria intrínseca é, desde o princípio até o fim, o seu objeto” (TIECK apud VIDEIRA, 2006, p. 74). Ver: VIDEIRA, Mário. O Romantismo e o belo musical. São Paulo, Editora Unesp, 2006.

mediação aparece como um elemento regulador do desejo de representação de um objeto concreto. No caso do realismo cinematográfico, desde seu surgimento aparece como uma noção relativa e complexa, já que seus meandros nos apresentam diversas tendências, condutas e estilos particulares dos cineastas mais variados.

O discurso realista no cinema se constrói também a partir da tensão gerada em relação a outros estilos, mais preocupados em desvendar o potencial da câmera para subversão da realidade. A partir de meados dos anos 1920, temos o estabelecimento dos três grandes domínios do cinema: o da ficção, do documentário e do experimental. Nesse período, como apontou Francisco Elinaldo em *Cinemas Não Narrativos* (2012), do ponto de vista estético-formal, a discussão gerada em torno do que é a especificidade do cinema se concentrou mais em definir a respeito do seu caráter formativo do que em relação a sua feição realista e seus efeitos.

Veremos no capítulo a seguir que os escritos e as pesquisas realizadas por alguns cineastas e críticos deste período buscavam um aprofundamento das características daquilo que delimitaria o específico cinematográfico e que, posteriormente, confluíram para o desabrochar de várias ideias defendidas por esses realizadores como o cinema puro ou integral, o cinema abstrato e o cinema absoluto, ampliando um arco que compreenderia também todo o experimentalismo praticado pelas vanguardas artísticas no cinema. Nestes filmes, a aproximação entre a arte e a vida, quase sempre, vai surgir a partir da desnaturalização das experiências e da busca por uma expressividade no cinema que possibilite a transmissão de sensações ao espectador por meio de uma linguagem puramente imagética, cinematográfica. Lado a lado ao desenvolvimento da pintura abstrata, surgiram neste contexto vários movimentos não-representativos e não-narrativos que contribuíram para explorar uma vocação abstracionista no cinema. Este cinema experimental ou de vanguarda que emergiu dos movimentos artísticos da primeira década do século XX se manteve mais distante de uma lógica verbal, em contraposição ao cinema falado norte-americano, comentado no início deste capítulo.

Neste contexto, os filmes que seguiam o modelo de ação dramática confinada a um cubo cênico e com longas falas dialogadas não serão o esquema mais assimilável. Embora mantendo-se, muitas vezes, no âmbito de uma orientação narrativa e representativa (como será o caso do expressionismo alemão e do impressionismo francês), o “cinema de vanguarda” vai apostar numa lógica imagética, na qual o impulso de experimentação estaria mais preocupado com as questões plásticas e formais relacionadas ao tempo, ao movimento e

ao ritmo no cinema (TEIXEIRA, 2012, p. 120). O som vai estar inserido neste contexto, não apenas através de sua lógica verbal (a fala) e do seu poder de reforçar a continuidade imagética entre os planos. Diferentemente do “cinema falado” norte-americano, na Europa a grande afinidade eleita nos anos 1920 entre o som e a imagem não foi em relação aos poderes encantadores do sincronismo, mas relacionadas as descobertas de novas afinidades entre o som, a música e a imagem em movimento no filme experimental.

CAPÍTULO 2

A MÚSICA E OS SONS DO FILME EXPERIMENTAL

Nas duas primeiras décadas do século XX surgiram diversas teorias vanguardistas, com o intuito de negar uma herança teatral e literária no cinema e legitimá-lo como um meio artístico único. A noção de filme experimental que, por volta da década de 1950, será difundida e adotada como termo, para designar aquilo que até então se encontrava excluído de modelos, gêneros e de formatos padronizados no cinema, surge concretamente associada a algumas dessas primeiras vanguardas artísticas do século XX, por meio de artistas que se interessaram em realizar uma série de experimentações visuais e sonoras em suas obras. Uma das características dos primeiros filmes experimentais foi a busca por novas estratégias de uso e desenvolvimento de técnicas que lhes possibilitassem uma maior manipulação da imagem. Num primeiro momento, o interesse pela análise da decomposição do movimento em uma sucessão de imagens fixas, encontrado nas experiências de Jules Marey e em algumas obras de Marcel Duchamp (*Nu descendant un escalier, n.1*, 1911; *Jeune homme triste dans un train*, 1911), por exemplo, ou mesmo nas investigações fotodinâmicas da poética futurista dos irmãos Bragalia (*Fumatore*, 1913; *Salutando*, 1911), indicava nada mais que uma tendência da época (FABRIS, 2004).

Estas primeiras experiências abriram caminho para o surgimento de práticas artísticas marcadas por uma ruptura com os códigos da indústria cultural. Filmes que, cada vez mais, investiam em explorar novas formas de pensar a relação entre a música e a imagem no cinema. Na teoria cinematográfica, esse grande e diversificado *corpus* filmico vai estar, quase sempre, alinhado a uma ideia de experimentação no cinema, a qual, em muitos casos, surgiu associada a posicionamentos e debates nos quais se tentou afirmar a ideia de uma “experimentação formal”, de “vanguarda artística” ou ainda a ideia de uma “revolução da linguagem” (TEIXEIRA, 2007; BONET, 1994; PARENTE, 2000) (grifo nosso). O termo “experimental” tem como característica principal ser uma categoria essencialmente aberta, já que abrange todos os filmes que não se incluem na classificação de documentários e cinema narrativo, e quase sempre resistiu a qualquer tipo de categorização (grifo nosso).

Na tentativa de condensar algumas características principais e debates presentes nas diversas épocas ao redor do termo, Francisco Elinaldo Teixeira (2007) submete a nossa análise, em *Formas e metamorfoses do cinema experimental*, três concepções ou modalidades

construtivas do filme experimental no cinema. A primeira delas, *experimental no cinema*, estaria centrada num impulso de experimentação que compõe o universo cinematográfico desde suas origens (grifo nosso). Baseado nas referências do pesquisador catalão Eugeni Bonet em *Cinema Experimental* (1994)²⁵, Francisco Elinaldo vai associar esta modalidade às experiências filmicas das primeiras vanguardas artísticas do século XX, distinguindo-as entre um “cinema das vanguardas artísticas”, que estaria mais preocupado com questões plásticas e formais do tempo, de ritmo e de movimento; e um “cinema de vanguarda” como gênero em si mesmo, que se preocupava mais com as questões expressivas do cinema ainda ligado a uma orientação narrativo-representativa, como foi o caso dos filmes realizados pelos cineastas do expressionismo alemão e os impressionistas franceses (grifo nosso). Além desta diferenciação e ainda na primeira modalidade do experimental, também não poderíamos deixar de incluir o cinema soviético, que apresentou um forte impulso de experimentações nos anos de 1920 e 1930, através das figuras de Dziga Vertov, Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin.

Uma segunda modalidade construtiva do filme experimental é denominada por Elinaldo Teixeira como *experimental o experimental* e se concentra nas experiências das vanguardas do pós-guerra, a partir de 1945 até os anos de 1970 (grifo nosso). Neste período, os cineastas experimentais teriam revisitado toda uma tradição vanguardista dos primeiros anos do cinema “sob o espírito vanguardista de busca de novidade, mas também para atingir os seus limites” (TEIXEIRA, 2007, p. 95). Para nomear essa nova fase de discussões e proposições em torno do experimentalismo da nova vanguarda, Elinaldo resgata a frase que dá título a um dos textos de Hélio Oiticica, “Experimental o experimental”, escrito em 1972 e publicado na revista *Navilouca*, criada pelos poetas Waly Salomão e Torquato Neto (grifo nosso). Ainda segundo o autor, a proposição de Oiticica deixa clara a intenção de partir de uma tradição disponível, com o intuito de tentar renová-la. Em *Experimental o experimental*, Oiticica reivindica que o experimental se afaste do domínio da arte experimental (grifo nosso). Para explicar sua proposição, o artista resgata a ideia atribuída a Mario Pedrosa, de que “o exercício experimental da liberdade evocado pelo crítico não consiste na criação de obras, mas na iniciativa de assumir o experimental²⁶” (OITICICA, 1972 apud BIENAL DE CUENCA, p. 118). Também atribui a Décio Pignatari a citação de que “a visão das estruturas conduz a anti-arte e a vida; a visão dos eventos (obras) conduz a arte e ao distanciamento da

²⁵ BONET, Eugeni. *Cinema Experimental*. Espanha, Catalunha, 1994.

²⁶ Tradução minha. Colección “Nomadismos/ Bienal de Cuenca”, organizado por Teresa Arijón, Bárbara Belloc e Cristóbal Zapata, 2015. Fundación Municipal Bienal de Cuenca e Ministério da Cultura do Brasil, Cuenca: Equador . Publicado no Brasil na *Arte em Revista*, n. 5, São Paulo, Kairós, 1980.

vida” (idem, ibidem, p. 119), acusando a arte brasileira de ter explorado muito pouco a produção experimental e cineastas, artistas e poetas de se enrijecerem e anularem seus talentos, ao “criarem obras” para seguirem no cotidiano competitivo do mundo das artes (grifo nosso).

De uma maneira geral, e numa considerável reverberação de temas e experiências realizadas no primeiro período de experimentações no cinema, Elinaldo Teixeira vai seguir as classificações de P. Adams Sitney em *Visionary Film* (1974) e Eugeni Bonet em *Cinema Experimental* (1994), delimitando uma série de características presentes em diversos filmes deste período, com destaque para as obras dos cineastas Maya Deren, Stan Brakhage, Jonas Mekas, Andy Warhol, Robert Frank e Shirley Clarke. Muitos destes cineastas pertenceram ao movimento do cinema *underground* norte-americano, termo que será uma das denominações frequentes para o filme experimental realizado neste período (PARENTE, 1994, p. 99) (grifo nosso). Em referência ao trabalho do pesquisador catalão Eugeni Bonet (1994), Elinaldo pontua que estas duas primeiras modalidades de filmes experimentais foram consideradas por Bonet como fortemente marcadas pelo movimento surrealista. De todos os movimentos vanguardistas, o surrealismo teria sido o que mais se comportou como “uma espécie de matriz difusa, que impregnou enormemente a “segunda vanguarda” do cinema” (BONET, 1994 apud TEIXEIRA, 2007, p. 96).

A relação estreita entre o filme experimental e o movimento surrealista também foi destaque no livro de Jean Mitry sobre o assunto. Em *Le cinèma experimental. Histoires et perspectives*, publicado em 1974, o crítico, teórico e cineasta francês reserva um capítulo específico (*Surrealismo em USA*) para refletir sobre a íntima relação entre o cinema *underground* americano e o movimento surrealista (grifo nosso). Dentre as características que teriam marcado alguns filmes experimentais do segundo período de experimentações no cinema, citadas por Francisco Elinaldo, destacam-se o uso de elementos oníricos e psicodramáticos presentes em alguns filmes de transe, além da presença de estruturas de ritos e mitos pré-inconscientes, no caso de filmes que transitaram entre uma poeticidade e uma estruturação narrativa. É destacado pelo autor, ainda, o fato de muitos desses filmes terem como foco a abolição da narratividade e da dramaturgia, experimentando tudo aquilo que é considerado neste período como especificamente próprio ao cinema – os efeitos de luz, as possibilidades de movimentação da câmera, o uso de lentes e *zoom* para criação de efeitos na imagem, as incisões realizadas na película e as flicagens, dentre outros.

Uma terceira modalidade construtiva do filme experimental citada por Francisco

Elinaldo, *experimental o experimental na cultura audiovisual*, vai deixar o campo restrito do cinema, para abranger uma cultura audiovisual ampliada, através da análise de filmes da pós-vanguarda dos anos 1980 adiante (grifo nosso). Segundo o autor, todo o debate promovido para definir esta terceira modalidade do cinema experimental girou ao redor de uma ampla discussão da teoria cinematográfica, impulsionada pelas transformações em termos de suporte e produção de imagens e pelo esgotamento das formas experimentais no cinema. No primeiro caso, Francisco Elinaldo localiza alguns debates dos anos 1990 em relação àquilo que restava de analógico na imagem digital. No limite da transfiguração da imagem analógica, a matematização da imagem digital surge como uma questão implicada na perda do puro objeto – o filme analógico, que não seria mais tão decisivo nesse novo processo filmico digitalizado, no qual a imagem se mantém numa constante atualização virtual.

Concomitante a esta discussão referente à própria natureza ontológica da imagem, outro grande tema destacado por Teixeira é uma questão que teria exposto um ponto de inflexão no sentido do experimental no cinema. Para o autor, apesar da noção de experimental não ser tão relevante em sua obra, Gilles Deleuze teria estabelecido uma diferença crucial entre o cinema experimental e os outros cinemas, a partir da sua concepção de audiovisual. No pensamento deleuziano, a noção de “audiovisual” que precede o campo cinematográfico é constituída com o cinema moderno do pós-guerra, ao nos fazer perceber duas modalidades de imagens no cinema: “uma imagem visual que expõe seus ‘embasamentos geológicos’, suas fundações e estratificações, que precipitam os limites do ver e traçam os estados de vidência; por outro uma imagem sonora em que o ato de fala e música torna-se “fundador” e instaurador de lendas, põe-se a fabular (DELEUZE, 1990 apud TEIXEIRA, 2007, p. 98). Este pensamento renovador teria ultrapassado um paradigma no campo cinematográfico, ajudando na reflexão da questão para além de uma relação entre a noção audiovisual e a assimilação de uma cultura informacional de multiplicação de meios e suportes.

Sem aderir diretamente à divisão das modalidades proposta em *Formas e Metamorfoses* (2007), nosso intuito a partir daqui é nos acercarmos do *corpus* de filmes que compete às duas primeiras modalidades propostas por Elinaldo Teixeira em sua pesquisa sobre cinemas não narrativos, para delimitar a nossa investigação de determinados processos filmicos, imagéticos e sonoros, levantados pelos autores, escolas e movimentos relacionados às duas primeiras fases apontadas em relação ao filme experimental. Avançando, assim, sobre todo um campo de experiências relacionadas ao uso do som e da música no filme experimental entre os anos de 1920 a 1940.

O interesse pela delimitação das modalidades construtivas do filme experimental apresentadas por Francisco Elinaldo é o fato de manterem certa similaridade com as propostas de recorte apresentadas por outros pesquisadores do filme experimental (BONET, 1992; MITRY, 1974; SITNEY, 1974). Como já comentado anteriormente, o conceito de experimentalismo na cinematografia mundial, de assimilação fugidia, engloba tudo aquilo no cinema que resiste a categorização. Apesar disso, nosso interesse tem um propósito distinto e persegue aquilo que Francisco Elinaldo (2007) apontou como um “pensamento renovador que ultrapassou o paradigma do campo cinematográfico” (p. 98-99).

De antemão, nossa busca não será a investigação sobre a teoria de Gilles Deleuze aplicada ao cinema. Neste capítulo, nosso objetivo principal também não será aprofundar a discussão a respeito da paradoxal proposta em se criar um recorte ou categorias de estudos de uma cinematografia que parece resistir a qualquer agrupamento ou categorização. Atemo-nos aqui ao rastreamento das pesquisas que já se debruçaram sobre o tema do uso do som e da música no filme experimental, em busca das novas formas de pensar esta relação. Nessa perspectiva, também será necessário nos acercarmos daquilo que se entendia, entre os anos de 1920 e 1940, como experimentalismo no âmbito da música e no campo cinematográfico. Daí é que vamos propor, no final do capítulo, uma aproximação maior entre esses dois campos teóricos, a partir do conceito de “musicalização dos sons” adotado por Douglas Kahn no contexto da arte sonora dos anos 1980 (*Noise, Water, Meat; Wirelles Imagination*) e da proposta de “musicalização das imagens” reivindicada no livro *Le cinema experimental*, de Jean Mitry (1974) (grifo nosso). Distante das pesquisas sonoras de Douglas Kahn, as referências de Jean Mitry se concentraram na crítica pela busca da especificidade cinematográfica empenhada por alguns cineastas e teóricos do filme experimental – especificamente pelos defensores do cinema puro e absoluto.

Segundo Mitry (1974, p. 225), grande parte dos filmes que foram produzidos com processos de pictorialização utilizavam músicas pré-existentes em suas trilhas sonoras apenas como “uma ilustração” do ritmo buscado pelas imagens. Distantes temporalmente e circunscritos em diferentes meios, a crítica de Jean Mitry só se aproxima do termo de “musicalização dos sons” adotado por Douglas Kahn em seus textos, quando passa a evocar certo tipo de apagamento, ou em suas próprias palavras “uma subtração” do som pela ideia equivocada de um cine-ritmo, praticado pelos cineastas alemães Vik Eggeling, Hans Richter e Walter Ruttmann (grifo nosso). Nesta crítica, Mitry nos chama a atenção para o apagamento do som como matéria a ser considerada no cinema possuidora de sua própria forma. No início

do capítulo intitulado “Imagens e Música”, Jean Mitry se detém em intitular as dessemelhanças entre a música e a imagem, julgando impossível a manifestação de um cine-ritmo comparado ao ritmo musical (ibidem, p. 225). Para logo em seguida afirmar que o problema estaria nas formas não figurativas, incapazes de criarem ritmo no cinema, porém possíveis de acompanharem séries musicais²⁷.

O eixo em comum entre estas distintas aproximações dos termos é, antes de tudo, o raro interesse em se pesquisar o tema da fisicalidade e da a-referencialidade dos sons em filmes experimentais. Interesse demonstrado também por Douglas Kahn ao mencionar em um outro texto seu (*The Sounds of the Music*, 1987) o pioneirismo acústico de Dziga Vertov, que trataremos como referência mais adiante. O tema pode ser destacado aqui por sua escassez de pesquisas no meio cinematográfico, principalmente naquilo que se refere à cinematografia latino-americana e brasileira.

Como vimos no primeiro capítulo, dentro da tradição do cinema realista, o tema da fisicalidade dispõe de algumas demandas, como as discussões levantadas pelo teórico alemão Siegfried Kracauer no final dos anos 1940 em *Theory of Film: the redemption of physical reality*. Numa certa dimensão, as potencialidades de uma realidade física da imagem também foram discutidas ao longo dos primeiros anos da teoria cinematográfica, por teóricos mais interessados nas pesquisas sobre a presença da figura humana no cinema, como Béla Balázs e Jean Epstein, por exemplo. Podemos citar muitas referências em relação a esse *corpus*, mas a maioria delas enfatizou a análise dos processos fílmicos e experimentais imagéticos, quase nunca se detendo sobre os processos sonoros e musicais nos filmes.

Contrariando esta afirmação, podemos citar algumas recentes pesquisas que tentaram se debruçar sobre as questões relacionadas ao uso do som e da música no filme experimental. William Moritz (2004), em *Optical Poetry: the life and work of Oskar Fischinger*, vai ser uma importante referência sobre a *Visual Music* praticada por este cineasta. Andy Birtwistle (2010), em *Cinesonica: Sounding Film and Video*, ao explorar a variedade de estilos no campo do audiovisual, inclui o filme experimental para construção da sua teoria “cinesônica”

²⁷ “Querer crear en el cine un ritmo comparable al musical sería enfrentarse a una imposibilidad manifiesta. En los ensayos de Ruttmann, las figuras geométricas en movimiento no determinan ningún sentimiento, ninguna emoción. Contribuyen solamente a hacer sensible la percepción de una cadencia desprovista de fundamento. Pero si las formas no figurativas eran incapaces de crear un ritmo, era posible que acompañaran a una serie musical. De esta manera las relaciones de líneas, de colores y de sonidos podían, por sus movimientos acordados o contrarios, aspirar a la novedad de ciertos efectos. Lo que hicieron justamente Fischinger, Len Lye y McLaren. Pero a pesar de su perfección formal, estas construcciones mostraban al mismo tiempo su debilidad: asociando los movimientos de figuras geométricas al ritmo, a la cadencia, incluso a la tonalidad de la serie musical, se limitan a subrayarla – admirablemente – antes que asociar un ritmo visual a un ritmo musical. [...] Dicho de otra forma, si se proyecta un cine ritmo apagando el sonido, se vuelve a caer en el fracaso al que llegaron Eggeling, Richter y Ruttmann”. MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*, p. 225-226, 1974.

(grifo nosso). Neste livro, a partir das noções de materialidade do som para Pierre Schaeffer, Rick Altman e para a teoria estruturalista, Birtwistle busca definir o território daquilo que seria uma materialidade sônica no cinema. Em *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*, Annette Davison (2004) se deteve sobre o trabalho dos diretores Wim Wenders e David Lynch, afirmando que estes dois teriam reconfigurado o mundo sonoro em Hollywood, expandindo e explorando novos tipos de interações entre som e imagem no filme de ficção. Contudo, nossa principal referência em relação ao mundo sonoro do filme experimental será a também recente coletânea de artigos organizados pelos pesquisadores Holly Rogers e Jeremy Barham (2017), no livro *The music and sound of Experimental Film*. Sobre o assunto, Holly Rogers (2010) publicou também *Visualising Music: Audio-Visual Relationships in Avant-Garde Film and Video*.

Nesta coletânea, Rogers e Barham (2017) organizaram vários artigos que vão adiante da proposta de um estudo do filme experimental em contraposição a algumas práticas do filme comercial narrativo atual, propondo novas conexões com as formas intensamente musicalizadas, criadas através de diferentes escolas e poéticas de filmes experimentais. Apesar de não chegarem a constituir um gênero musical próprio, por diversos fatores – dentre eles, Holly Rogers (2010) cita na introdução do livro o fato de muitos cineastas experimentais nem sempre terem optado pelo uso criativo do som e da música em seus filmes –, essas práticas sonoras do filme experimental apresentam usualmente elementos sônicos que se integram à estratégia discursiva do filme sob a forma de sons radicais, agindo poderosamente na criação de uma estética experimental.

Em *The music and sound of Experimental Film*, nos detemos sobre a relação entre música, som e imagem, a partir das indagações sobre qual papel a música exerce em ambientes estéticos muito distantes do formado pelo filme convencional. Ou ainda se existe alguma constância na prática sonora do filme experimental, ou se sua falta de constância é o que mais o caracteriza. Os filmes experimentais possuem trilhas sonoras inovadoras, ou existe uma textura vanguardista a partir da colocação distinta da música contra (ou com) uma imagem?

A partir dessas perguntas podemos traçar um caminho para pensar as práticas sonoras e musicais realizadas em filmes experimentais, ao mesmo tempo em que se somam como novos elementos para a problematização e a fragmentação da definição de *experimental* como categoria cinematográfica (grifo nosso). Nessa perspectiva, os textos publicados em *The music and sound of Experimental Film* enfatizam momentos nos quais as transformações no

meio cinematográfico foram significativas, em particular ocasiões em que a música e o som foram usados de maneira subversiva por aqueles que operavam fora dos domínios artísticos e financeiros que impulsionam o cinema comercial. Na maioria dessas práticas descritas, podemos constatar que os cineastas que realizaram experimentações com o som ou a música trabalharam sozinhos ou em pequenos coletivos colaborativos.

De um modo geral, elas também apontam para filmes que se destacaram pela sua materialidade, ao evitar uma adesão à tradicional “imersão” audiovisual proporcionada pelos filmes de ficção convencionais. Estratégia essa que, na maioria das vezes, teria como objetivo a manutenção de certo distanciamento crítico entre os espectadores e o filme (ROGERS, 2017, p. 5). Citando o trabalho de William E. B. Verrone (2011) - *The Avant-Garde Feature Film: a Critical History*, Rogers (2017) se detém sobre a discussão de um diferente tipo de experiência de visualização do filme de vanguarda, que se difere do filme *mainstream*, e que envolve os sentidos de maneira atípica daquela que acontece quando assistimos a filmes convencionais. Para William Verrone, o fato de que quase nada é claramente denotado para o público em um filme experimental faz com que o espectador seja ativado para conferir sentido às imagens (VERRONE, 2011 *apud* ROGERS; BARHAM, 2017, p. 19).

Tal processo, segundo Rogers (2017), também pode ser explorado a um nível mais sonoro no filme, fato que ele demonstra, citando obras que se destacaram por esta oscilação entre a imersão do espectador na obra e seus momentos de distanciamento da mesma. *Traité de Bave et d'Éternité (Venom and Eternity)*, filme dirigido em 1951 pelo poeta, artista visual e crítico de cinema romeno Isidore Isou, é citado por Verrone como uma das obras que ativaram a experiência de visualização do espectador do filme de vanguarda. Na obra, que reivindicou os princípios básicos de um cinema Letrista pregado por Isidore Isou, a edição discrepante entre som e imagem e a manipulação do material fílmico através de raspagem e de arranhões foram definidoras para provocar uma distorção na linguagem cinematográfica. Interessado na desconstrução da escrita em sílabas “puras” que, proferidas, poderiam criar uma linguagem universal, o poeta romeno Isidore Isou defendeu a expansão da sua teoria Letrista a todas as artes e, em *Traité de Bave et d'Éternité*, submeteu o espectador a um turbilhão de informações sonoras e visuais, que foram montadas intencionalmente rápidas e dissociadas umas das outras, desestabilizando o discurso do filme. Ao mencionar a pesquisa de William Verrone a respeito da obra, Rogers (2017) inclui outros filmes estudados por sua montagem dissociativa entre som e imagem, como alguns de Stan Brakhage, Chantal Akerman e Walter Ruttmann²⁸.

²⁸ Em *Music and sound of Experimental Film* (2017) podemos encontrar um capítulo dedicado à obra de cada

Rogers adverte ainda que esta relação de participação ativa do espectador também pode ser sustentada por meio de uma cinematografia rigidamente sincronizada, como a dos cineastas Norman McLaren e Len Lye.

Apesar da diversidade de estilos e práticas de filmes experimentais, o interessante do breve estudo apresentado em *The music and sound of Experimental Film* foi a identificação de temas recorrentes ao uso do som e da música no filme experimental na teoria cinematográfica. Entre as dicotomias que permearam as discussões apresentadas por Holly Rogers (2017) na introdução deste livro, destacamos a relação entre a música e o ruído, entre o espectador ativo e o passivo, entre o popular e a vanguarda e – o grande tema predominante – a oposição entre o sincronismo do som e da imagem e a dissonância audiovisual. Nos tópicos a seguir vamos nos deter nas questões que dizem respeito ao sincronismo sonoro e à dissonância audiovisual no filme experimental, o tema predominante apontado por Rogers em sua pesquisa.

2.1. Concretizando sons e imagens no cinema: o conceito de realidade física de Kracauer e sua crítica aos filmes “sinfonias das cidades” e ao cinema abstrato alemão

Apesar do sincronismo sonoro ter se desenvolvido dentro de uma tradição do cinema comercial, algumas das primeiras experiências filmicas vanguardistas usaram o sincronismo entre som e imagem, explorando sua relação rítmica com a música, principalmente expressa nas experiências filmicas dos artistas Oskar Fischinger, Viking Eggeling e Hans Richter, no início dos anos 1920 na Alemanha. Estes cineastas exploraram um tipo específico de organização das formas musicais, primordialmente usando músicas pré-existentes para estabelecer uma sincronia rítmica com as imagens que eram animadas na tela. Embora com trabalhos distintos, mantinham em comum a busca pelo desenvolvimento de novas maneiras de visualização da música no cinema.

O resgate da experiência e potencial conexão entre *Colored Rhythm: 59 studies for the film*, do pintor abstracionista Léopold Survage (1913), e os esboços produzidos para *Diagonal*

um dos cineastas citados por Rogers. Sobre a experiência de Walter Ruttmann no cinema e na rádio, vamos ter o artigo do pesquisador alemão Dieter Daniels, *Absolute Sounding Images: Abstract Film and Radio Drama of the 1920s as Complementary Forms of a Media-Specific Art*; sobre Len Lye's, *A Primitivism of the Senses: The Role of Music in Len Lye's Experimental Animation*, do pesquisador da Universidade de Southampton, Malcolm Cook. Ele também publicou sobre Len Lye's *Sensation form: Len Lye and the coming of sound*. Sobre a parceira de trabalho entre Stan Brakhage e o músico James Tenney, ler o trabalho do musicólogo Eric Smigel, *Metaphors on Vision: James Tenney and Stan Brakhage, 1951-1964*. No livro organizado por Rogers e Barham (2017), o artigo publicado por Smigel é *Sights and Sounds of the Moving Mind: The Visionary Soundtracks of Stan Brakhage*. E *Bump...bup..bup: Aural Innovation in the Films of Norman McLaren*, de Terece Dobson.

Symphonie (1924), primeiro filme do artista visual e cineasta Viking Eggeling, foram destacados tanto por Holly Rogers (2017) como por outros autores que escreveram sobre cinema experimental. Também no livro, já citado aqui, *Le Cinema Experimental histoire et perspectives*, de Jean Mitry (1974)²⁹, a relação entre esses cineastas e o desenvolvimento da pintura abstracionista na Europa é explorado. Mitry também se deteve sobre outros exemplos de filmes que tiveram como influência pinturas abstracionistas, destacando também os estudos feitos pelo pintor de ascendência russo-filandesa-dinamarquesa, radicado na França, Léopold Survage. Em 1913, o pintor não chegou transformar suas pinturas em filme. Entretanto, Mitry (1974) a localiza como uma primeira experiência neste estilo, com a pretensão de ser cinematográfica, e afirma que possivelmente serviu de inspiração para a realização do filme de Viking Eggeling, produzido entre os anos de 1921 a 1923. Neste mesmo período, na Alemanha, também foram produzidos os filmes *Rhythmus 21* (1921-1923) e *Rhythmus 23* (1924), do pintor, artista gráfico e experimentalista Hans Richter. E, entre os anos de 1923 a 1926, o pintor Walter Ruttmann também vai produzir seus cinco filmes abstratos nomeados como *Opus 1,2,3,4 e 5*.

As conexões entre o pintor e cineasta Oskar Fischinger e o músico John Cage, já em seu momento *hollywoodiano*, e entre Mary Ellen Bute e o músico Leon Theremin também vão ser lembradas pelos autores (MITRY, 1974; ROGERS; BARHAM, 2017) como destaques para o desenvolvimento da *Visual Music*, e são mais especificamente detalhadas no livro já citado de William Moritz, *Optical Poetry: the life and work of Oskar Fischinger*, e por Lauren Rabinovitz, num capítulo dedicado à cineasta Mary Ellen Bute, no livro *Lovers of Cinema: The First American Film Avant - Garde* (1919-1945). Em *The Music and Sound of Experimental Film* (2017), os artigos e trabalhos destacados enfatizam muito mais obras vinculadas diretamente a *Visual Music* e experiências com sincronismo rítmico entre som e imagem no cinema, do que os filmes realizados por aqueles cineastas oriundos do impressionismo francês, do cinema de vanguarda russa ou mesmo outras obras mais contemporâneas, dos anos 1970 até os dias atuais. Uma das exceções a esta regra foi o artigo publicado por Aimee Molloghan neste livro.

Em “*Rebalancing the Picture-Sound Relationship*”, Molloghan (2017) destaca as experiências realizadas pela artista inglesa Lis Rhodes. *Dresden Dynamo* (1971-72), *Light Music* (1975), *Light Reading* (1978) e *A Cold Draft* (1988) foram analisados no artigo, que

²⁹ Neste trabalho faz-se o uso da publicação em espanhol. MITRY, J. *Historia del cine Experimental*. Valencia: Edicion Fernando Torres, 1974.

traz como pano de fundo as diferenças existentes entre um cinema estruturalista praticado pelos cineastas ligados à *London Filmmakers Co-operative* (LMFC) e os representantes do cinema estruturalista norte-americano. Nas obras de Lis Rhodes analisadas por Molloghan, a pesquisadora escocesa destaca que as relações hegemônicas entre o som e a imagem são questionadas, a fim de abordar estruturas de poder desiguais entre os gêneros. Estas preocupações feministas de Lis Rhodes ficam mais evidentes em *Light Reading* e *A Cold Draft*³⁰, filmes nos quais a cineasta explora uma subjetividade feminina tanto nas suas estruturas formais quanto ideológicas.

Light Reading, um curta-metragem em 16mm de 20 minutos, se inicia com uma leitura proferida totalmente na escuridão. Escutamos uma voz de uma mulher (a qual mais tarde identificamos como a própria cineasta) lendo trechos de um texto da escritora modernista americana Gertrude Stein. Quando a voz deixa de ler o poema a escuridão cessa. Uma narrativa fluida se instala a partir de uma série de fotografias rasgadas e coladas, uma mistura de letras seguidas de instrumentos artesanais como tiras de filme em preto e branco, régua, tesouras, fitas métricas, intercalados numa espécie de colagem inserida sobre a película. A repetição desses elementos visuais vai ser empregada a ponto de destacar uma fotografia retratando lençóis ensanguentados em uma cama desarrumada. Sob esta imagem, a câmera se aproxima e se afasta repetidamente, enfatizando um gesto cíclico, que destoa da progressão caótica da sucessão de elementos visuais que acompanhávamos até então. Enquanto acompanhamos as imagens do filme, a voz fora-de-campo da mesma mulher que havíamos escutado antes retorna. No monólogo proferido pela voz, a repetição do pronome “ela” nos sugere uma figura feminina como sujeito latente do filme, pessoa que não se vê e que talvez tenha habitado as imagens que presenciamos em *Light Reading*.

Este curta-metragem de Lis Rhodes, como coloca Aimee Molloghan (2017), põe em evidência uma relação de presença-ausência entre banda sonora e imagética. Se, por um lado, a voz denota a existência de um corpo feminino no filme, na imagem só constatamos os rastros que evidenciam a ausência desse corpo. Contudo, talvez seja numa das primeiras experiências de Lis Rhodes que possamos constatar com mais evidência este pretense abalo nas relações hegemônicas entre som e imagem em seu cinema. É, em *Dresden Dynamo*

³⁰ Em *Cold Draft* (filme 16mm, 30 min, 1989), temos a exploração da subjetividade feminina no filme a partir de uma colagem de imagens sobrepostas de paisagens urbanas, sons inquietantes e as palavras proferidas por uma mulher que nunca vemos. Esta mulher encarna múltiplos pontos de vista de outras mulheres, que recusam a se conformar com seus destinos. Ver também *Lis Rhodes: Grammars of Looking and Grammars of Language*, escrito por Lucy Reynolds, Afterall Online Review, 16/03/2012. Disponível em: <<https://www.afterall.org/online/lis-rhodes-grammars-of-looking-and-grammars-of-language#.W1-IIBwWWBQ>>. Acesso em: 29 jul 2018.

(1972) que Lis Rhodes cria formas geométricas contrastantes, que mudam rapidamente de forma na tela, se metamorfoseando de linhas a círculos, de listras perpendiculares a losangos que se sucedem em infinitas sequências. O filme em 16mm é usado como material base para produzir tais padrões geométricos básicos e cromáticos, e o som que ouvimos do filme é o resultante desse processo.

Sobre este filme, Aimee Molloghan (2017) aponta ainda que no processo de impressão das formas geométricas e dos materiais artesanais na película, Rhodes descobriu que ao usar os equipamentos de impressão Letratone e Letraset se produzia um som próximo à frequência do dó central (261,6 hertz). Essa descoberta é aproveitada pela cineasta, que decidiu compor a trilha sonora do seu filme a partir da relação com esta nota tônica produzida durante o processo de impressão na película em 16 mm. As cópias positivas e negativas criadas a partir da película original foram ainda passadas em filtros de cores pretos, azuis e vermelhos que compõem a trilha visual. Escutando o filme, o que temos é a apreciação de distorções contra um fundo de ruído monocromático, que se mantêm sem resolução durante toda a exibição, ao contrário das cores de tons vibrantes e detalhes da imagem que variam constantemente. Além desta diferença de tom entre as bandas sonoras e imagéticas, a nossa percepção sincrônica do filme, como ressalta Mollaghan (2017), ao citar a pesquisa de Nicky Hamly³¹ sobre Rhodes, se difere em 26,5 quadros. Por uma diferença na banda sonora do filme em 16mm, escutamos o material auditivo em atraso em relação à imagem que o produziu. Segundo Hamly, ao prever este atraso Rhodes subverteu o processo de sincronização, retendo o ponto esperado de junção e permitindo, apesar da aparente sincronia, que as imagens funcionassem em um tipo de contraponto físico ao som (HAMLY, 2003 apud MOLLOGHAN, 2017).

Apenas três anos depois, em 1975, Rhodes resolve apostar em um espaço fora da sala convencional de cinema, projetando *Light Music*, seu próximo filme, para acontecer em uma disposição de tela dupla, preferencialmente opostas uma a outra, e que emitissem uma visibilidade escultural atravessada por uma máquina de fumaça. Nessa concepção de instalação audiovisual, os espectadores são atravessados pelas imagens em preto e branco de uma série de figuras geométricas realizadas através do desenho direto sobre a película. Essas imagens consistem em faixas horizontais de espessura variável e espaçamento muito próximos ao da técnica empregada por Norman McLaren na trilha sonora de *Synchromy*³²

³¹ HAMLY, N., *Frameless Film. Undercut*, n. 13, 1984/5. reprinted in Nina Danino and Michael Mazière (ed), *The Undercut Reader*, London: Walflower Press, 2003, p. 111.

³² Além desta técnica na qual as distâncias das frequências sonoras variam a partir do espaçamento entre as linhas dispostas na faixa sonora, Norman McLaren também utilizou em seus filmes colagem, imagens de

(1971), no qual as frequências sonoras produzidas são afetadas pelo espaçamento entre as linhas dispostas na faixa sonora da película.

Podemos constatar a partir da análise empenhada por Aimee Mollaghan (2017), que o uso da técnica e do conceito de *graphical soundtrack* empregada nas obras de Lis Rhodes subverteu de alguma maneira a discussão em torno dos processos de sincronização fílmica no filme experimental, já que ultrapassou a questão sincrônica e rítmica entre as formas musicais e cinematográficas, para se centrar na discussão do *som cinematográfico*, aquele que emana do próprio material fílmico. O uso e o conceito de *métodos gráficos* utilizados no cinema, para além dos casos já citados anteriormente (Oskar Fischinger, Len Lye e Norman McLaren, entre outros), também despertou interesse na Rússia pós-revolucionária, através da figura de Arseny Avraamov, músico e jornalista russo, considerado um dos primeiros estudiosos a experimentar a tecnologia do som impresso no filme, nos anos 1920 (grifo nosso).

No artigo *Synthesized Voices of the Revolutionary Utopia: Early Attempts to Synthesize Speaking and Singing Voice in Post- Revolutionary Russia (1920s)* Andrey Smirnov (2013) descreve as pesquisas com desenhos de ondas sonoras na película como apenas um dos experimentos realizados por Arseny Avraamov no ramo da análise sistemática das formas de ondas gravadas oticamente. Esta técnica, segundo Smirnov (ibidem, p.51), foi considerada por Avraamov como um recurso para que se pudesse sintetizar qualquer som, os livrando das limitações de ferramentas do passado como os instrumentos musicais³³, e apareceu simultaneamente na Alemanha, Rússia e EUA. No começo dos anos 1930, Arseny Avraamov fundou junto a outros artistas o *Multzvuk Group*³⁴, um coletivo artístico que tinha

arquivo, diferentes técnicas de animação: gráficos e mapas animados, recortes, animação de objetos, animação 2D, entre outros. Sobre o trabalho do cineasta. Ver: JORDAN, W. E. Norman McLaren: his career and techniques. In: **The Quartely of Film Radio and Television**, v. 8, n. 1, pp. 1-14. Published by University of California Press (Autumm, 1953); e *Stirling's Sons*. In: DOBSON, N. Norman McLaren Between the Frames. Bloomsbury, 2018.

³³ Ver *Synthesized Voices of the Revolutionary Utopia: Early Attempts to Synthesize Speaking and Singing Voice in Post- Revolutionary Russia (1920s)*. "Avraamov escreveu: "Since we are real hosts of the soundtrack in each portion of the frame, we simply consider that our method gives us enough means to turn the sound development and dynamics in any desired direction any moment, since we are not limited by the tools of past material culture – musical instruments –, banding our hands by their technical features and limitations". In: *Electrified Voices: Medial, Socio-historical and Cultural Aspects of Voice Transfer*, edity by Dmitri Zakharine and Nils Meise. V & R Unipress, p. 168.

³⁴ O *Multzvuk Group* foi formado em 1930 pelo compositor e teórico Arseney Araamov, o câmara Nikolai Zhelynsky, o animador Nikolai Voinov e o pintor e pesquisador acústico e amador Boris Yankovsky. Em 1931, o grupo se moveu para o *The Scientific Research Institute for Cinema and Photography* (NIKFI). Renomeado como Syntonfilm Laboratory, em 1932 o grupo se moveu para Mezharobpomfilm, e foi fechado em 1934, por falta de recursos para financiamento da pesquisa. Segundo Smirnov, entre 1930 e 1934 o Multzvuk group produziu os filmes *Ornamental Animation*, *Marusia Otravilas*, *Chinese Tune*, *Organ Chords*, *Untertonikum*, *Prelude*, *Piruet*, *Staccato Studies*, *Dancing Etude* and *Flute Study*. In: *Synthesized Voices of the Revolutionary Utopia: Early Attempts to Synthesize Speaking and Singing Voice in Post- Revolutionary Russia (1920s)* (grifo

como objetivo desenvolver pesquisas relacionadas às técnicas gráficas de impressão de som na película. O pintor e pesquisador Boris Yankovsky teria sido o maior responsável pelos estudos experimentais acústicos junto ao grupo. Segundo Smirnov (ibidem, p. 168-169), Boris Yankovsky desenvolveu métodos de síntese de sons, glissandos, manipulações timbrísticas, *cross fades* e outros recursos de polifonia, por meio de um tipo de gravação *multitrack* a partir do uso dos múltiplos disparos numa mesma faixa sonora ótica de filme.

Interessado no desenvolvimento desses métodos gráficos, também no período entre os anos de 1929 e 1930, o cineasta neozelandês Len Lye vai pintar diretamente sobre a película, com cores celulósicas. Em *Historia del cine experimental*, Jean Mitry (1974) nos recorda que Len Lye teria sido o primeiro cineasta a utilizar tal método. Seu primeiro filme, *Tusalava* (1929), segundo Mitry, um “movimiento de grafismos en color de acuerdo con una música de jazz” (1974, p. 202), foi realizado já na Inglaterra. O cineasta, assim como tantos outros³⁵, teria sido fisgado pela possibilidade de desenvolver mais ainda seu trabalho na *G.P.O. Film United* – empresa gerida pelo produtor britânico John Grierson. Na década de 1930, os filmes produzidos por Grierson e realizados por cineastas que trabalhavam com ele na *G.P.O.* apresentavam uma experimentação considerável na criação das trilhas sonoras. Em *Tusalava* (10 minutos, p/b, 16 mm) Len Lye utilizou o processo de animação tradicional conhecido como *cel animation*, no qual mais de 4.400 frames foram pintados à mão. A música original, criada por Jack Ellitt, era basicamente um piano percussivo, que se perdeu com o passar do tempo. Nos anos seguintes, Len Lye continuou realizando filmes durante sua estadia na Inglaterra, como *Colour Box* (1934) e *Kaleidoscope* (1935), que apresentaram novas técnicas de *graphical sounds* aplicadas ao filme. Neste período, a *G.P.O.* já possuía seu próprio equipamento de som que, segundo John Grierson (1966), acabava facilitando que se desenvolvessem novas maneiras de interação entre o som, a música e a imagem nos filmes ali produzidos.

Dentre os filmes que demonstraram, para Grierson, usos imaginativos do som, podemos citar *Song of Ceylon* (1934), dirigido por Basil Wright, *Night Mail* (1936), também dirigido por Basil Wright e Harry Watt, e *Pett e Pott* (1934) e *Coalface* (1935), dirigidos por Alberto Cavalcanti (GRIERSON, 1966 apud HARDY, 1966, p. 21)³⁶. A admiração de John

nosso).

³⁵ Veremos a seguir algumas questões relacionadas à passagem de Alberto Cavalcanti pela *G.P.O. Film Unit*. Jean Mitry, em seu livro citado, de 1974, comenta brevemente sobre a passagem de Mary Ellen Bute e de Norman McLaren por ali. Ver capítulo *Imágenes y música*. Ver MITRY (1974).

³⁶ HARDY, F. Introduction in Grierson on Documentary. 1946. Rev. ed. Berkeley: University of California press, 1966.

Grierson pelo cineasta brasileiro surgiu depois de sua passagem por Paris, onde Alberto Cavalcanti foi cenógrafo e assistente de Marcel L'Herbier e dirigiu o filme *Rien que Les Heures* (1926). Após finalizar este filme, Cavalcanti decidiu emigrar para a Inglaterra e, assim como havia acontecido com Len Lye, passou a integrar o Movimento de Documentário Britânico³⁷, como um dos diretores associados à *G.P.O. Film Unit*.

Na tese de doutorado *Coal Face, um filme de Alberto Cavalcanti*, a pesquisadora Carla Dorea Bartz (2003) analisa o filme *Coal face*, produzido durante a passagem de Cavalcanti pela Inglaterra, porém antes se dedica à análise de *Rien que les Heures* (“Somente as Horas”, em português), contextualizando a relação de Alberto Cavalcanti com cineastas da vanguarda francesa (BARTZ, 2003). Nos anos 1920, além de Marcel L'Herbier, Cavalcanti teria mantido contato com outros cineastas que transitavam em Paris, como René Clair, Jean Epstein, Louis Delluc, Abel Gance e Germaine Dulac. Este grupo foi nomeado pelos críticos, ora como integrantes de uma “Nova Escola” (MITRY, 1974), ora como “Impressionistas franceses” (BORDWELL, 1974³⁸; AITKEN, 2001). Todos faziam filmes que estavam fora das normas comerciais da época, e muitos deles criaram filmes que exploraram procedimentos como o *flou*, as deformações óticas e as sobreimpressões, não sendo muito citados em relação às experimentações sonoras que realizaram. Outra característica, aliada às experimentações visuais citadas, foi o emprego das mesmas em função da sugestão de uma subjetividade, relacionada a algum personagem ou mesmo aos objetos em cena.

Na análise de *Rien que les Heures* (1926), Carla D. Bartz (2003) destaca como este filme, mesmo realizado no período do cinema silencioso, vai ser importante dentro de um conjunto de obras cinematográficas que fazem parte do gênero “sinfonia da cidade”, produzidas ao longo da década de 1920. Além de ser um dos precursores desta categoria de filme, *Rien que les heures* é elogiado, como lembra Bartz, pelo teórico alemão Kracauer (1947), em *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, por sua afinidade básica em representar aspectos do cotidiano das ruas de Paris, como o fortuito, a indeterminação e um conceito que vai importar da filosofia fenomenológica de Henri Bergson

³⁷ Sobre a passagem de Alberto Cavalcanti pela *G.P.O. Film Unit* e sua relação com o Movimento de Documentário Britânico, consultamos a tese de doutorado *Coal Face, um filme de Alberto Cavalcanti*, escrita pela pesquisadora Carla Dorea Bartz, (2003, p. 4), e defendida no departamento de Língua e Literatura Inglesa da FFLCH/USP: “Considerado um marco na história do cinema do Reino Unido, este movimento adquiriu força, entre os anos de 1926 a 1939, ao produzir pequenos filmes que eram experimentos em linguagem e técnicas cinematográficas. Para isso contou com a colaboração de Cavalcanti, cuja contribuição é reconhecida pela crítica de hoje como fundamental”. Ver também o artigo de Elizabeth Sussex, *Cavalcanti in England*. Revista *Sight and Sound*. v. 44, n. 4, 1975. p. 206.

³⁸ BORDWELL, D. *French Impressionist cinema: Film culture, film theory and film style*. Iowa: University of Iowa.

e Edmund Husserl, o “fluxo da vida” (*flow of life*). Esta experiência descrita por Kracauer seria a “experiência de um *continuum* exemplificada pela imagem das ruas e pela experiência da cidade moderna”³⁹ (AITKEN, 2001, p. 175).

O professor e teórico inglês Ian Aitken (2001), em *European Film Theory and Cinema: a critical introduction*, vai explicar que, nesta concepção de experiência, alguns filmes produzidos no contexto da vanguarda impressionista francesa apresentavam, para Kracauer, objetos e eventos nos quais se pode perceber características como a “indefinibilidade”, o “fortuito”, o “indeterminismo” e certo “simbolismo não encenado” (idem, *ibidem*, p. 176), preservando assim uma “neutralidade essencial”, associada à redenção de uma “realidade física” no filme (grifo nosso). Tais características vão ser descritas e aprofundadas por Kracauer, no quarto capítulo de *Theory of Film*, como sendo afinidades inerentes. Com este modelo de cinema, no qual o filme deve se esforçar para conferir à significação um grau de ambiguidade, o autor acaba favorecendo, em seu livro, certas formas de produção de filmes de vanguarda que buscavam a existência física por meio de práticas que eram consideradas cinemáticas à sua época. Aitken nos chama atenção para perceber que, em *Rien que les heures*, as imagens do cotidiano da cidade e dos personagens andando pelas ruas, muitas vezes, adotam uma composição mais abstrata na tela, como no momento em que temos a tela tomada pelo *close-up* de um olho, que depois é repetido e replicado por vários closes de olhos em outro plano. Ou ainda no uso de uma angulação não usual da câmera, que pode alterar a percepção da forma de determinados objetos e personagens na imagem.

Diferente de diversos filmes realizados pelas vanguardas artísticas nos anos 1920, que segundo Kracauer apenas “funcionavam como ‘elementos de composição’ e excluía a ‘natureza em estado bruto’” (idem, p. 176-177), *Rien que les heures*, mesmo apresentando formas abstratas, foi considerado pelo autor como um filme que contém traços de uma realidade externa e relativamente não mediada, aspectos importantes para a formação de sua teoria. Apesar de destacar positivamente *Rien que les heures* de Alberto Cavalcanti (1926), Kracauer vai condenar alguns filmes do gênero “sinfonia da cidade”, fazendo duras críticas a

³⁹ “Kracauer summed up his conception of an indeterminate cinema by recourse to the model of the “flow of life”, a term which he derived from the phenomenology of Bergson and Husserl. Experience was a continuum, exemplified by the “image of the street and the experience of the modern city”, and Kracauer believed that film should seek to depict such a continuum. It was this conception of experience as a continuum which, as mentioned above, led Kracauer to argue that the basic appeals of the cinema were to notions of truth and authenticity compatible with transience, and to notions of aesthetic quality based on polysemic signification. This, in turn, led him to favour forms of Avant-garde film-making which deployed an impressionistic style, and to praise films such as Alberto Cavalcanti's *Rien que les heures* (1926), Joris Ivens' *Regen* (1929), and Jean Vigo's *À propos de Nice* (1930): films which form part of “city symphony” genre of the 1920s.” (idem, *ibidem*, p. 176).

Walter Ruttmann em “Berlin, sinfonia de uma metrópole” (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*), produzido um ano depois, em 1927. O filme de Walter Ruttmann, produzido numa fase posterior à criação de vários dos seus filmes abstratos, recebeu atenção de Kracauer, ainda em seus textos iniciais no jornal alemão *Frankfurter Zeitung*.

Desde 1925, Kracauer publicava artigos que tentavam expressar os detalhes captados por ele do cotidiano, em grandes metrópoles como Paris e Berlim. Estes ensaios, como bem lembra a pesquisadora brasileira Danielle Corpas (1964), foram reunidos posteriormente no volume *Strassen in Berlin und anderswo (Ruas em Berlim e noutras partes)*. Em *Variações sobre um filme – sinfonia na crítica de Siegfried Kracauer*⁴⁰, Corpas buscou analisar em seus textos sobre cinema dois extremos cronológicos do pensamento de Kracauer: suas críticas jornalísticas dos anos 1920 e seu tratado teórico publicado em 1960, *Theory of film*, os quais frequentemente são considerados radicalmente distintos. Na tentativa de aproximar essas fases distintas, Corpas (2014) demonstra, a partir das críticas escritas por Kracauer sobre o filme de Walter Ruttmann (*Berlim, Sinfonia da metrópole*) como elas indicam um juízo sobre a obra, o qual se manteve constante em torno de algumas ideias que já podiam ser percebidas em seus primeiros escritos sobre cinema.

O problema posto por Kracauer em relação ao filme de Ruttmann, segundo Corpas (2014), era que a concepção da cidade de Berlim aparecia previamente estabelecida pelas ‘ideias literárias’ que comandaram a composição deste filme. Mesmo considerando *Berlim* como um filme-sinfonia interessante, o autor vai ressaltar, em “Cinema, 1928”, uma falta de substância nessa história, que não seria raro a ele, mas característica do cinema alemão e dos experimentos abstratos em sua grande maioria, durante esse período⁴¹:

Em vez de penetrar neste imenso objeto para obter uma compreensão autêntica de sua estrutura social, econômica e política, em vez de observá-lo de modo humanamente interessado ou mesmo de atracá-lo de um ponto de vista privilegiado para participar dele com decisão, Ruttmann libera milhões de detalhes desconectados que coexistem um ao lado do outro, inserindo no máximo transições engenhosas que são vazias de conteúdo. Em todo caso, o filme tem por base a ideia de que Berlim seja a cidade da velocidade e do trabalho – uma ideia formal, que, antes de tudo, não leva a nenhum conteúdo e talvez por isto intoxique o pequeno-burguês alemão tanto na sociedade como na literatura. Não há nada para ser visto nesta sinfonia, porque não mostra nem uma única conexão dotada de sentido

⁴⁰ CORPAS, D. Artigo apresentado nas Jornadas Internacionales: actualidad de la teoría crítica, *VI Coloquio Internacional “Teoría Crítica y Marxismo Occidental”*, Facultad de Psicología, Rosario (UNR), 10 a 12 de octubre de 2013. Disponível em: <<https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=2062>> (em *Herramienta revista de debate y crítica marxista*, 2014). Acesso em: 15 ago 2018.

⁴¹ KRACAUER, S. Cinema, 1928. In: O Ornamento da massa: ensaios. Trad. C. E. J. Machado e M. Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 340.

(KRACAUER, 2009 apud CORPAS, 2014, p. 2).

Corpas (2014) destacou que esta citação, assim como outros comentários emitidos por Kracauer em relação a *Berlim*, termina com críticas que elogiam cineastas russos como Pudovkin e Dziga Vertov, sempre lembrados pela “significação humana” com que revestiam os objetos e lugares em seus filmes (grifo nosso). Os comentários de Kracauer (2009), além de revelarem a sua predileção pelo cinema russo de vanguarda, também demonstravam determinados aspectos importantes de seu pensamento, no final dos anos 1920. Dentre eles, Corpas destaca *uma visada micrológica* no tipo de análise fílmica empregada por Kracauer, potencialmente fruto de seu interesse pela teoria sociológica de George Simmel e pelos fenômenos aparentemente sem importância da vida cotidiana (grifo nosso).

O segundo aspecto destacado pela autora nesta crítica de Kracauer “é a rejeição da prevalência de qualquer ‘ideia formal’ que de antemão imponha sentido à matéria em jogo (no caso do filme de Ruttmann, a ideia de que Berlim seja a cidade da velocidade e do trabalho, que, segundo o crítico, comanda a montagem)” (idem, ibidem, p. 3). A esta ideia queremos nos ater, para promoção de um pensamento em torno da eleição daquilo que é considerado excessivamente formal para este autor e do que está contido nos filmes que se aproximam de uma experiência de realidade a partir “da ligação de conteúdos no meio visual e não da ligação meramente formal” (KRACAUER, 2009, p. 340).

Estas indagações abrem caminho para pensamentos expressos posteriormente em *Theory of Film* (1996 [1960]) e que também se relacionam ao que Kracauer (2009) entendia como um bom uso do filme sonoro. Em *Film sonore* (1996 [1928]), podemos constatar que o autor demonstra esboços da sua teoria realista, na qual crê num cinema com poderes contingenciais de intervenção no mundo. Para o autor, “o filme sonoro só fará sentido se puder revelar uma existência desconhecida antes dele, sons e ruídos do nosso redor que nunca estiveram em comunicação com impressões imagéticas e que escaparam ao senso” (KRACAUER, 1996, p. 95-98⁴²). Em um trecho tão curto é possível notarmos que a característica essencial aliada ao filme sonoro, por este autor, é relacionada ao poder de

⁴² “Ce serait se livrer à un jeu gratuit que de répéter purement et simplement l’existence déjà maîtrisée esthétiquement ; le film sonore ne prendra tout son sens que s’il parvient à révéler l’existence inconnue avant lui, les sons et les bruits autour de nous qui n’ont encore jamais été en communication avec les impressions d’images et ont toujours échappé aux sens.” Ver em: Siegfried Kracauer. “Film Sonore”. *Le Voyage et la danse: figures de ville et vues de film*. Nouvelle édition [en ligne]. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1996 (generé le 15 août 2018). ISBN: 9782842929183. Disponível em: <<http://books.openedition.org/puv/1689>>. Acesso em: 01/02/2019.

revelação de existências desconhecidas, ocultas ao universo cinematográfico. Tal poder de revelação do filme sonoro, infelizmente, segundo Kracauer, não foi encontrado em *Berlim*, *Sinfonia de uma Metrópole*, um filme silencioso, mas que teve grande participação do compositor Edmund Meisel em seu desenvolvimento e na criação da música.

Berlim será novamente lembrado por Kracauer neste texto, como um filme que “foi subordinado a uma ideia literária e estrangeira à imagem⁴³” (idem, ibidem, p. 95-98). Contudo, neste texto, *Berlim* não será alvo de maior atenção do crítico, a não ser como um elemento comparativo, já que Kracauer se concentra em destacar o uso da música e de efeitos sonoros em outro filme de Walter Ruttmann, *Deutscher Rundfunk* (1928). Escrevendo sobre a chegada do cinema falado em Frankfurt, o crítico alemão começa ‘*Filme Sonoro*’ exaltando o som cinematográfico como uma invenção futurística que pode ser aperfeiçoada em técnicas, desde que o advento da técnica não seja a única maneira de sustentação da imagem e dos sons no cinema (grifo nosso). Após a referência ao sistema de *sound-on-film* da Tri-Ergon⁴⁴ utilizado por Walter Ruttmann em *Deutscher Rundfunk*, Kracauer elogia o filme, considerando-o uma experiência interessante e promissora, para logo em seguida observar que a reprodução dos sons foi excessiva.

Afeito às suas premissas em relação à manifestação do fluxo da vida, Kracauer (1996) também caracterizou a música criada pelo compositor Edmund Meisel como “simplesmente supérflua”, já que, ao “aparecer uma cascata na tela, ninguém certamente quer ouvir qualquer outra coisa que não seja o murmúrio da água caindo”⁴⁵ (idem, ibidem, p. 95-98). No final da crítica, destaca ainda que a realidade humana preservada no filme sonoro corresponde muito pouco ao tempo da experiência vivida (*temps du vécu*) narrado por Bergson, “um tempo que

⁴³ “Ruttmann aurait mieux fait, beaucoup mieux fait, de laisser les éléments de nature différente juxtaposés, sans transition, au lieu de les subordonner, comme dans le film Berlin, à une idée littéraire étrangère à l’image, ne trouvant pas dans le médium optique la capacité de liaison qu’il faudrait” (KRACAUER, 1996, op. cit., p. 95-98).

⁴⁴ O Tri-ergon foi um dos primeiros sistemas de impressão fotoelétrico de som na película desenvolvido na Alemanha pelo inventores alemães Josef Engl, Joseph Massolle e Hans Vogt. Posteriormente, William Fox, da Fox Film Corporation adquire os direitos de utilizar o sistema Tri-Ergon nos EUA. A reprodução do sistema no país entra em disputa judicial em 1929 contra grande parte da indústria norte-americana que utilizavam sistemas desenvolvidos por empresas norte-americanas. Em 1935, a Fox Films perde o processo em recurso na Suprema Corte dos EUA. Mesmo não avançando nos EUA, esse sistema foi adotado na realização de filmes sonoros na Alemanha e em outros países da Europa durante os anos 1930. CRAFTON, Donald. *The Talkies: American Cinema’s Transition to Sound, 1926-1931*. Los Angeles: University of California Press, 1997, p. 64.

⁴⁵ “Et malheureusement, sur le plan acoustique aussi, la composition prend encore trop de place et elle est encore plus mauvaise: elle est due à Edmund Meisel dont la musique accompagne le film sur de longs parcours. Elle rappelle d’une certaine façon le travail à la chaîne et semble se fabriquer au kilomètre. Son intrusion est contrariante avant tout parce que, dans un film sonore justement, elle est tout simplement superflue: en effet, si, par exemple, une cascade apparaît sur l’écran, personne assurément ne veut entendre une autre musique que le murmure de l’eau qui tombe” (KRACAUER, 1996, op. cit., p. 95-98).

não pode ser medido nem concretizado no espaço⁴⁶” (idem, ibidem, p. 98). Segundo Kracauer, uma experiência de tempo que também pode ser encontrada nos escritos de Proust⁴⁷; eventos da experiência de um tempo vivido, que não são facilmente capturados e integrados ao filme sonoro.

Como podemos notar nesta reivindicação de Kracauer, os sons que emanam do filme deveriam estar mais próximos à concretude da imagem e, conseqüentemente, do mundo vivido desse espectador que assiste ao filme. A ideia defendida em *Film Sonore*, apesar de bem diferente da proposta de musicalização das imagens defendida por Jean Mitry (1974) que veremos adiante, se aproximam ao buscarem em conceitos temporais filosóficos e da literatura uma fonte para demonstrar as possibilidades que o cinema pode ter ao se associar a uma temporalidade que advém da relação com a música ou o som. Com a diferença de que, no caso de Jean Mitry, ao utilizar os conceitos filosóficos de duração vivida (*durée vécue*) e de devir, se refere diretamente à obra de Gaston Bachelard ao invés de citar Bergson como faz Kracauer, diferença à qual vamos nos deter mais adiante.

Em *Resounding City Films: Vertov, Rutmann and Early Experiments with Documentary Film*, Carolyn Birdsall (2015) destaca que *Berlim: sinfonia de uma metrópole*, mesmo sendo um filme considerado silencioso, teve a estreita colaboração do compositor Edmund Meisel, a fim de retratar a polifonia dos ritmos urbanos daquela cidade. Walter Ruttmann teria reeditado certas sequências do filme, para ajustá-lo a uma estrutura de cinco atos, se adequando à estrutura criada na composição de Meisel. *Gerausmusik* teria sido a composição criada por Meisel para uma orquestra completa, ao estilo futurista, com máquinas de efeitos sonoros, sirenes e outros sons, composição que atualmente está completamente desaparecida, segundo Birdsall (ibidem, p. 31-32). Ao invés disso, esta autora nos fala ainda de outra versão redescoberta (*Berlin – Die Sinfonie der Grosstadt – Suite für Klavier*), composição na qual o piano tenta nos conduzir com sua melodia para aquilo que seria a

⁴⁶ “le film sonore est devenu entre temps le dernier maillon dans la série de ces puissantes inventions qui, sûres d’elles-mêmes et comme guidées par une volonté secrète, tendent vers l’imitation complète de la réalité humaine. Par lui, il devrait être possible en principe d’arracher la totalité de la vie à la condition transitoire, pour la transmettre à l’éternité de l’image. Mais bien sûr, il ne s’agit pas de la vie pure et simple, mais seulement de l’aspect de la vie qui peut se représenter dans l’espace. Il est subordonné au temps mesurable, chronologique, que Bergson sépare du temps qui ne se laisse ni mesure concrétiser dans l’espace, celui dans lequel, pour le dire de façon banale, tombent nos expériences vécues” (KRACAUER, 1996, op. cit., p. 95-98).

⁴⁷ Kracauer não chega a citar o livro de Proust que tem como tema principal a descrição de uma experiência temporal. *Em busca do tempo perdido (À La recherche du temps perdu)*, publicado em sete volumes entre os anos 1913 e 1927, é centrado na narrativa da morte da avó do narrador, o qual se percebe frente à agonia de ver suas memórias se esfacelarem. No último volume, *O tempo reencontrado (Le Temps retrouvé)* (1927), temos a narrativa de um tempo retrógrado e vivenciado pelo narrador, que recua no tempo de suas memórias, desencadeadas por recordações de sensações, paisagens e estados.

intensa e moderna vida urbana da Berlim daquele período, com uma partitura que incluiu tanto referências humorísticas quanto determinados comentários sobre a ação na tela. Birdsall (2015) cita especificamente o efeito de um trompete mutado “wah wah”, que é usado quando uma tela de cinema revela um close dos pés, ressaltando também as combinações entre uma música sinfônica com sequências dissonantes usadas para distinguir a cultura de entretenimento burguesa e os habitantes às margens da cidade (ibidem, p.32).

Segundo Birdsall (2015), o músico alemão ouvia ativamente os sons da cidade, em busca de ativar a experiência de composição da trilha sonora de *Berlim*. Os sons de sinos de bonde, das buzinas de rondas noturnas e sons das fábricas foram alimento para buscar sonoridades aproximadas em instrumentos como as cornetas, tubas e címbalos. O uso desses efeitos sonoros na apresentação do filme teria sido projetado para criar padrões reconhecíveis e estimular, assim, uma experiência acústica e urbana no público. Birdsall cita também as orientações de Meisel nas apresentações do filme, de que esses sons fossem aumentados durante as exibições, chegando a sugerir que a orquestra se posicionasse ao redor do auditório, para que esta atmosfera musical envolvesse o público. A autora encontra nesta sugestão de Meisel a antecipação do conceito de uso de som *surround* no cinema, antes mesmo da disseminação do som em sincronia com a imagem. Lembrando-nos ainda que, antes da ascensão dos grandes palácios do cinema na década de 1920 e da introdução do som sincronizado, a noção de cinema coexistiu com os ruidosos espaços públicos da vida urbana moderna, nos cafés e nas feiras da cidade, onde sempre houve barulho e música coabitando o mesmo local. Destaca também que a concepção da sala de cinema ou mesmo a noção de estúdio de gravação de som como algo separado do ambiente social vai ser motivo de muitas reações contrárias emanadas por alguns teóricos da década de 1920.

Esta reivindicação de sons no cinema que pudessem representar o ambiente sonoro das cidades europeias vai ser também uma questão que transpassa os exemplos do cinema silencioso em conexão com a vida cotidiana e com música (*Rien que les heures* e *Berlim*) e segue ao encontro de um cinema em conexão com outros meios de comunicação de massa, como o rádio. Segundo Birdsall (2015), em *Deutscher Rundfunk* Walter Ruttmann tinha como objetivo revelar a cidade de Berlim como o centro de uma rede de Radiodifusão, e para isso novamente convida novamente o compositor Edmund Meisel para acompanhar as gravações nas estações de rádios e em outras locações do filme, além o eleger para compor os efeitos sonoros e musicais do filme. *Deutscher Rundfunk* foi divulgado tanto como um filme sonoro e publicitário, comissionado pela rádio alemã *Reichsrundfunk Gesellschaft* e pelos detentores

da patente da *Tri-Egon Musik*, quanto como uma peça de rádio. Exibido na exposição anual da rádio alemã em agosto de 1928, este filme sonoro foi perdido, sem que se possa escutar o trabalho de efeitos sonoros realizados por Meisel.

Em respeito à crítica de Kracauer sobre *Berlim*, nos resta a dúvida se Kracauer teria escutado a versão desaparecida da composição futurística de Meisel citada por Carolyn Birdsall (2015), que pode ter acompanhado as principais exibições do filme, ou se o autor fala em suas críticas a respeito da versão mais difundida, que apresenta a composição secundária (versão para dois pianos), muito provavelmente criada como alternativa à falta de recursos na época em recriar as condições necessárias de exibição solicitadas pelo músico para a versão de sua composição orquestral futurística. O compositor Edmund Meisel, anos antes, havia trabalhado com outro grande cineasta russo, Sergei Eisenstein (em *Encouraçado Potemkin*, 1926), e já sabia dos experimentos acústicos e radiofônicos realizados por Dziga Vertov em seu *Laboratório do Ouvido (Laboratory of hearing)* na Rússia, muito antes de iniciar seus experimentos em rádio e cinema junto a Walter Ruttmann. Desde 1916, Dziga Vertov experimentava edições curtas de gravações, usando um gramofone e poucos recursos, em um laboratório de rádio em Petrogrado (atual São Petersburgo). Tim Crook (1999), em *Radio Drama: theory and practice*, nos conta que neste período o cineasta russo usava um gravador de discos de cera Pathephone, para tentar gravar sons cotidianos. Com um resultado aquém do esperado e anos antes da disseminação dos processos de gravação de som na película, Vertov (1916) documentou a necessidade do uso de um equipamento que fotografasse os sons, para facilitar os processos de montagem e edição sonora na rádio.

Anos depois, em 1922, um artigo pioneiro (*Production-Reproduction*) escrito por Moholy-Nagy, também reivindicava uma escrita que se fundisse com o som em uma nova síntese. Já vimos também que Walter Ruttmann foi um dos primeiros cineastas-pintores que se aventurou a utilizar modos de pictorialização no filme ótico. Contudo, Crook (1999) vai destacar Walter Ruttmann, por seu pioneirismo como artista acústico que apresentou um dos primeiros exemplos de arte sonora preservada. O filme acústico é descrito como uma peça de rádio, na qual reside uma fisicalidade da experiência auditiva que pode ser construída a partir de sequências de imagens em movimento que deslizam, pulam, sobrepunha-se, alternam-se em *close-ups*, misturando deliberadamente técnicas de edição de som de filmes na rádio. *Weekend* (1930) seria o experimento de Ruttmann que mais se aproximou deste propósito, no qual o espectador pode perceber as imagens sonoras do filme a partir da escuta e de um filme criado somente com sons (sem a banda imagética).

2.2. A musicalização dos sons no filme *Enthusiasm* (1931), de Dziga Vertov: uma perspectiva sobre a incorporação dos sons mundanos pelas vanguardas artísticas dos anos 1910-1920

No seu livro, citado logo acima, *Radio Drama*, Tim Crook (1999) destaca vários pioneiros da arte sonora que usaram a tecnologia do fonógrafo e, posteriormente, a tecnologia de gravação de sons no filme ótico: os futuristas Marinetti e Luigi Russolo; Erik Satie; os poetas e futuristas russos Vladimir Mayakovsky e Velimir Khlebnikov; Dziga Vertov e Walter Ruttmann teriam sido artistas que, além de estarem atentos às novas formas de fixação do som, lutaram pela emancipação dos sons na linguagem. Para falar sobre o assunto, Tim Crook cita o livro publicado pelo musicólogo Douglas Kahn (1994), *Wireless Imagination*, no qual o som é destacado pelo autor como um dos objetos históricos mais negligenciados e menos preservados na cultura ocidental moderna, apesar de quase todas as artes não serem silenciosas. Segundo Kahn, o som como objeto histórico nos dá poucas pistas do que se sucedeu ao longo dos últimos séculos. Na introdução da coletânea de artigos, o autor aponta como supostas causas dessa negligência: a ausência de teorias contemporâneas e filosóficas que invoquem metáforas aurais, sônicas e musicais nos limites de sua linguagem, além de uma cultura ocidental que privilegiou o olho ao invés da orelha. Nessa perspectiva, Kahn (1994) nos lembra ainda que esta mesma cultura ocidental moderna teria alçado a música como uma arte sonora de natureza não-objetiva, centrada numa autorreferencialidade que desconsiderou e evitou a intrusão de elementos extramusicais no seu domínio.

Luigi Russolo e seus experimentos futuristas, Edgar Varése e sua incitação por uma libertação dos sons e o projeto emancipador do uso dos ruídos na música de John Cage são experiências invocadas em *Wireless Imagination* (1994), para afirmar como se deu a incorporação da noção de ruídos e sons mundanos como extramusicais dentro da cultura da música moderna ocidental. A noção de “musicalização dos sons”, defendida por Douglas Kahn e posteriormente aprofundada em outros livros e artigos (*Noise, Water, Meat*, 1999; *The arts of sound art and music*, 2006; *Sound Leads Elsewhere*, 2017), decorre da incorporação de todos os tipos de sons para a criação musical realizada no decorrer do século XX.

Em *Wireless Imagination*, Kahn (1994) descreve como as primeiras vanguardas artísticas daquele século promoveram uma libertação do rumor das palavras, do não semântico e da declamação do som, fazendo que seus artistas lidassem com todo tipo de matéria-prima, e não somente sons instrumentais tradicionais, para compor e criar músicas e

ambientes sonoros para todo tipo de arte. Segundo Crook (1999, p. 207), *Weekend*, nomeado por Walter Ruttmann como um “drama de rádio no filme sonoro” (*radio drama on sound film*, termo utilizado por Crook em inglês), foi um trabalho de onze minutos, que usou na sua montagem 228 fragmentos sonoros de diferentes sons, alguns criados em estúdio e outros gravados na locação do filme, com o objetivo de representar dois dias em Berlim. A transmissão de *Weekend* foi realizada na Rádio Berlim, em 14 de junho de 1930, e segundo Crook impressionou pela montagem sonora, que permitiu o máximo de artificialidade aos técnicos, preservando uma série de impressões realistas do drama representado (idem, ibidem, p. 207).

Ainda em *Wireless Imagination*, Douglas Kahn (1994) ressaltou que teria sido o fonógrafo que ofereceu a oportunidade inédita da mistura de uma multiplicidade de sons gravados por diferentes máquinas. Sua pesquisa sobre o impacto da tecnologia do som e da rádio como inspiração artística para poetas e romancistas deste período expõe que os experimentos acústicos realizados por esses escritores, cineastas e pintores nem sempre pareceram ter tanta relevância num círculo mais prático das pesquisas e trabalhos musicais. Contudo, seriam justamente as ideias e trabalhos práticos realizados por eles na rádio – sejam frutíferos e preservados, como *Weekend*, ou malogrados, como o projeto do *Laboratório do Ouvindo*, de Dziga Vertov, que apontariam muitas vezes, para o que Kahn nomeia como “ideias isoladas” (grifo nosso). Ideias que por estarem sozinhas, não se preocupam em se inibir às pressões vinculadas a um tempo e um local.

Para Tim Crook (1999, p. 36), alguns experimentos acústicos realizados nas rádios alemãs na passagem das décadas de 1920 a 1930, como *Weekend (Wochenende, 1930)* e *Deutscher Rundfunk (1928)*, residiam numa fisicalidade da experiência auditiva. Essa experiência auditiva ativa um espaço psicológico da imaginação na mente do espectador que, naturalmente, se percebia visual e auditivo. Assim como destacado por Douglas Kahn (1994), o pioneirismo do *audio-drama* teve sua base no drama do palco e nas peças audiofônicas (*audiophonic plays*) realizadas anos antes, nas quais já se podia perceber uma gama de efeitos sonoros, usados para criar um desenho de som nas peças (grifo nosso). Crook destaca como exemplo uma gravação de 1917, *In the Trenches*, de Major Rees, no qual pode-se notar que, através da utilização de um fonógrafo, foi construída uma mixagem que privilegiava o diálogo central emitido pelos personagens em primeiro plano, aumentando o nível de intensidade do diálogo em relação à intensidade que escutamos na ambiência sonora que se delineia ao fundo da cena, assim como será praticado no cinema sonoro, anos mais tarde (idem, ibidem, p.33,

91).

Em *The Arts of sound art and music*⁴⁸, Douglas Kahn (2006) retoma a questão do uso do som nas artes, para pontuar que este tópico transcende a noção de “arte sonora”, defendida nos anos 1980 por alguns artistas que usaram o som como foco central de suas obras (grifo nosso). Segundo o autor, ao longo da história das artes, eles preferiram a usual nomenclatura de *artista*, abdicando do seu complemento sonoro. A sua inserção nas outras artes também teria sido mais frutífera, discursivamente e institucionalmente, do que na música. Kahn (2006) destaca, logo no início do artigo, a dificuldade de pesquisa a respeito dos modos de utilização do som e da música experimental nas artes dentro do âmbito da musicologia, sublinhando que esse monopólio artístico e de pensamento dentro da área foi representado nos escritos e obras de John Cage e dos compositores da Música Concreta. Para Kahn, as ideias difundidas a respeito do uso do som na música concreta e nas obras realizadas por John Cage foram produtos de um pós-modernismo do final dos anos 1940 e início dos anos 1950, sendo assistidas por pessoas que já estavam mais familiarizadas a vivenciar atividades de poesia sonora, radio-drama (*horspiel*) e outras manifestações do estilo. Complementar a este contexto, as técnicas de composição realizadas pelos músicos concretos impulsionaram o desenvolvimento da música eletroacústica e incentivaram musicólogos francófonos e canadenses a se interessarem pelo tipo de pesquisa do uso dos sons no âmbito das artes. Kahn (2006) afirma ainda em *The Arts of sound art and music* que este movimento vai se consolidar efetivamente a partir da década de 1970, quando houve uma revitalização da abordagem do som como objeto de estudo dentro da teoria musical.

A ideia de “musicalização dos sons”, fruto dessa incorporação das noções de ruídos e sons mundanos dentro da cultura da música moderna ocidental, surgiu nos escritos de Douglas Kahn após seu contato com o livro *Sound by Artists*, coeditado pelo artista sonoro canadense Dan Lander (KAHN, 2006, p. 7) (grifo nosso). Kahn sustenta que esta ideia de “musicalização” vai ser construída como noção na musicologia, relacionada a uma problemática posta pela Música Concreta nos anos 1950 – a da erradicação das qualidades indexicais do som, através da manipulação direta do som gravado. Ao acelerar, inverter, cortar e incorporar todo tipo de efeito que era experimentado nos equipamentos de gravação de som em fita magnética na música concreta e, em seguida, na música eletroacústica, os sons acústicos do mundo eram incorporados, para depois serem transformados em um som

⁴⁸ KAHN, D. *As artes da arte sonora e da Música / The Arts of Sound Art and Music*. IOWA Review Web, 2006. Disponível em: <http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-sound_art.pdf>. Acesso em 01/02/2019.

musical; sons estetizados e organizados para serem percebidos como música deveriam perder suas características referenciais acústicas neste processo. As questões relativas ao poder de referencialidade dos sons, postas pelo modo de composição da Música Concreta, põem em xeque, segundo Kahn (ibidem), toda uma história de maior desenraizamento social e ecológico do som, tema do qual já chegamos a nos aproximar, no primeiro capítulo desta tese, quando mencionamos a pesquisa de cunho social e ecológico musical do também canadense Murray Schafer.

Na defesa de outro termo, difundido anos antes, no âmbito da musicologia e antropologia, a noção de *paisagem sonora* trouxe consigo todo um projeto de pesquisa da paisagem sonora mundial que demonstrou as consequências desse desligamento social, ecológico e referencial do som. Contudo, Kahn (ibidem, p. 10) destacou que o uso da noção de musicalização dos sons por Dan Lander se deu em um meio que tentava se diferenciar da abordagem tradicional da musicologia, ao demarcar uma abordagem mais técnica e discursiva para o uso artístico do som nos anos 1980. Mais de uma década depois, em *Sound Leads Elsewhere*, Douglas Kahn (2017) vai definir o termo como sendo diretamente ligado a uma tradição modernista, praticado pelas vanguardas artísticas no início do século XX:

A musicalização do som é meramente uma técnica de produção ou modo de escuta que, como tudo o mais, irá se apresentar diferentemente, caso a caso, em distintos contextos culturais, ecológicos e históricos. Não é algo para ser evitado ou defendido pode ocorrer sem planejamento e nem sempre consegue o que se propõe a fazer. Não há nem mesmo uma “música” a priori da qual proceda; nenhum lugar onde fenômenos, percepção, código e cognição já foram classificados tempos antes. Deste modo, é um procedimento de representação com propósitos cruzados com si mesmo, conferindo significado àquilo que declara resistir a significação. A musicalização foi um legado associado a um grande empreendimento da música ocidental no modernismo que desde, pelo menos na época de Russolo, se revitalizou pela vanguarda expandindo-se aos reinos de sons até então musicais e recuperando-os em seus próprios termos musicais (KAHN, 2017, p. 45)⁴⁹.

Em *Prelude to Live Cinema*, um dos únicos textos do autor dedicados diretamente à

⁴⁹ Tradução nossa: “Musicalization of sound is merely a technique of production or mode of listening that, like everything else, will play out differently on a case-by-case basis among different cultural, ecological and historical contexts. It is not something to be avoided or championed; it can occur unplanned and does not always achieve what it sets out to do. There is not even an a priori “music” from which it proceeds; no place where phenomena, perception, code and cognition have already been ranked and sorted ahead of time. In this way, it is a procedure of representation at cross-purposes with itself, bestowing meaning upon that which it declares resists meaning. Musicalization was a legacy associated with a large enterprise of Western art music in modernism that since, at least the time of Russolo, vitalized itself through the avant-garde by expanding into realms of hitherto extra-musical sound and recuperating them on its own musical terms”. KAHN, D. Sound leads Elsewhere. In: *The Routledge Companion to Sounding Art*, Edited by Marcel Cobussen, Vincent Meelberg and Barry Truax. Routledge: New Yoork, 2017. p 41-51.

reflexão do cinema, Douglas Kahn (2011) nos traz uma análise do vídeo de Abigail Child, *Mutiny* (1982), que para o autor se faz importante no levantamento de questões que vão circundar a estética futura do *Live Cinema*. Neste artigo, Kahn (2011) argumenta que o *Live Cinema* é uma prática artística contemporânea que encapsula questões recorrentes da história da arte no século XX, como a importante intersecção entre a performance artística e a tecnologia que ocorreu com os experimentos futuristas, de radio-drama e, décadas mais tarde, nos *happenings* e outras performances de instalação que utilizaram a projeção de imagens e sons. O uso de interfaces digitais em contraste com o uso da música clássica instrumental é um tema que também teria impactado o desenvolvimento da cadeia eletroacústica que compete ao cinema. Em *The Sounds of Music*, texto escrito para o *Festival Ars Electronica* em 1987, Kahn⁵⁰ nos fala dessa ocultação não contida pelos limites da prática musical, que opera onde a música se faz fronteira às outras práticas artísticas possíveis do uso do som. O autor defende que, para além da música, existem muitas outras maneiras de conceber e de organizar o som nas artes.

Apesar de não ter se dedicado ao tema da musicalização dos sons no cinema, Douglas Kahn (2011) faz uma incursão cinematográfica para falar novamente sobre uma obra de Dziga Vertov, seu primeiro filme sonoro, *Entusiasmo: Sinfonia de Donbass* (1930). Desta vez, Kahn destaca o título do filme, para afirmar que Dziga Vertov teria utilizado a metáfora musical da sinfonia sem a imposição de uma redução, regularização ou estetização, manifestando em geral um discurso cultural e de interação a um contexto documental. Este documentário, que segundo Kahn também era chamado pelo cineasta de “entusiasmo de fatos”, tinha como tema central demonstrar como era a experiência dos trabalhadores em vivenciar o plano quinquenal socialista russo entre os anos de 1925 a 1930, na cidade de Donbass. Mesmo evidenciando o fato de Dziga Vertov ter avançado para gravar os sons externos da cidade (fora do seu estúdio), Kahn lembra também como alguns deles haviam sido antes incluídos ao roteiro e depois incorporados à estrutura da música criada para o filme.

Já no início de *Sounds of Music*, Kahn (1987) vai destacar que “as artes do som quase sempre ignoraram essa demarcação mimética/ não mimética, quando comparadas às capacidades miméticas das imagens visuais. Tradicionalmente, o uso da música em artes sonoras busca a captura do seu ouvinte pela sua capacidade de se envolver na figuração

⁵⁰ KAHN, D. The Sound of Music (“Der freie Klang”) *Symposium - Linz, Austria. Sept/1987. Ars Electronica Festival.*

musical”⁵¹ (idem, ibidem, p. 3). Pensando numa trajetória histórica que justificasse esta afirmação e explicasse mais sobre o processo de mimetização aural ocorrido nas práticas artísticas do início do século XX, o musicólogo vai resgatar neste artigo o contexto que circundava as vanguardas artísticas desse período. Chega a perguntar se o trabalho desenvolvido por Dziga Vertov em *audio art* (arte radiofônica) não seria ainda vestígios de uma exuberância Cubo-Futurista dos anos 1920 em São Petersburgo.

Entretanto, é na década anterior que Douglas Kahn (2011) identifica um processo de transformação de um mundo moderno, no qual a consequência é o colapso da referencialidade dos sons nas grandes cidades. Kahn se refere ao conceito de *Breakdown of referentials*, cunhado por Henri Lefebvre, para designar o acontecimento entre os anos 1905 a 1910 quando, a partir das mudanças na ciência, na tecnologia e na sociedade, o sentido da audição adquiriu maior aptidão para interpretar a percepção visual, e o sentido da visão para interpretar a percepção auditiva, de modo que eles se signifiquem reciprocamente (KAHN, 2011). Para Kahn, essa trajetória histórica do processo de mimetização aural culminaria na década de 1920, momento no qual a fonografia teve um forte impulso desenvolvimentista, a partir da amplificação e gravação elétricas utilizadas pela rádio e pelo filme sonoro; artes nas quais uma gama de sons acústicos, falas, ruídos e música foram organizados em função de uma representação. Contudo, como o próprio autor destacou, nas artes miméticas o som, constantemente, se recusou a materializar-se nas explorações das primeiras vanguardas do século XX.

Ao situar o contexto que rondou a proliferação das ideias disseminadas em “Arte do Ruído” (*Art of noise*, 1913), manifesto escrito pelo pintor e compositor italiano Luigi Russolo, Kahn (1987) fala que outro futurista, Balilla Pratella, teria demonstrado uma enorme tensão sobre uma questão: se a arte do ruído deveria ter uma independência artística, ou ser incorporada ao campo musical. Kahn, apesar de notar que Russolo vai ser acusado ao longo dos anos – por suas ideias terem colocado a arte do ruído no curso de uma trajetória da história da música –, destaca este artista, por defender um tipo de ruído físico, a-referencial, que se recusava a ser conectado aos aspectos miméticos, para soar somente por um tipo de conexão com a vida negada desde as origens da música.

Uma nova gama de timbres provenientes desses sons nunca escutados antes também

⁵¹ “To harbor one would be silly. In terms of phonography, the major terms in which this talk is cast, music is but one part of an aural reality, which can be replicated and utilized in an embracive art of sound. Music is not thereby subsumed but brought into a strategy of proliferation. In fact, what an art of sound which disregards the mimetic/non-mimetic demarcation loses when compared to the mimetic capacities of visual imagery, it picks up in its ability to engage in musical figuration” (p. 3).

foi defendida por Dziga Vertov, segundo Kahn, um dos cineastas do período que se mostrou a exceção à regra, quando se tratou em pensar novas maneiras de experimentar os sons no fonógrafo e, posteriormente, no filme sonoro. Precursor naquilo que, segundo Kahn, anos depois, foi nomeado como *audio art*, Dziga Vertov iniciou seus experimentos em 1916, enquanto frequentava o *Institut Psycho Neurological* em Petrogrado, e onde conheceu diversos artistas da vanguarda russa, como Rodchenko, Brik e Vladimir Maiakovski (idem, *ibidem*, p. 15). Desde esse período, Dziga Vertov demonstrava especial interesse pela possibilidade de gravação de sons:

...I had the original idea of the need to enlarge our ability to organize sound, to listen not only to singing or violins, the usual repertoire of gramophone discs, but to transcend the limits of ordinary music. I decided that the concept of sound included all the audible world (VERTOV, 1935 *apud* KAHN, 1987, p. 12)⁵²

Em *Sounds of Music*, Douglas Kahn (1987) utiliza alguns trechos de um discurso de Dziga Vertov proferido em 1935 para enfatizar como este artista, abordou novas possibilidades artísticas do som de forma não dogmática, pan-disciplinar e em defesa de uma expansão da rádio como meio artístico. Neste mesmo caminho, Vanderlei Baeza Lucentini (2005), em *Incursões da Música Eletroacústica no Cinema*, artigo publicado na Revista *Novos Olhares*, afirma que mesmo antes da realização no cinema da primeira experiência de síntese sonora com gravação ótica, o cineasta russo Dziga Vertov teria antecipado algumas técnicas de gravação utilizadas décadas mais tarde pelos compositores eletroacústicos. Lucentini (2005) destaca que, no final dos anos 1920, a montagem sonora de *Entusiasmo* teria utilizado técnicas como a manipulação da velocidade do som, a gravação de sons em movimento reverso, a assincronia entre som e imagem, a sobreposição sonora e a criação de uma simbologia própria, para representar na partitura da composição musical os objetos sonoros diegéticos do filme (LUCENTINI, 2005, p. 215) (grifo nosso). Em outro artigo, *Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective* (2005), o pesquisador de língua eslava John Mackay, traz referências mais concretas sobre a relação de Dziga Vertov com a experimentação e a organização de sons do seu primeiro filme sonoro. Mackay (2005) nos apresenta em sua pesquisa, trechos da partitura musical⁵³ criada originalmente para o filme

⁵² VERTOV, D. Speech of 5 April 1935. In: FELDMAN, S. *Evolution of Style in the Early Work of Dziga Vertov*. New York: Arno Press, 1977. p. 13.

⁵³ A partitura encontra-se arquivada no *Russian State Museum of Literature and Art* (RGALI, f.2091 - files 414, 415, 417). Ver também no artigo: MACKAY, J. **Disorganized Noise**: Vertov's Enthusiasm and the ear of the

Entusiasmo. Segundo o autor, Dziga Vertov contratou o músico russo Nicolai Timoveef para realização da partitura e junto ao músico, organizou a localização dos sons do universo diegético dos personagens – sons do tique-taque do relógio/sons dos sinos -, na partitura do filme.

Como destacado por Arthur Omar em *O Cinema no Século*, Vertov, em *Entusiasmo*, “transforma os ruídos em música e a música será tratada como ruído” (OMAR, 1996, p. 285), num processo de fusão dos sons de uma das maiores cidades industriais da então URSS, Donbass. O carvão, o aço e o ferro, as sirenes, os tique-taques dos relógios de ponto e tudo que trazia a atmosfera de poder das máquinas industriais dessa cidade deveria ser incorporado na música deste filme. A missão não saiu exatamente como esperado por Dziga Vertov. Na pesquisa de Mackay (2005), é levantada uma série de depoimentos do cineasta, relatando as interferências do Estado no processo de montagem do filme e os protestos dos operários das indústrias, opositores às mudanças promovidas pelo plano quinquenal, fato que atrapalhou as gravações do som direto na cidade de Dombass. Outra referência importante sobre o assunto é *Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye*, artigo escrito por Lucy Fisher⁵⁴, no qual a autora descreve outros nove procedimentos técnicos adotados pelo cineasta para organizar a interação entre som e imagem na primeira parte de *Entusiasmo*.

Como vimos até então, o uso do som e da música em filmes, sejam eles realistas, ficcionais, experimentais ou documentais, quase sempre passa pelo entendimento daquilo que se deseja que soe mais ou menos mimético dentro do filme, para o diretor. Passamos pela discussão de uma premissa mimética da imagem cinematográfica, defendida por André Bazin – em sua ontologia da imagem fotográfica no cinema – à teoria realista atribuída aos pensamentos do alemão Siegfried Kracauer, sempre atento ao mundo capturado nas ruas, nas grandes cidades europeias.

Na cinematografia experimental, a noção de união íntima entre imagem e a música será uma das ideias propostas por Jean Mitry (1974) para questionar o excesso de abstracionismo de alguns filmes experimentais que tentaram criar analogias ou buscaram um ideal de semelhança entre os ritmos da música e da imagem. Pensando em como os filmes experimentais utilizaram os sons e a música em associação às imagens cinematográficas, Jean Mitry, no já citado *Historia del Cine Experimental*, destacou como principal problema de composição audiovisual nos filmes abstratos a pretensão em criar uma analogia entre os

Collective. *Kinokultura Journal*, n.7, jan, 2005.

⁵⁴ FISHER, L. Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye. In: *Film Quarterly*, v. 31, n.2, p.25-34, *Winter 1977-1978*.

ritmos musicais e imagéticos. Para o crítico e realizador francês, alguns filmes abstratos realizados pelos cineastas alemães Viking Eggeling, Hans Richter e Walter Ruttmann tem seu ritmo visual totalmente subordinado ao ritmo musical, o que teve como consequência a projeção de um cine-ritmo que “apagava o som” (MITRY, 1974, p. 226).

Os filmes destes realizadores, segundo Mitry, padeceram do defeito de ilustrar o ritmo, a cadência e, em alguns casos, a tonalidade de uma série musical através do movimento de figuras geométricas na imagem cinematográfica. Acusados de subtraírem essas qualidades musicais, ao invés de “associarem” um ritmo visual a um ritmo musical, Mitry (1974) destacou que a maioria dos filmes abstratos que utilizaram modos de pictorialização tomaram a obra musical apenas como fonte de inspiração, questionando vários filmes considerados pioneiros da *visual music*.

2.3. A proposta de musicalização das imagens por Jean Mitry: imagens concretas e sons nem tão concretos assim

Na busca da definição de uma proposta de musicalização fílmica mais efetiva, em *Historia del cine experimental*, Jean Mitry (1974, p. 230) sublinhou que a associação não-illustrativa entre o ritmo da imagem fílmica e o ritmo da música orquestral teria sido privilégio de poucos filmes na história do cinema, destacando como um dos raros exemplos *Une Nuit sur le Mont Chauve*, realizado pelo pintor e cineasta russo Alexander Sergei Alexeieff, radicado em Paris, em 1931. O filme utiliza como trilha sonora a composição orquestral de mesmo nome, do músico russo Modest Mussorgsky, criada em 1867. A animação foi realizada a partir da técnica que, em inglês, é denominada como *pinboard*, desenvolvida a quatro mãos pelo cineasta Alexander Alexeieff e sua assistente na época, a cineasta Claire Parker. Para a realização desta animação, os cineastas usaram uma tela branca, sobre a qual foram dispostos milhares de alfinetes retráteis, repartidos uniformemente e dispostos sob uma inclinação de sessenta graus. Cada alfinete, quando movimentado, projetava sobre a superfície branca da tela suas sombras, que eram filmadas pela câmera.

Em *Une Nuit sur le Mont Chauve*, além de filmar os *pinboards* sendo movimentados, Alexeieff e Parker projetaram diferentes tipos de luzes e utilizaram objetos incisivos e não perfurantes (como brinquedos e rolos de pintura com texturas diversas) sob a tela, para conferir ao filme maior jogo de sombras e luzes. Para Mitry (1974), a descoberta da *pinscreen*

animation pelos cineastas⁵⁵ escapava da abstração geométrica trabalhada por outros animadores do período, produzindo “una serie de formas imprecisas fantasmagóricas, alucinantes, que la obra de Mussorgsky parece hacer surgir de los infiernos animándolas con su soplo prodigioso” (idem, ibidem, p. 230). Neste filme, as imagens são consideradas por Mitry “ni gráficas (en el sentido abstracto de la palabra), ni la reproducción fotográfica de lo real, sino serie de imágenes fantásticas, de visiones apocalípticas, este sueño extraño fue realizado mediante la ‘grabación animada’” (idem, ibidem, p. 230).

A música do russo Modest Mussorgsky utilizada é um poema sinfônico e tem como inspiração um conto de Nikolai Gógol, em que um camponês assiste a uma reunião de bruxas no topo do Monte Calvo (*Mont Chauve*), próximo à cidade de Kiev, atual capital da Ucrânia. O mesmo poema sinfônico, anos mais tarde, vai ser popularizado no cinema por Walt Disney, como acompanhamento musical de uma sequência da animação *Fantasia* (*Fantasy*, 1940)⁵⁶. A análise de Jean Mitry (1974) sobre o uso da composição de Mussorgsky por Walt Disney não chega a descrever toda a sequência de *Fantasia*, mas sublinha aquilo que se mostra como uma diferença do uso da mesma composição em dois filmes tão distintos. Se Disney utilizou a composição de Mussorgsky no sentido de um acompanhamento musical, subordinando o ritmo das suas imagens figurativas a somente ilustrarem o ritmo da música, Alexeieff e Parker, por sua vez, foram lembrados por criarem em *Une nuit sur le Mont Chauve* uma “emoción plástica que prolonga e acentua la emoción musical”, reivindicando espaço entre os filmes que conseguiram atingir essa emoção para alguns filmes de Norman McLaren e Oskar Fischinger, os quais, segundo Mitry, poderiam ser projetados mesmo sem música, perdendo sua “ressonância interior, su temporalidad oprimiente, pero le queda la visión cuyos fantasmas encuentran, en su movimiento y su misma forma, una justificación suficientes” (idem, ibidem, p. 230).

Apesar de não chegar a definir especificamente os filmes destes últimos cineastas citados⁵⁷, Mitry parece querer ver nelas uma força fantasmagórica, transcendental e ativada

⁵⁵ A seguir, *link* com filme produzido por Norman McLaren, por ocasião da visita dos animadores Alexander Alexeieff e Claire Parker na National Film Board, demonstrando como funciona esse tipo de procedimento de animação. Disponível em: <<https://www.nfb.ca/film/pinscreen/>>. Acesso em 31 out 2018.

⁵⁶ Nas cenas dessa sequência maligna do filme, vemos um monstro (que aparenta ter uma forma meio humana, meio dragão) surgir no topo de um monte e invocar espíritos, que saem de suas tumbas em direção a uma nuvem negra que se forma em torno do monstro no topo da montanha. O mal parece ser invocado, e acompanhamos por um bom tempo (a sequência dura quase 8 minutos) os espíritos, em forma de esqueletos, sendo sugados pela nuvem. Descem à terra e retornam às suas tumbas, para depois acompanharmos aquilo que parecem com seres humanos no purgatório.

⁵⁷ Principalmente em relação ao Oskar Fischinger que já teve suas obras citadas por Mitry sem que especificasse quais obras.

com ou sem música, dependendo do tipo de interação, a qual é buscada na montagem entre o ritmo imagético e o ritmo musical. O destaque maior vai para a percepção de Jean Mitry de que, mesmo não sendo comum na música a referência ao real, muitos músicos deste período utilizaram a anotação de símbolos que identificassem objetos extramusicais na partitura ou praticaram a ideia de fixar imagens em uma partitura. Em busca de exemplificar melhor esta “união íntima” entre a imagem e a música no cinema, Mitry (1974) cita o artigo escrito pelo músico suíço Arthur Honegger, *Del cine sonoro a la musica real (Du cinéma sonore à la musique réelle)*:

El cine sonoro no será tal hasta que realice una unión tan íntima entre la expresión visual y la expresión musical de un mismo hecho, que ambas lleguen a completarse y explicarse por igual entre si. Esta síntesis significará el nacimiento de un arte extraño, que se dirigirá al mismo tiempo y con igual intensidad en dos direcciones y del cual hemos tenido hasta aquí alguna idea en Hallelujah y sobre todos en los films de Ruttmann y los Mickey. (...) Vayamos más lejos. El film sonoro puede perfilar muy bien la musica, completarla dándole un sentido real. (...) (HONEGGER, 1931 *apud* MITRY, 1974, p. 231)⁵⁸

Jean Mitry elege este e mais alguns pequenos trechos do artigo de Honegger publicado na revista de arte *Plans*, que teve em seu breve ciclo de existência (1930-1932) colaboradores artistas, entre eles o arquiteto Le Corbusier, o cineasta René Clair e o próprio Artur Honegger. Neste período, Honegger já havia realizado composições para três filmes de Abel Gance: *La Roue*, 1923; *Napoléon*, 1927 e *La Fin du Monde*, 1931.

Desde 1923, quando criou o também poema sinfônico *Pacific 231*⁵⁹ como música original para o primeiro longa de Abel Gance, *La Roue*, Arthur Honegger compunha para filmes. Apesar de ter uma obra bastante diversa, com sua participação nos anos 1920 no *Grupo dos Seis*⁶⁰ e músicas escritas para espetáculos teatrais, criou poucos poemas sinfônicos

⁵⁸ HONEGGER, A. Du cinéma sonore à la musique réelle. n.7, *Revue Plans*, Julho, 1931.

⁵⁹ O poema sinfônico de Arthur Honegger *Pacific 231* (1923) também foi utilizado no filme musical de **Mikhail Tsekhanovski**. O filme realizado pelo animador russo foi redescoberto nos anos 1990 na Rússia e doado ao Museu do Louvre em 2004. Consulta: biblioteca digital do Centro Pompidou. Acesso em 18/11/2018.

⁶⁰ *Le six* foi um grupo formado pelos compositores modernistas da primeira metade do século XX Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963) e Germaine Tailleferre (1892-1983). Dentre os artistas próximos e inspiradores do grupo, estavam Eric Satie e Jean Cocteau. O grupo dos músicos, que começou vanguardista e combatia composições do wagnerismo e do impressionismo musical, defendendo a simplicidade, não consegue estabelecer uma produção musical coletiva e estável. “The issue of Les Six’s relationship to the avant garde was indeed ambivalent and unsettled. Peter Burguer in *The theory of the avant-garde* identifies the rejection of the institution “art” as a defining characteristic of the avant-garde movements of the 1920s. Le six certainly rejected the musical establishment as it stood in 1920. Although the group may have started out as avant-garde, albeit with a very sketchily defined musical agenda, a change is detectable from 1922 - after the impact of Stravinsky’s *Mavra* – when Poulenc and Auric denounced aspects of modernism in music, and Milhaud repeatedly asserted his and his

– além de *Pacific 231*, apenas o movimento sinfônico *Rugby* (1929-1930). O poema sinfônico *Pacific 231* foi utilizado pelo próprio Jean Mitry, na trilha sonora de seu filme-ensaio de mesmo nome, realizado em 1949. É a partir da descrição deste filme que Mitry demonstra seu interesse pela música de Arthur Honegger, para tentar exemplificar sua proposta de musicalização das imagens no cinema:

Como acabamos de decir no se trata de acompañar a la música, y todavía menos de ilustrarla, sino de asociar dos formas expresivas partiendo de una misma estructura rítmica fundamental, siendo la musica más que un “soporte”, un contenido paralelo que añade al desarrollo filmico la noción de temporalidad que le hace falta. [...] Se trata de dotar a este desarrollo de una cierta necesidad orgánica asegurándole un “devenir” a través del cual las imágenes encuentren el sentido que se desea verles tomar. O esta impresión de “duración vivida”, se le pedirá a la música (MITRY, 1974, p. 236-237).

Como vimos acima, Mitry atribuiu à expressividade musical no cinema a função de dotar as imagens de uma temporalidade específica – essa que traz junto a experiência de um *devenir*, uma impressão de *duração vivida*. Nesta relação de analogia não ilustrativa defendida pelo autor, as imagens cinematográficas deveriam partir de sua concretude figurativa, mas provocar um movimento de abstração do real, borrando-se, fundindo-se, até se associarem à temporalidade musical. No decorrer deste livro, Jean Mitry vai tentar demonstrar como as músicas de Arthur Honegger e de Claude Debussy podem traduzir essa temporalidade no cinema, aliando ao conceito de “emoção objectual” a ideia de abstração do real, com o objetivo de “borrar lo que las cosas podrían tener de demasiado figurativo, sin que pierdan nunca las cualidades emocionales debidas a su realidad tangible” (idem, ibidem, p. 240). No caminho de explicar sua teoria, o crítico francês, além de sublinhar a importância dos músicos – que, em busca de associar imagens às suas composições, incorporaram elementos extramusicais nas trilhas dos filmes –, analisa seus três ensaios filmicos experimentais: *Pacific 231* (1949), *Images pour Debussy* (1951) e *Symphonie Mécanique* (1955).

Em *Pacific 231*, citado curta-metragem de 1949, Jean Mitry utilizou o já também referido poema sinfônico de mesmo nome de Arthur Honegger, que também foi uma das

contemporaries' connection with French tradition, and thus the French musical establishment. At this point Milhaud, Poulenc and Auric sought entry into the mainstream, and in so doing fractured the group's fragile unity. Moreover, Vuillermoz was right in stating that musically Les Six stood for very little. The issue was not so much their collective musical production – they would assert themselves musically as individuals – as their aesthetic and ideological stance. However, Vuillermoz's personal antipathy towards Les Six meant that he was unable to credit their important role in promoting Schoenberg and Stravinsky in post-war France, despite his shared enthusiasm for these authentic revolutionaries". KELLY, B. L. Milhaud. Les Six and musical politics in Paris. 2003. In: **Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939**, Routledge: NY, p. 9, 2016.

primeiras composições sinfônicas que tentaram remeter aos sons de máquinas se movimentando⁶¹. Já em *Images pour Debussy*, Mitry utilizou vários trechos de músicas do compositor francês Claude Debussy: *En bateau*, *Arabesco en mi*, *Reflets dans L'eau*, *Arabesco en sol*. *En Bateau* é o primeiro dos quatro movimentos que contêm *La Petit Suit L65*, composição escrita por Debussy entre os anos de 1886 e 1889. Assim como o segundo movimento *Cortège* (os outros dois são *Menuet* e *Ballet*), *En Bateau* teve como inspiração o poema de Paul Verlaine *Fêtes galantes*. Já *Le deux arabesque* (*Arabesco en sol* e *Arabesco en mi*) foi escrito entre os anos de 1888 e 1891, e *Reflets dans L'eau* é a primeira das seis composições da série *Images* criada por Claude Debussy nos anos seguintes, 1901 a 1907.

Em suas análises, Jean Mitry não aponta nenhuma característica ou elementos estruturais em comum entre as composições citadas acima. Ao contrário, afirma que, para a música de filme conseguir transfigurar o ritmo em “emoção objectual” e encontrar uma qualidade em comum com a imagem cinematográfica, é necessário que essa imagem seja concreta, mesmo sendo de “qualquer coisa” (grifo nosso). A música seria, portanto, um elemento que não necessariamente precisa da referencialidade exata das coisas, mas sim um elemento a ser introduzido dentro de uma continuidade visual, produzindo sensações análogas às imagens, e a ponto de que as emoções decorrentes dessas sensações se correspondam em um todo unívoco (idem, ibidem, p. 237). Como aponta Mitry, trata-se de manifestar:

En el espacio un ritmo que se desarrolla y se significa en la duración, de encontrarle un equivalente plástico obrando de tal manera que los movimientos formales se asocien a las cadencias musicales como los planos del montaje a las frases de la partitura, quedando el carácter de las imágenes en “resonancia” con el de las sonoridades paralelas (MITRY, 1974, p. 240).

Mesmo citando Arthur Honegger, e elegendo para seus três filmes-ensaio músicas que ficaram comumente reconhecidas por buscarem incorporar certo tipo de “imagens” em suas partituras, Mitry (1974) prefere alinhar sua proposta ao pensamento de Gaston Bachelard, filósofo ao qual atribui a ideia de que somente os valores sensuais (a matéria) podem nos possibilitar esse tipo de correspondência plástica entre as percepções de movimento da música e da imagem. Fazendo a ressalva de que não se trata de evocar, mas de determinar impressões equivalentes, evitando as representações precisas:

⁶¹ *Pacific 231* (1923), sete minutos, composição de Arthur Honegger (1892-1955). Instrumentação: piccolo, duas flautas, dois oboés, corne inglês, duas clarinetes, clarone, dois fagotes, contrafagote, quatro trompas, três trompetes, três trombones, tuba, percussão, cordas.

Lo que debe ser seleccionado es su movimiento, su ritmo, su tonalidad, mucho más que lo que representen, la cualidad “objectual” siendo tan solo indispensable como sustancia, no como objeto. En efecto, como subraya magistralmente Gaston Bachelard, “solo una materia puede recibir la carga de las impresiones y de los sentimientos múltiples; sólo los valores sensuales dan correspondencias. Los valores sensibles no dan más que traducciones (MITRY, 1974, p. 240).

Ao rastreamos esta citação indireta de Gaston Bachelard usada por Mitry, nos deparamos com os indícios de uma crítica ao pensamento científico do século XVII, cunhada pelo filósofo francês, sob a influência das novas descobertas da física subatômica, que revolucionaram o conhecimento que se percebe como realidade material. Na concepção bachelardiana de imagem, sua abordagem fenomenológica se estabelece a partir da distinção entre *imaginação formal* e *imaginação material*, promovendo o rompimento de uma sedimentada tradição cartesiana do imaginário (grifo nosso). A crítica de Bachelard vai recair justamente sobre o essencialismo racionalista cartesiano, que “pretende que o conhecimento seja direto, imediato e intuído pela razão abstrata e lucidez (luz) nata. Sob essa ótica, o ser que duvida, pensa. Pensa como ser pensante um pensamento cognoscente, alijado da existência ou realidade” (RODRIGUES; GRUBBA, 2012, p. 312).

Nessa mesma perspectiva, o empirismo do método experimental de Francis Bacon também foi criticado por Gaston Bachelard, como bem pontuam os pesquisadores brasileiros Horácio R. Rodrigues e Leilane S. Grubba (2012), em *Bachelard e os Obstáculos Epistemológicos à Pesquisa Científica do Direito*. Neste artigo, os autores se detêm em demonstrar como ambas as filosofias teriam sido acusadas de “culto à própria singularidade” (idem, ibidem, p. 312), e como a descoberta da não existência da matéria sólida pela física subatômica e a teoria da relatividade influenciaram os escritos de Gaston Bachelard, ao questionar os limites do conhecimento científico como absolutos. Dentre as descobertas que vieram com a nova realidade, está a afirmação da física subatômica, de que a matéria sólida não existe, “vez que os átomos consistem em espaços vazios, isto é, em um núcleo e em elétrons nas bordas, e entre isso, nada” (CAPRA, 1996 apud RODRIGUES; GRUBBA, 2012, p. 315). A partir deste fato, Rodrigues e Grubba (2012) sublinham como essa descoberta possibilitou o pensamento de que a matéria se manifesta em padrões de probabilidades, que variam constantemente com o tempo, nos apresentando uma nova vida, na qual tudo se configura em padrões de probabilidades e de interconexões.

Na teoria de Gaston Bachelard (*Poética do Espaço*, 1960), a matéria torna-se um meio

para que a imaginação possa se realizar e é fonte constitutiva de imagens. Na introdução do livro, o filósofo sugere que, para se estudar a imaginação poética, deve-se negligenciar a metodologia e os hábitos prévios, enfatizando que é necessário “estar presente à imagem”, que tem seu “dinamismo próprio” e “seu próprio movimento”, assim rejeitando a padronização de uma análise rígida (grifo nosso). Em sua distinção entre *imaginação formal*, aquela fundamentada no visível, e *imaginação material*, que é operada pela sensibilidade tátil, Bachelard foca na intervenção da matéria pelo homem dotado de poderes transformadores a partir de sua imaginação (grifo nosso). Nessa poética da imagem, a imaginação material se conecta com forças oníricas (os quatro arquétipos – terra, fogo, água, ar), para que a produção de imagens exerça a sua função artesanal no mundo. Neste sentido, a realização da obra de arte concretizaria a comunicação do objeto com o mundo.

O imaginário adquire uma realidade particular na medida em que a imaginação é geradora não apenas de formas, mas de valores e qualidades que apelam para a sensibilidade. O que emerge, em Bachelard, é o corpo sensível e cognoscente capaz de capturar imagens da matéria não enquanto ato perceptivo, mas enquanto memória corporal. Memória que exige linguagens que possam narrar o intraduzível vivido no corpo. Nesta perspectiva, a imaginação prolonga a natureza em nós através do corpo sensível capaz de transformar a matéria, trazendo à tona a valorização da mão artesã, trabalhadora, ativa, que coloca o objeto numa ordem nova. É o contato dotado de todos os devaneios do tato imaginante que dá vida às qualidades adormecidas nas coisas, cujo efeito dura por todo o tempo que durar o toque⁶² (RICHTER, 2005, p. 4).

Podemos seguir mais ainda nesta perspectiva e, pensando na transformação da matéria em filme experimental, seguir os rastros dessa busca de Mitry (1974) em definir como podem se dar as correspondências entre os valores sensuais da imagem e da música no cinema. Se aproximando da metáfora bachelardiana, Mitry apresenta uma explicação sobre o carácter que as imagens podem adquirir em “ressonância” com as sonoridades, manifestando uma duração que contém essa equivalência plástica (MITRY, 1974, p. 240). Sem citar diretamente a reconhecida e polêmica referência bergsoniana de melodia como metáfora privilegiada da duração, Jean Mitry vai trazer para o âmbito do filme experimental um dos temas que mais esteve presente às discussões teóricas sobre *tempo musical* do século XX.

Gaston Bachelard, Henri Delacroix, Suzane Langer e Gisèle Brelet foram alguns dos vários pensadores que se detiveram sobre a metáfora bergsoniana estabelecida entre melodia e

⁶² RICHTER, Sandra. Infância e materialidade: uma abordagem bachelardiana. In: *Anais da 25ª Reunião Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação*, 2005. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/25/tp25.htm#gt7>>. Acesso em: 12/11/2018.

duração, para refutá-la. Podemos afirmar que, na teoria de Henri Bergson, a música desempenhou um papel de destaque dentre todas as outras artes, foi a arte elegida por ele como a que mais se aproxima da experiência pura da duração.

A duração pura é a forma que toma a sucessão de nossos estados de consciência quando nosso eu se deixa viver, quando se abstém de estabelecer uma separação entre estado presente e estados anteriores. Ele não tem necessidade, para tanto, de se absorver inteiramente na sensação ou na ideia que passa, pois ao contrário, cessaria de durar. Também não tem necessidade de esquecer os estados anteriores: basta que, lembrando-se destes estados, ele não os justaponha ao estado atual como um ponto a outro ponto, mas os organize nele, como acontece quando lembramos das notas de uma melodia. Não poderíamos dizer que, se estas notas se sucedem, nós a percebemos umas dentro das outras, e que seu conjunto é comparável a um ser vivo, cujas partes, embora distintas, se penetram pelo próprio efeito de sua solidariedade? A prova disso é que se rompermos a métrica, insistindo mais sobre uma nota qualquer da melodia, não é tanto sua demora, enquanto demora, que nos faz perceber o erro, mas a mudança qualitativa provocada sobre o conjunto da frase musical. Podemos portanto, conceber a sucessão sem a distinção, como uma penetração mútua, uma solidariedade, uma organização íntima de elementos da qual cada um, representativo do todo, apenas se distingue e se isola dele por meio de um pensamento capaz de abstrair (BERGSON, 2007 apud SOCHA, 2009, p. 88).

Para pensarmos melhor sobre a analogia estabelecida por Henri Bergson (2007 *apud* SOCHA, 2009) entre o rompimento da métrica numa melodia e a noção de duração, talvez seja necessário pensarmos em como todas as artes envolvem a fruição no tempo, já que suas imagens redimensionam uma experiência subjetiva, tanto na produção quanto na recepção da obra. Em conexão com as discussões sobre os tipos de fruições de tempo que podem existir no cinema e especificamente no filme experimental, Mitry (1974) analisa seu curta-metragem *Images pour Debussy*, para exaltar as características que a imagem fílmica pode adquirir quando chega a ser “uma imagem da imagem das coisas” (grifo nosso).

Avançando sobre as ideias esboçadas páginas atrás, observamos que, em seu capítulo dedicado a pensar as relações entre a imagem e a música no filme experimental, Jean Mitry (1974) elege como característica principal a habilidade dessa “imagem da imagem das coisas” em encontrar o real, se distanciando das aparências fugidias através das vibrações que o *real*⁶³ compõem em função de um momento do universo (grifo nossoa). Essa mobilidade fenomenal fílmica substituiria uma temporalidade subjetiva por um tempo real, promovendo a identificação do seu movimento com um ritmo universal, fluido e contínuo, que suaviza e dissolve todos os outros ritmos que, parecendo vir do “interior”, se revelam como uma

⁶³ Grifo nosso.

“espécie de transfiguração na figuração” (MITRY, 1974, p. 243).

Mesmo utilizando os conceitos de “temporalidade subjetiva”, de “tempo real”, “impressão de duração vivida” ou “temporalidade de um devir”, Jean Mitry se afasta de aprofundá-los filosoficamente, em função do foco em uma análise de seus filmes que se volta para tentar delimitar essa relação de fluidez rítmica que pode se estabelecer com o movimento das coisas no cinema (grifo nosso). Sobre *Images pour Debussy*, Mitry pontuou também que obteve sucesso somente nos ensaios que usaram os trechos das composições *Reflexos na Água* (1901) e *Arabesco em sol* (1988). Ensaios nos quais, segundo ele, conseguiu realizar uma união íntima entre a música e a imagem, suscitando uma reflexão no espectador que é fundamentada na emoção, e não encerra sua imaginação em uma representação fixa (idem, ibidem, p. 243-245). O retorno ao conceito de emoção em oposição ao de representação e as citações à obra de Gaston Bachelard para definir seu entendimento de matéria como “inconsciente da forma em movimento” nos fornecem fortes indicativos para afirmar que os conceitos de temporalidade que Mitry (1974) citou em seu livro dedicado a cinematografia experimental demonstra que seus pensamentos também provêm de sua leitura da obra de Gaston Bachelard em relação à obra de Henri Bergson (grifo nosso).

Na dissertação *Bergsonismo musical: o tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy*, Eduardo Socha (2009) nos traz uma confrontação teórica entre a filosofia da duração de Henri Bergson e o projeto composicional de Claude Debussy. Para isso, se debruça sobre algumas citações na obra do filósofo que se baseiam numa analogia comparativa entre a melodia e a experiência pura da duração. Lembra-nos ainda que o tipo de argumentação realizada para exposição do conceito de duração (referido acima) nos indica que, segundo a ideia de Bergson,

a experiência musical forneceria a prova irrefutável do desdobramento qualitativo da duração e da existência de uma sucessão de estados refratária à espacialização [...] diz respeito não apenas a simplicidade de uma *sucessão sem distinção*, mas sobretudo à estruturação que envolve uma *organização íntima de elementos*. [...] “Podemos diminuir a duração de uma melodia sem alterá-la? A vida interior é esta melodia”⁶⁴; dito de outra maneira, “(nossa personalidade) é essa melodia contínua de nossa vida interior – melodia que se seguiu e se seguirá indivisível (SOCHA, 2009, p. 88-89).

Nesta última passagem da citação, Eduardo Socha (2009) relembrou a frase de Bergson “a vida interior é esta melodia”, para demonstrar uma observação importante, a de

⁶⁴ *O Pensamento e o Movente*, Introdução, p 106.

que a melodia simboliza em sua teoria uma unidade internamente diferenciada, que nos revelaria a substancialidade da mudança pura e vivida (idem, *ibidem*, p. 89). Outra observação destacada pelo autor se refere à antinomia entre o fluxo ininterrupto e qualitativo da melodia e sua notação, espacialização que operaria no “recorte de notas distintas” (grifo nosso). Segundo Socha (2009), esse fundamento vai orientar a visão estética de Bergson, e foi a partir dessa problemática que se apoiaram as principais críticas de um pensamento da melodia como índice de duração pura e as várias interpretações decorrentes do conceito de *tempo musical* cunhado por Henri Delacroix, e revisto por Gisele Brelet, Koechlin e Suzane Langer.

Em *Dialética da Duração (Dialéctique de la durée)*, 1936, Gaston Bachelard (1988) também vai apresentar críticas à tese bergsoniana de tempo como uma duração ininterrupta, não considerando as lacunas, os vazios ou os silêncios entre o ser e o devir: “para o bergsonismo, o valor criador do devir é limitado pelo próprio fato de ter uma continuidade fundamental” (BACHELARD, 1988, p. 12). O autor francês acreditava que o movimento só pode surgir ritmicamente de um ser que admite o fluxo do contínuo e do descontínuo das coisas da vida, estabelecendo como noção temporal principal de sua teoria da duração o ritmo, e não a memória, como é o caso de Bergson. Este ritmo surgiria do desenvolvimento do movimento, e despertaria aquilo que Bachelard nomeou como “passagem do ser ao nada e passagem do nada ao ser” (idem, *ibidem*, p. 12).

Na análise de Jean Mitry sobre seus três filmes experimentais, principalmente em relação a *Pacific 231*, é destacada uma abordagem de um tipo de movimento rítmico que a música constitui em associação com o movimento rítmico da imagem. Mitry pontua que, no poema sinfônico de Arthur Honegger, o trem se dirige a um fim preciso, com ponto de partida, curva ascendente e chegada, ou seja, seu movimento rítmico estabelece uma orientação *a priori*. O trem lançado a toda velocidade deve, portanto, “construir” uma sinfonia, como se a partitura resultasse da organização singular dos planos, apesar de percebê-lo como se fosse a expressão sonora das coisas em movimento (MITRY, 1974) (grifo nosso).

No artigo *Abstraction, élégie, épistémologie: trois “essais de Jean Mitry”*⁶⁵, o pesquisador francês Éric Thouvenel (2013) analisa os três ensaios de Mitry (*Pacific 231*, *Images pour Debussy* e *Symphonie mécanique*), e destaca dois propósitos do cineasta que

⁶⁵ THOUVENEL, E. **Abstraction, élégie, épistémologie**: trois “essais” de Jean Mitry. In: Le court métrage français de 1945 à 1968. De l’âge d’or aux contrebandiers. Dir. Dominique Bluher et François Thomas. p. 151-161. Presses universitaires de Rennes, 2013 (publication sur Open Edition Books). Disponível em: <<https://books.openedition.org/pur/2119>>. Acesso em: 20 nov 2018.

ficaram evidentes em sua empreitada: o primeiro seria a afirmação do poder de evocar, de sugerir como um poema, e o segundo propósito, o de não cometer o mesmo erro de Germaine Dulac (1929), em *Arabescos e Temas e Variações*⁶⁶, de utilizar a música como ilustração das imagens filmicas. Para Thouvenel (idem, ibidem, p. 153), o trio de ensaios denota, dentro de sua vasta obra, um projeto de exploração e reapropriação da matéria cinematográfica, incluindo-a numa ampla síntese formal. Amparado pelo protocolo científico do “experimental” e da “melodia do mundo”, esboçada pela vanguarda artística dos anos 1920 e 1930, Jean Mitry propôs com esses filmes um tipo de inventário da sensibilidade do cinema como arte da figuração e da não-representação (idem, ibidem, p. 155).

Ainda segundo Éric Thouvenel, os três ensaios seriam guiados por motivos, caminhando pela mesma ideia que Mitry ressaltou em seu livro sobre *Pacific 231* – sua orientação, *a priori*, aproximaria o filme do motivo das linhas. Além de destacar os movimentos de *travellings* em frente aos trilhos e o movimento das bielas e dos planos dos fios de eletricidade, Thouvenel vai destacar que a concretude do espaço, neste filme, é quebrada pelos *close-ups* das rodas, pistões e outras formas capturadas em ângulos inusuais, e montada em sincronização rítmica com música, produzindo em determinado momento do filme uma impressão de alta velocidade. Esse tipo de movimentação em linha, aliada à fragmentação do plano e à aceleração rítmica da montagem, evidenciaria ao longo do filme uma abstração que, pouco a pouco, se insinua ao conteúdo figurativo, transformando a viagem em vertigem, principalmente nesses momentos de aceleração rítmica. Nesta fórmula de Mitry a mudança, a alteração do movimento rítmico para uma desaceleração é determinante para indicar um caminho de retorno à concretude realizado pelo filme.

Outro motivo destacado por Thouvenel para falar de *Images pour Debussy* é o círculo, já que o próprio Jean Mitry (1974) indicou que o filme teria um movimento “dobrado em si mesmo”. A insistência do cineasta francês em interrogar-se sobre a expressão plástica dos reflexos (principalmente em relação à segunda parte do filme que usa o trecho de *Reflets dans l'eau*) o fez afirmar que a imagem-reflexo das coisas “não é apenas o revestimento do visível das coisas: é uma imagem que excede a aparência”. *Symphonie Mécanique* (1955), como descrita pelo próprio cineasta, foi uma experiência malograda, e sua ideia de projeção em três telas concomitantes não chegou a se concretizar. Em *Historia del Cine Experimental* (1974), Jean Mitry chegou a atribuir o malogro do filme à ineficiência da música de Pierre Boulez, e chama atenção para os efeitos nem sempre benéficos do contraponto musical no cinema. Em

⁶⁶ O autor se refere às críticas que Jean Mitry fez aos filmes de Germaine Dulac, em Mitry, 1974, p. 227, 236.

seu projeto inicial, o compositor Arthur Honegger foi cotado para desenvolver a música⁶⁷, mas acabou falecendo. O cineasta também não conseguiu efetivar seu projeto inicial de exibir a obra em três telas dispostas lado a lado que, ora ofereceriam um conteúdo idêntico, ora todos diferentes, escalonados no tempo como se houvesse três fases diferentes do mesmo movimento em cada uma das telas – ou jogando em simetria, duas imagens idênticas à esquerda e à direita, enquadrando outra imagem central.

Muito provavelmente contaminado pela opinião severa e autocrítica que demonstrou em relação a seu filme *Symphonie Mécanique*, Jean Mitry vai encerrar esse tema abruptamente, expondo seu desentendimento com os responsáveis pelo cinema *Studio 28*⁶⁸, considerado por ele a única sala disponível naquele período, e com equipamento necessário para efetivar sua projeção tríptica. Seu projeto de “musicalização das imagens”, como pontuou Éric Thouvenel, vai ser o eixo teórico pelo qual repensou as teorias artísticas dos anos de 1920, assegurando a continuidade de uma problemática posta pela vanguarda francesa durante o período da segunda guerra, de 1939 a 1945 (THOUVENEL, 2009, p. 154).

No âmbito musical, a problemática da representação das imagens existe na história da música desde antes do Renascimento. Em *Como ouvir e entender a música* (1974)⁶⁹, o compositor norte-americano Aaron Copland demonstrou como, desde antes do século XVII, quando o compositor Jannequin fez *Chant des Oiseaux* (1529), se criavam composições que tentavam imitar, com o uso do coro, o canto dos pássaros⁷⁰, ou mesmo que se inspiravam em *Sonatas Bíblicas* (JOHANN KUHNAU, 1700). Contudo, essa problemática teria ressurgido como programa efetivo de um pensamento transdisciplinar através de composições que tentaram representar acontecimentos extramusicais durante o período do romantismo musical europeu. Para Copland (1974, p. 63), o desenvolvimento da Ópera também pode ter influenciado no interesse dos músicos do período Romântico em desenvolver uma nova forma de música descritiva. Como consequência desse contexto, um diálogo se estabeleceu entre a literatura, as artes plásticas e a música, fazendo com que surgissem diversos gêneros, dentre eles o poema sinfônico e o *Lied*.

Em seu livro sobre audição musical, o músico norte-americano elegeu o poema sinfônico como um dos gêneros musicais que mais desenvolveu recursos para uma maior eficiência na

⁶⁷ Compôs uma primeira versão da música, e depois foi substituído por Pierre Boulez em 1955.

⁶⁸ Na época, a sala era dirigida pelo cineasta Abel Gance.

⁶⁹ COPLAND, A. *What to listen for in music*. McGraw-Hill Book Company, 1939. Nesta tese, utilizamos a edição brasileira, publicada pela editora Arte Nova, em 1974. Com tradução de Luiz Paulo Horta.

⁷⁰ Séculos adiante, Olivier Messiaen (1908-1992) também vai se dedicar ao estudo do canto dos pássaros em sua obra “Concerto a Quatro” (*Concert a quatre*, 1990-1991) (grifo nosso).

descrição musical das coisas. Baseado em sua definição de poema sinfônico como gênero musical orquestral em um único andamento, concebido no século XIX, que não apresenta uma estrutura formal definida, e contempla um “programa” de finalidade intertextual entre a concepção artística do autor, a obra em si e o ouvinte, Copland destacou como autores principais do gênero os músicos Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949), Franz Liszt (1811-1886) e Hector Berlioz (1803-1869) (grifo nosso). Filiando a obra deste último a uma pretensa continuação dos elementos estruturais “mais livres” praticados por Beethoven (1770-1827) em *Pastorale*, a Sinfonia n.6 em Fá maior (Op.68), escrita entre os anos de 1807 e 1808.

Em artigo chamado *O Poema Sinfônico como um diálogo interartístico: Marabá*, o pesquisador Frederico Silva Santos (2015) aponta que, mesmo Aaron Copland se referindo ao poema sinfônico como um gênero que apresenta uma música descritiva, programática, salienta uma prudência manifesta em relação à atenção às regras fundamentais de uma “música absoluta”, advertindo que, mesmo descritiva, “a música deve sempre bastar-se musicalmente”, e o programa referenciado “não deve ocupar o lugar do interesse musical” (COPLAND, 1974 apud SANTOS, 2015, p. 2). Ainda no artigo citado acima, Frederico S. Santos avança no argumento de Aaron Copland em querer afirmar o poema sinfônico dentro de uma tradição da música absoluta, e resgata algumas citações dos compositores Berlioz, Liszt e Strauss, reafirmando suas vinculações às regras fundamentais da música absoluta. A partir do próprio discurso destes compositores, Frederico Santos demonstra que havia entre eles uma compreensão do potencial intertextual que a música descritiva detinha. Mesmo assim, todos eles também deixaram claro em seus discursos sua vinculação as premissas fundamentais da música absoluta.

Nesta perspectiva, Copland sugeriu que o que pode ser “representado pela música é somente os elementos imanentes à obra fonte”, definindo o poema sinfônico como “uma transcrição poético-musical” (*idem, ibidem*, p.10). No trecho final do seu livro, o músico norte-americano nos alerta ainda para as novas possibilidades que podem surgir para a música descritiva a partir de novos compositores, como Arthur Honegger (*Pacific 231* e *Rugby*) e Mossolov (*Forja*), e do aperfeiçoamento dos novos instrumentos elétricos. *Pacific 231*, apesar de ser acusada pelo músico de ser uma sinfonia com “certa pobreza de material melódico” (COPLAND, 1974, p.65), foi lembrada por transmitir em fenômenos musicais algo tipicamente moderno, ao transmitir ao ouvinte uma sonoridade produzida com os chiados da locomotiva em funcionamento.

Na referência ao artigo publicado por Arthur Honegger *Del cine sonoro a la música real*, Jean Mitry (1974), apesar de trazer para o âmbito do cinema uma discussão acerca do uso da música descritiva, também pontuou que este modo de composição, ao conter elementos de sugestão, se tornou pleonástico, excesso que não seria praticado pela música impressionista: “la música impresionista, sin embargo, permite evitar el pleonasma” (MITRY, 1974, p. 231). Veremos adiante que, também atento ao potencial de ressonância dos elementos musicais e cinematográficos, Sergei Eisenstein se aproximou do modo composicional do compositor francês Claude Debussy para tentar descrever sua teoria de montagem musical no cinema.

2.4 A teoria de montagem musical de Sergei Eisenstein

No livro *The Music and Sound of Experimental Film*, apesar dos organizadores Holly Rogers e Jeremy Barham (2017) não terem eleito nenhum capítulo para reflexão da teoria musical da montagem empregada pelo cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein, não deixaram de apontar que no universo teórico desses diferentes movimentos das vanguardas artísticas do começo do século XX ela ganhou destaque – principalmente pela via cubista e futurista, e entre os cineastas soviéticos.

Desde os anos de 1920, o cineasta russo Sergei Eisenstein (1923) se deteve em pensar a respeito da montagem, e do uso do som e da música no cinema. Num primeiro momento com o seu texto *Montagem das Atrações*, para anos mais tarde, em *Métodos de montagem* (1929)⁷¹, se colocar diante de questões que investigavam os novos atributos qualitativos da montagem cinematográfica, partindo de analogias às noções musicais. No caso daquilo que conhecemos como sua proposta de montagem atonal (*obertónii montáj*) no cinema, o cineasta a descreveu como um “método não-relacionado com nossa experiência prévia”, [capaz de] “elevar a impressão de um colorido melodicamente emocional” (EISENSTEIN, 2002, p. 79).

⁷¹ *A Forma do Filme* foi publicada primeiramente nos EUA no ano de 1949, um ano após a morte de Eisenstein. A primeira edição em língua portuguesa é de 1990 (nesta pesquisa, usamos como referência a edição realizada pela editora Jorge Zahar, no Rio de Janeiro em 2002). O texto “A forma do filme: novos problemas” é um dos ensaios que compõem este livro, e foi escrito e lido em Conferência feita em janeiro de 1935 durante o Congresso dos Trabalhadores do Cinema Soviético, com revisão em 1942 para inclusão na coletânea de *A Forma do Filme*. O texto “A Montagem das Atrações” foi publicado originalmente em 1923 na revista LEF, n. 3, 1923. Aqui usamos a tradução realizada para a língua portuguesa por Vinicius Dantas para publicação deste texto no livro de Ismail Xavier, *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 4a. edição, 2008.

Nestas primeiras décadas de cinema, podemos constatar que não foi exclusividade de Eisenstein o traço de paralelos entre as formas cinematográficas e as formas musicais. Em “Métodos de Montagem”, além do termo já citado e traduzido em português como montagem atonal, o cineasta também propôs os métodos de uma montagem métrica, de montagem intelectual, de montagem rítmica e de montagem tonal (grifo nosso).

Detemo-nos primeiramente pela relação estabelecida entre os termos “montagem atonal” e a noção de atonalismo no âmbito musical, já que esse tipo de montagem também foi tema de outro texto de Eisenstein, “A quarta dimensão do cinema”, escrito no mesmo ano de 1929 (grifo nosso). A montagem atonal, que no texto original de Eisenstein aparece como *obertónii montáj*, e na tradução para o inglês surge como *overtones*, é descrita por ele como um tipo de organização de montagem que explora a imagem, a fazendo emanar “vibrações colaterais” (EISENSTEIN, 2002, p. 74). Estas vibrações colaterais nasceriam da coalisão e da combinação dos estímulos individuais inerentes ao plano, assim “deste modo, atrás da indicação geral do plano, está presente a soma fisiológica de suas vibrações como um todo” (idem, ibidem, p. 74).

Em “A quarta dimensão do cinema”, Eisenstein (2002 [1929]) retoma o assunto, ao analisar o seu filme *A Linha Geral* como um exemplo de emprego deste tipo de montagem, e chega a atribuir esta organização musical aos compositores Claude Debussy e Alexander Scriabin, que teriam experimentado o sistema de composição baseado numa tonalidade que engloba uma série total de vibrações secundárias. Em termos musicais, como bem pontuado no texto de Luis Felipe Labaki para a revista *Linda* (*Eisenstein, Atonalimos e Harmônicos*⁷²), a descrição utilizada por Eisenstein se aproxima muito mais da tradução do termo para o inglês (*overtone*, que poderia ser traduzido em português como *sobretons* ou o mesmo como o substantivo *harmônico*) do que a terminologia *atonal* adotada na tradução do português. Neste sentido, Labaki nos faz lembrar que, apesar das obras de Debussy e Scriabin se aproximarem do atonalismo, o tipo de descrição dada por Eisenstein nos faz crer que se referia às pesquisas destes dois compositores numa fase na qual desenvolveram músicas ainda no espectro do sistema tonal, “no campo do espectro harmônico de cada nota, de suas ressonâncias, seus sobretons” (LABAKI, 2015, p. x). Se nos atentarmos às ideias – também lançadas por Noel Burch em *Práxis do Cinema*, e já descritas aqui –, a menção ao tipo de música desenvolvida pelo compositor Claude Debussy, tomada de empréstimo do músico serialista Barranqué,

⁷² LABAKI, L. F. Eisenstein, Atonalimos e Harmônicos. *Revista Linda*, # 2, ano 2, 2015. Disponível em: <<http://linda.nmelindo.com/2015/02/eisenstein-atonalismo-harmonicos/>>. Acesso em: 15 nov 2017.

ressalta justamente essa relação por ressonâncias, ao analisar a composição *Jeux*.

Na história da música ocidental do século XX, Scriabin e Debussy se localizam numa linhagem de compositores que fizeram uso da exploração dos sobretons que compõem a série harmônica. Embora a série harmônica esteja atrelada à base do sistema tonal, e sua adoção como um sistema convencional da harmonia tenha sido fruto de convenções culturais e históricas, estes dois compositores vão se interessar pela exploração de tons inteiros da série (os tons 7,8,9,10) e os semitons (11,13), promovendo a experimentação dos poderes expressivos da dissonância. A consonância e a dissonância são definidas pela distância de intervalos estabelecido em relação ao tom fundamental de uma série harmônica. Segundo esse sistema, quanto mais próximos os intervalos da fundamental, mais os sons se combinam, criando uma sensação de repouso e relaxamento ao serem ouvidos. Na dissonância, por sua vez, a combinação entre as notas é de tensão, e os intervalos estabelecidos entre os tons e seu centro tonal se distanciam. Resta-nos compreender melhor o que significou a exploração destes sobretons em relação à história do desenvolvimento do tonalismo ocidental; e o que esta relação estabelecida entre a organização dos planos cinematográficos e a exploração das vibrações do tom musical contribuiu para criação de um “complexo harmônico-visual do plano” no cinema, como nomeado por Eisenstein.

Para entendermos melhor a questão da série harmônica em relação à dissolução do tonalismo, resgato a abordagem realizada por Lucia Santaella (2005) em *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal, aplicações na hipermídia*, ao agrupar a harmonia, o ritmo e a melodia nas três classes de categorias pensadas por Charles S. Peirce. Na abordagem semiótica destes conceitos da linguagem musical, Santaella (2005) vai nos dizer que a harmonia, em seu caráter de lei e convencionalidade perante o seu campo, estaria localizada no nível da terceiridade, englobando os elementos anteriores dos outros dois níveis de categorias peircianas. Ao nível dos elementos qualitativos e sensíveis próprios da primeiridade, a harmonia seria concebida como um adensamento sonoro aleatório, regido pelas leis do acaso da teoria das probabilidades – para Santaella, uma sonoridade que é dada por movimentos casuais, que produzem uma grande quantidade de eventos sonoros simultâneos, como exemplo os ruídos de gotas de chuva ou ruídos captados por radiotelescópios. Sua característica principal estaria atrelada a um processo de condensação temporal (SANTAELLA, 2015)

Num segundo nível, os elementos existenciais e sensórios próprios à secundidade são observados na harmonia como uma interação simultânea dos fenômenos acústicos de

dissonância e consonância a partir de um ponto de vista acústico, e que nos permite localizar leis acústicas que operam numa série harmônica. Santaella se refere às leis físicas que afirmam que nenhum som pode ser ouvido sozinho, já que movimentam um conjunto de sobretons produzidos a partir de suas vibrações, ou seja, “um corpo que vibra gera uma frequência fundamental e uma série de outras frequências parciais, relacionadas à primeira frequência por razões numéricas definidas” (idem, *ibidem*, p. 182). Nesta perspectiva, a categoria da terceiridade, regida por leis e convenções dos meios, compreende o sistema harmônico como a base do tonalismo na historiografia da música ocidental. Apoiada nas ideias do musicólogo norte-americano Joseph Machlis (1963) em *The Enjoyment of Music*, Santaella (2005, p. 182) vai afirmar que as convenções culturais e históricas que estariam contidas no conceito de harmonia não seriam inteiramente arbitrárias, mas teriam encontrado um “forte grau de motivação” numa realidade física da série harmônica, fato que teria contribuído para a evolução da harmonia ocidental:

A música começou monofônica, com uma simples linha melódica. Pelo que se sabe, os gregos desenvolveram um estilo de canto em que homens e mulheres ou homens e meninos cantavam a mesma melodia, separada por uma oitava ou uma quinta. Portanto os antigos descobriram a consonância perfeita – oitava, quinta, quarta – formada pelos primeiros quatro tons da série harmônica. Ao final da Idade Média a terça maior e a terça menor já eram aceitas. Isso tornou possível a introdução da tríade (tons 4,5,6 da série), preparando o caminho para a superação dos modos medievais pela harmonia triádica na Renascença. O acorde dominante de sexta (tons 4, 5,6,7 da série) governou a harmonia do Barroco e Classicismo. Com a adição do acorde dominante da nona (tons 4,5,6,7,9 da série), estamos no período de Wagner, Liszt, etc. Ao final do século XIX a música ocidental havia já explorado as possibilidades dos primeiros nove tons do “acorde da natureza (MACHLIS, 1963 apud SANTAELLA, 2005, p. 183).

Deste modo, no século XX a harmonia dentro do sistema tonal vai ser explorada com uma rapidez surpreendente, avançando em direção aos tons da série mais distantes de seu centro tonal. Claude Debussy avançou para exploração da região dos sobretons 9 a 13 dessa série harmônica, até a exploração de regiões mais afastadas, territórios propícios aos microtons descortinados pelo desenvolvimento da música eletrônica. Em função desse contexto, um senso de enfraquecimento da tonalidade cresceu no âmbito musical, principalmente, a partir de experiências de cromatismo na tradição musical germânica. Em *Introduction to contemporary music*, o musicólogo Joseph Machlis (1963) também pontuou que uma das razões que contribuiu significativamente para que ocorresse essa mudança no cenário musical ocidental, é que no final do século XIX, muitos músicos ocidentais

começaram a entrar em contato com outras referências musicais vindas de outras culturas. Em substituição a um pensamento musical clássico ocidental que, durante séculos, priorizou o desenvolvimento de ideias e experiências sobre a harmonia e o contraponto, os compositores do início do século XX acompanharam o surgimento de ideias e teorizações que priorizavam a investigação sobre o ritmo e, sobre as possíveis relações temporais e timbrísticas consequentes dessas inovações rítmicas.

Para Eisenstein em “A Quarta Dimensão do Cinema”, a criação de um complexo harmônico visual do plano, ou seja, as combinações no processo de montagem que exploram as vibrações colaterais do material filmado de modo geral, “produziria uma sensação peculiar do plano”, um meio de causar estímulos de essência reflexofisiológica, em oposição a “uma montagem ortodoxa, escolástica, de acordo com a dominante” (EISENSTEIN, 2002, p. 74-75). Labaki (2015), em seu artigo citado acima, aposta ainda que o que Eisenstein denominou como sensação particular do plano poderia ser nomeado em termos musicais como o “timbre” do plano (grifo nosso).

Desde 1928, impactado pela chegada do cinema sonoro, Eisenstein já esboçava em sua “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” (*The Statement*, 1928) analogias entre a montagem e as ideias musicais, neste caso promovendo uma reflexão sobre o uso contrapontual do som no cinema. Escrita em parceria com os cineastas Grigori Aleksandrov e Vsevolod Pudovkin, a “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”, apresenta uma polêmica referência ao procedimento de contraponto orquestral. Contudo, na *Declaração* escrita pelos cineastas soviéticos, mais do que uma transposição exata do procedimento musical para o cinema, foi reivindicado o uso do som assíncrono à imagem e uma abertura maior dos cineastas ao uso de combinações dissonantes e consonantes possíveis de serem realizadas no cinema. Lançando um apelo emergencial como é de caráter de todos os manifestos, o cineasta só conseguiu esmiuçar suas ideias a respeito das relações entre música e a montagem cinematográfica nos anos seguintes. Ao longo de seus textos, podemos constatar que Eisenstein busca inspiração em ideias e termos do âmbito musical para definir diferentes tipos de montagem (métrica, rítmica, tonal e atonal), avançando na proposta de uma montagem intelectual como um tipo de “ciência sintética da arte e do espírito da classe militante” (EISENSTEIN, 1976 *apud* LECLERC, 2008, p. 17).

Na tese *La musicalité filmique de l'avant-garde au cinéma contemporain. Transformations temporelles et rythmiques*, a pesquisadora canadense Anne-Marie Leclerc (2008) se deteve em estudar a noção de musicalidade proposta desde as primeiras vanguardas

do século XX ao cinema moderno. Dentre as noções de ritmo e movimento defendidas por Germaine Dulac, Jean Epstein e Jean Mitry, Leclerc (2008) defende nesta pesquisa que a noção de musicalidade fílmica presente nas ideias sobre montagem de Eisenstein ultrapassou o debate posto pelas vanguardas entre ritmo e movimento, deslocando a discussão para os conceitos de intensidade e de ressonância sonora no cinema. Sua proposta de categorias formais de montagem, especificamente os métodos de montagem tonal e harmônico (*harmonique*) – nome adotado na tradução francesa⁷³ para se referir à montagem atonal –, trouxe para o primeiro plano as intensidades visuais, livres de seus fins puramente psicológicos.

Apesar desse deslocamento no foco de discussão acerca da compreensão de uma musicalidade fílmica, Anne Marie Leclerc pontuou também que essas preocupações musicais no projeto de Eisenstein estavam colocadas a serviço de uma ideia e de um pensamento dialético. Entre as noções de montagem métrica à montagem harmônica, segundo Leclerc, haveria uma evolução da noção de movimento e de seu envolvimento emocional e físico no espectador cinematográfico:

Se a montagem métrica representa uma força motriz em estado bruto, um puro movimento exterior organizando os vários pedaços de planos de acordo com simples proporções numéricas, a montagem rítmica opera em contratempo com essa mesma lei numérica para a criação de uma diversidade de movimentos variados e diferenciais. O movimento não é mais exterior, mas interior ao plano e em interação rítmica com a métrica exterior, associada ao comprimento do plano (LECLERC, 2008, p. 16)⁷⁴

Interessada em pontuar as diferenças entre esses métodos de montagem, Leclerc descreve que a montagem métrica se caracteriza pela sua vinculação a um movimento externo ao plano, ou seja, da montagem em si, enquanto a montagem rítmica se caracteriza por um movimento mais interno ao plano e em interação a essa métrica externa. Neste esquema eisensteiniano, segundo a autora, as montagens tonais e harmônicas não provocariam mais

⁷³ EISENSTEIN, S. Méthodes de montage. In: *Le Film: sa forme, son sens*. 1976, Paris: Christian Bourgois Editions, 1929, p.63-71.

⁷⁴ Tradução nossa: “Si le montage métrique représente une force motrice à l’état brut, un pur mouvement extérieur organisant les diverses longueurs des morceaux de plans selon des rapports numériques simples, le montage rythmique opère à contretemps avec cette même loi numérique, pour la création d’une diversité de mouvements variés et différentiels. Le mouvement n’est plus extérieur, mais intérieur au plan et en interaction rythmique avec la métrique extérieure, associée à la longueur des plans.”. Ver: *La Musicalité fílmique de l’avant-garde au cinéma contemporain. Transformations temporelles et rythmiques*. Memorial apresentado por Anne-Marie Leclerc, na Faculté des études supérieures. Université de Montréal, 2008. Disponível em: <http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/travaux_anne-marie-leclerc_la-musicalite-filmique-de-lavant-garde-au-cinema-contemporain.pdf>. Acesso em 11 jan 2019.

uma alteração espacial, mas se caracterizam pelo movimento das vibrações de uma ressonância emocional que emerge e confere tonalidade ao plano. Para Eisenstein, “a montagem nasce, assim do conflito entre os dados rítmicos e tonais de cada obra. E, enfim, a montagem harmônica, do conflito entre a tonalidade principal da obra (a dominante) e seus harmônicos” (EISENSTEIN, 1976 apud LECLERC, 2008, p. 18)⁷⁵.

Como podemos constatar, na teoria musical de Eisenstein, uma essência orgânica, reflexo fisiológico, mais próximo à noção de qualidade do tom ou de “timbre do plano”, como preferiu nomear Labaki, foi reivindicada como processo dialético essencial nesse tipo de montagem cinematográfica. Se a intensidade como noção musical está relacionada à energia de vibração dos sons (fraca ou forte), a ressonância por sua vez está relacionada à transferência de energia de um sistema oscilante para outro, quando a frequência do primeiro coincide com uma das frequências próprias do segundo (Dic. Aurélio, 1994). Em relação às vibrações sonoras, essa transferência de energia se dá em acordo com o princípio da ressonância simpatética “em seu percurso pelos meios, elas encontram um tecido e este entra em ressonância com a onda sonora, assim ambos vibram sob o mesmo efeito” (WIGRAM apud ARRER, 2007, p. 26).

A insistência na busca dos valores psicofísicos do plano e da montagem por Eisenstein aponta na direção de um pensamento a respeito dos efeitos do som e das vibrações relacionadas ao meio-ambiente físico do cinema e aos estados psíquicos subjetivos daquele que escuta e aprecia o filme. Neste esquema, o procedimento de montagem garante um afastamento da ação psicológica que pode surgir na representação figurativo-narrativa para se abrir aos estímulos sensoriais e emocionais que determinam outras possibilidades do espectador perceber o filme.

⁷⁵ Tradução nossa: “Ainsi, on est passé du métrique au rythmique parce qu’il y a conflit entre la longueur, d’un plan et son mouvement intérieur propre. Le montage est né, de même, du conflit entre les données rythmiques et tonales de chaque morceau. Et enfin, le montage harmonique, du conflit entre la tonalité principale du morceau (la dominante) et ses harmoniques (EISENSTEIN, 1976, p. 68).

CAPÍTULO 3

O USO DO SOM E DA MÚSICA NO FILME EXPERIMENTAL BRASILEIRO:

a experiência de Glauber Rocha em *Pátio* (Brasil, 1959)

No final da década de 1940, o aperfeiçoamento de novos instrumentos elétricos reivindicado por Aaron Copland em *Como ouvir e entender a música* renovou as discussões na musicologia em relação a dialética entre uma matéria concreta, acústica *versus* uma forma pura, abstrata. Com o surgimento da *Musique Concrète* um novo modo composicional que utilizava fragmentos sonoros existentes concretamente para fazer música propunha escapar da forma abstrata inerente ao objeto musical. Numa primeira fase da Música Concreta, o movimento foi definido pelo seu criador, o músico francês Pierre Schaeffer, como uma música capaz de “emergir apenas por meio de uma variação da matéria destituída de significação” (Menezes, 2009, p.18). Nesse novo método, os sons acústicos gravados perdem sua referencialidade ao serem usados como material sonoro para criação de massas sonoras, volumes de sons e outras sonoridades que podem ser produzidas a partir do atrito e da manipulação deste material. Como bem-posto por Carlos Palombini em *'Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental'* (1998), a pesquisa desenvolvida pelo músico francês com os sons acústicos pode ser dividida em quatro fases. Numa primeira fase desenvolveu sua pesquisa de ruídos (1948-49), na qual criou seus primeiros concertos de ruídos (*Cinq études des bruits; Bidule et un*, este último em parceria com Pierre Henry) utilizando o novo modo composicional; além da sua pesquisa sobre música concreta (1948- 1958), sobre música experimental (1953-1959) e sua pesquisa musical desenvolvida a partir de 1958.

Durante sua pesquisa sobre música concreta, em 1951, Pierre Schaeffer criou o Grupo de Pesquisas de Música Concreta (GRMC) junto ao engenheiro de som Jacques Poullin e o compositor Pierre Henry. Em seguida, o grupo ocupou o primeiro estúdio designado somente para atividades de criação de música eletroacústica na ORTF (*Office de Radiodiffusion Télévision Française*). Nele captavam sons acústicos, gravavam em um gravador de fita magnética 3 pistas e depois transformavam suas qualidades indexicais utilizando uma mesa de espacialização. Em “*Um olhar retrospectivo sobre a história da música eletrônica*” (2009), o músico Flo Menezes também recapitulou as diversas fases da pesquisa do músico francês, contextualizando as contradições das quais a música concreta desenvolvida por Pierre Schaeffer foi acusada, principalmente, proferidas pelos músicos ligados ao grupo de música

eletrônica (*Elektronische Musik*) em Colônia, na Alemanha.

Segundo Menezes (2009), a postura mantida nos primeiros anos da música concreta foi amparada na defesa de que a *mátéria* e o *material* podem se constituir num único aspecto de uma mesma coisa. Neste processo composicional schaefferiano, a utilização de sons concretos buscava “não somente a anulação do instrumento enquanto fenômeno causal, mas sobretudo o material em si, devido a sua identificação absoluta, renunciando-se as formas e as suas significações” (*idem, ibidem*, p. 26). Apesar de apresentar ao longo dos anos 1950 diversas composições musicais realizadas a partir dos sons concretos, a música concreta se constituiu, segundo Menezes, dentro de uma problemática da significação musical: ao negar a significação do contexto musical, considerando-a uma abstração, implica-se diretamente sobre a possibilidade de admitir a música no contexto da forma. Como Menezes apontou, questionado pela falta de cuidado em organizar os objetos sonoros em seu método (BOULEZ apud MENEZES, 2009, p. 20) e por estar calcado num controle rudimentar e superficial (POUSSER apud MENEZES, 2009, p.20), Pierre Schaeffer, alguns anos mais tarde, rebateria algumas dessas acusações através da organização do livro *Tratado dos Objetos Musicais* (1958).

Em “Material, Forma e Processo na Música Eletroacústica” (1999), Fernando Iazzetta também se deteve sobre as questões relacionadas ao contraponto entre uma música realizada com auxílio de tecnologias eletrônicas e digitais e a diluição das formas mais tradicionais do discurso musical. Neste trabalho, nos lembra que a música concreta e a música eletrônica enraizaram seus feitos em diferentes abordagens que privilegiaram o material ou a forma (IAZZETTA, 1999). Segundo Iazzetta, desde as primeiras experiências de Herbert Eimert no Estúdio de Música Eletrônica (1951-1962) em Colônia, todo o peso do serialismo e da tradição musical germânica direcionaram a produção artística do grupo que, posteriormente será formado ali por Stockhausen, Pousseur, Goeyvaerts e Koenig, para uma supervalorização da objetividade formal em relação a utilização do material sonoro. Iazzetta aponta duas grandes dificuldades encontradas no controle serial dos parâmetros sonoros da música eletrônica: a primeira, é a inadequação da tecnologia existente para os resultados idealizados. Outra dificuldade é a de que a música eletrônica desenvolveu mais os processos de síntese sonora do que “desvendar os processos e peculiaridades envolvidos na percepção dos sons gerados eletronicamente” (*idem, ibidem*, 1999). No lado oposto, a música concreta sofreu com as acusações de um menor comprometimento com a forma por eleger o material e a escuta como elementos essenciais para construção de suas obras. Em seu modo

composicional a forma se estabelece como decorrência da escuta reduzida, sempre atada a impressão subjetiva do compositor.

Adiante dessa problemática entre material *versus* forma, Iazzetta localizou na música norte-americana um pensamento composicional menos rígido em relação as questões ligadas ao formalismo. Neste contexto, a música experimental de John Cage se apresentou como uma alternativa focada na experiência processual por transpor para obra processos vividos no cotidiano, eliminando as barreiras entre a composição e recepção da obra, entre a arte e a vida. Além das obras de Cage, do grupo *Fluxus* e, posteriormente, do minimalismo, Iazzetta também destacou que a postura adotada pela música computacional desenvolvida nos EUA avança nessa questão relacionada ao foco da experiência processual. A preocupação em *como* gerar música seria maior do que com a música que estava sendo gerada, com destaque para as facilidades com o que computador permite na aplicação de modelos extramusicais como algoritmos, imagens fractais, processos caóticos e redes neurais diretamente na composição musical (IAZZETTA, 1999). Mesmo exaltando as potencialidades desse tipo de composição, o pesquisador não deixa de sublinhar que a mera importação de modelos biológicos, matemáticos e físicos nunca conseguiu garantir a música um resultado satisfatório em relação ao resultado sonoro.

Neste primeiro momento de implantação de laboratórios para a criação e promoção da música eletroacústica e eletrônica na Europa e nos EUA, o cinema não chegou a aproveitar tanto assim os novos equipamentos utilizados pelos músicos eletroacústicos. Disponíveis para poucos nos anos 1950, os gravadores de fita magnética se popularizam no cinema apenas com o surgimento do gravador portátil Nagra III que alimentado por pilhas (12 alcalinas D), apresentava uma velocidade mais estável para gravação do som que os Nagra I e II, criados no início da década de 1950. Muito mais simples e mais acessível do que o gravador de fita magnética utilizado por Pierre Schaeffer na O.R.T.F⁷⁶, o Nagra III foi incorporado rapidamente pela produção cinematográfica, impulsionando a realização de documentários na França e nos E.U.A e contribuindo com a popularização dos movimentos *cinema verdade* e *cinema direto* durante a década de 1960. Crônica de um verão (*Chronique d'un été*, 1961), de

⁷⁶ O estúdio de música eletroacústica utilizado pelo grupo continha um gravador de três pistas, conectado a máquina com dez cabeçotes de leitura para reprodução em eco anéis de fita (o morfone), máquina controlada por teclado para ler anéis de fita em vinte e quatro velocidades pré-fixadas (o fonogênio cromático, de teclado ou Tolana), uma máquina controlada por um pino móvel para ler anéis de fita em velocidades continuamente variáveis (o fonogênio contínuo, de manivela, ou Sareg) e um dispositivo para distribuir ao vivo uma pista pré-gravada entre quatro alto-falantes, incluindo um no centro do teto (o potenciômetro de espaço). Ver: Carlos Palombini. A música concreta revisitada. Revista Eletrônica de Musicologia, 1999. Acessado em 09/01/2919 http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV4/vol4/art-palombini.htm

Jean Rouch e Primárias (*Primary*, 1960), realizado por Robert Drew foram reconhecidos por aliarem a portabilidade da câmera 16mm com o equipamento de gravação de som portátil, permitindo uma maior mobilidade e realismo ao filme.

O Cinema Direto/Verdade constitui o primeiro momento de ruptura ideológica com o universo documentarista griersoniano. Surge, como estilo, nos anos de 1960 e domina o horizonte ideológico de nossa época, nessa virada de milênio.... O Cinema Verdade/Direto revoluciona a forma documentária, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico em movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos. (RAMOS, 1994, p.82).

Neste período na rádio, a contribuição da fita magnética sonora já se fazia importante para “aumentar o impacto do drama sonoro” por meio do novo controle sobre o ritmo que oferecia, além da sua facilidade de edição, uma nova gama de efeitos sonoros criados a partir da mixagem e da manipulação da fita (ARMES, 1999, p 89). Roy Armes em *On Vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação* (1999) explica que entre os anos 1930 até o início dos anos 1950 em Hollywood, o sistema de captação de som funcionou contornando determinados problemas, utilizando as técnicas de *playback* (regravação da trilha musical pré-gravada simultaneamente com o diálogo), *back projection* (refilmagem de uma locação como fundo para cenas de diálogo tomadas em estúdio) e pós-sincronização (substituição dos sons gravados nas tomadas em locação por vozes de estúdio) (idem, ibidem, p. 90). Problemas que o gravador de fita magnética solucionou trazendo mais flexibilidade na edição de filmes com a utilização das pistas magnéticas na sala de montagem. Apesar de ter uma aderência imediata na televisão, a indústria cinematográfica adotou o gravador de fita magnética somente para as filmagens e edição, continuando com o uso das pistas de som óptico para impressão e exibição do filme. Uma maior sofisticação e impacto no potencial do som no cinema, como apontou Armes, aconteceu somente no final da década de 1970, com a adoção de microfones mais sensíveis, com a gravação em pistas múltiplas e com a criação do sistema de redução de ruídos da Dolby (ARMES, 1999).

No cinema da América Latina, o acesso as novidades acústicas do pós-guerra foram limitadas aos grandes centros e só aconteceu a partir dos anos 1960, com a chegada dos primeiros gravadores Nagra no continente. No Brasil, as primeiras experiências com o

gravador Nagra aconteceram por meio de um Seminário de Cinema promovido pela Unesco e pelo Itamaraty, realizado pelo sueco Arne Sucksdorff no ano de 1962. Como resultado desse Seminário do qual participaram os cineastas Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel e o jornalista Wladimir Herzog dentre outros, o documentário “Marimbás”, dirigido por Herzog foi realizado com os equipamentos trazidos para o curso. Apesar de utilizar o som magnético do gravador Nagra, *Marimbás* não pôde ter o som sincronizado às imagens, sendo pós-sincronizado na edição (RODRIGUES, 2005). Depois do seminário, outros filmes foram realizados utilizando o equipamento de som trazido por Sucksdorff.

Neste período, o método utilizado no Brasil para captação do som direto era o sincronismo por pilotagem, no qual a câmera é ligada ao gravador por um fio. Nos primeiros filmes brasileiros produzidos com o Nagra (*Maioria Absoluta*, de Leon Hirzsmann e *Integração Racial*, de Paulo C. Saraceni, ambos de 1964) esse sistema de gravação de som vai apresentar alguns problemas para a mobilidade da equipe e da câmera, além de apresentar algumas oscilações na velocidade de sincronização (RODRIGUES, 2005, p.22). Apesar dos problemas apresentados para sincronização na filmagem, esses documentários, como demonstrou Cristiano Rodrigues na dissertação de mestrado “Documentário: tecnologia e sentido” (UNICAMP, 2005), foram reconhecidos pela crítica cinematográfica da época por serem os primeiros filmes a revelarem em seus depoimentos a fala do brasileiro, principalmente, o sotaque do carioca, que apareceu nesses dois primeiros filmes realizados com o gravador portátil de fita magnética.

Na Argentina, a incorporação do testemunho nos curtas-metragens documentais dos anos 1960 também teve grande impulso a partir da introdução do gravador portátil de fita magnética nas filmagens. Em “*El Testimonio en el cortometraje documental argentino de los años sesenta y setenta. Identidades marginadas y nuevas voces*” (2014), o crítico Javier Cossalter escreveu sobre o papel que o testemunho teve em torno da construção de identidades marginalizadas no curta-metragem documental argentino dos anos 1960 e 1970. Para isso, buscou demonstrar como uma forte politização da cultura na América Latina durante este período foi preponderante para a incorporação do testemunho e da entrevista nos filmes documentais. No cinema latino-americano, os diferentes grupos de cinema político mantendo contato direto com o campo literário “recuperaron el testimonio en tanto expresión de una comunidade o colectivo que se pensaba incorporado a la autoría de las obras, donde el cineasta se postubala como facilitador de la voz popular” (MESTMAN, 2013 apud COSSALTER, 2014, p.51). Nos anos de 1960 e 1970, a *Escuela Documental de Santa Fé* na

Argentina realizou vários filmes documentários de caráter social e político que foram difundidos pelo continente através de festivais de cinema, influenciando assim a incorporação do testemunho em filmes realizados por vários outros grupos de cineastas, como o *Cine Liberación*, *Realizadores de Mayo* y *Cine de la Base*, na Argentina. No Brasil, podemos citar a Caravana Farkas⁷⁷, além do grupo de curtas-metragens realizados pelos cinemas-novistas que ficaram reconhecidos pela incorporação do testemunho de falas de cariocas, de sertanejos e outros sotaques desconhecidos do Brasil.

Adiante, nos deteremos sobre um tempo anterior a essas novidades acústicas disseminadas a partir da metade dos anos de 1960. Com interesse em rastrear como chegaram as primeiras ideias sobre uso da música e do som no filme experimental latino-americano, vamos nos deter sobre as noções de ritmo e temporalidade fílmica empregada por Glauber Rocha em seus primeiros escritos como crítico de cinema, além de analisar o uso de trechos de músicas experimentais em seu primeiro filme *Pátio* (1957-1959). Em Cuba e em outros países desse continente, as novas ideias musicais que se concretizaram no pós-guerra também contagiaram outros cineastas. No entanto, é na possibilidade de abertura do uso desses efeitos sonoros criados na pós-produção cinematográfica que nos detemos no final desta pesquisa na análise do filme *Invasión*, filme dirigido pelo cineasta argentino Hugo Santiago em 1969. *Invasión* teve seus efeitos sonoros criados no estúdio utilizado por Pierre Schaeffer na O.R.T.F. e a montagem e finalização de som realizados no primeiro Laboratório de Música Eletrônica da América Latina, o CLAEM, situado no Instituto *Torcuato di Tella* em Buenos Aires.

Invasión, apesar de ser um filme que não se insere diretamente dentro de um contexto experimental afirmado por Glauber Rocha (como veremos a seguir)⁷⁸, estabelece uma conexão com a produção do curta-metragem *Pátio* numa outra instância. Esses dois filmes focam essencialmente na construção formal da linguagem artística, não se inserindo dentro de um contexto cinematográfico nestes dois países que foi marcado pela tônica da afirmação de uma “latinidade” no cinema. Para produção destes filmes, seus cineastas apontaram para um horizonte da depuração de um ideário modernista, preocupando-se em criar um processo fílmico no qual a dialética entre a matéria concreta e a forma abstrata pudessem ser superadas.

⁷⁷ Conjunto de documentários produzidos entre nas décadas 1960 e 1970 sobre produção de Thomaz Farkas. Ver a tese de doutorado “As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do modelo sociológico”, defendida por Clara Leonel Ramos em 2007, ECA/USP.

⁷⁸ Como veremos a seguir, em alguns textos escritos no início de sua carreira, Glauber Rocha elegeu algumas características essenciais que um filme experimental deve conter, como se posicionar distante de um cinema comercial e fugir de um tempo linear posto pela narrativa clássica no cinema.

Buscando superar essas contradições, Glauber Rocha se aproximou da estética concretista no âmbito musical e imagético para realizar seu primeiro filme. Dez anos depois, o cineasta argentino, radicado na França, Hugo Santiago estabeleceu vínculos com músicos experimentais argentinos para realizar a montagem do seu filme utilizando sons eletroacústicos.

3.1. A noção de filme experimental para Glauber Rocha: uma questão cinestética de transformações rítmicas e temporais

Interessado no conhecimento do cinema como fenômeno cultural independente, o cineasta e, neste período jovem crítico Glauber Rocha se debruçou sobre o problema cinestético da “antinomia entre cinema como síntese das artes *versus* cinema como arte autônoma” no artigo *De Cinestética*. Em uma de suas primeiras críticas publicadas na revista *Ângulos*, em meados de 1958, Glauber Rocha considerava a linguagem cinematográfica como forma de conhecimento e a partir de suas ligações de ordem histórica, psicológica, cinética e de ordem cinestética. Decorrente dessas ligações, Glauber propôs como subproblema do problema cinestético a polêmica entre forma e conteúdo no cinema (1958, p.115). Antes de adentrar nessa problemática inicial, o cineasta brasileiro também nos advertiu que seu interesse estava direcionado a provocar o conflito do contato com a matéria do cinema. Essa matéria-prima, segundo Glauber seria a literatura. Do tema o cineasta exerceria “a função de extrair o ritmo que confere movimento a imagem, que a faz esteticamente realizada ou não” (*idem, ibidem*, p. 115-116).

Neste artigo, publicado quando Glauber Rocha ainda estava numa fase de maturação de seu primeiro projeto de curta-metragem, o cineasta demonstrou sua preocupação em pensar sobre os aspectos formais e o valor artístico do cinema. Na tese “Glauber Rocha ensaísta do Brasil” (2011), o pesquisador Arlindo Rebechi Júnior destaca que a argumentação construída por Glauber em *De Cinestética* e, posteriormente, no artigo *Filme Experimental: um tempo fora do tempo* (maio, 1959) aponta no horizonte da depuração de um ideário modernista, mais focado na construção formal da linguagem artística do que na tônica da construção de uma brasilidade no cinema e na literatura, tema de textos posteriores do cineasta (*idem, ibidem*, p. 102). Anos antes, em 1957, Glauber Rocha já havia publicado alguns textos na revista *Mapa* também sobre cinema, mais especificamente, sobre o *western* americano e outro a partir de uma abordagem do nacionalismo mexicano, esboçando ideias sobre o cinema ocupar um

lugar de destaque numa prática de luta nacional.

Para pensar sobre “o dito específico filmico” e as questões formais do cinema em *De Cinestética*, Glauber Rocha buscou estabelecer uma aproximação entre a literatura e o cinema. Arlindo Rebechi aponta ainda que Glauber Rocha pode ter sido influenciado também pelas ideias contidas no livro *Elementos de Cinestética*, lançado em 1957 pelo padre Guido Logger, que neste período tinha bastante influência nos círculos culturais baianos. Sem citar essa referência diretamente, Glauber Rocha vai eleger o cinema como uma arte rítmica, estabelecendo aproximações entre o cinema e a arte poética a partir de seu entendimento da teoria da montagem do russo Sergei Eisenstein e das ideias de João Cabral de Melo Neto contidas em *O Cão Sem Plumas*.

Eisenstein considerava o plano isolado do cinema, um fotograma, como uma célula sem vida e sem nenhuma funcionalidade, assim como seria a palavra de um poema ainda em estado de dicionário. Do conflito de movimentos que progridem ou decrescem nasce uma imagem concreta que transmite uma realidade criada ou interpretada pelo cineasta, semelhante ocorrência verificada com o poeta diante da folha branca que “me prescreve o sonho, me incita ao verso nítido e preciso” ou no papel sobre o qual “pode teu sal virar cinza, pode o limão, virar pedra, o sol da pele, o trigo do corpo virar cinza” (João Cabral de Melo Neto em *Psicologia da Composição*, II, III)” (ROCHA, 1957, p. 117-118)

Além dessa referência, outras tantas aparecem ao longo desse artigo, todas relacionadas as diferenças e similaridades entre o cinema e o teatro, o cinema e a cor e o cinema e a paisagem. Sobre a relação entre cinema e música, Glauber apenas aponta sua ausência, limitando-se a destacar uma analogia essencial as duas artes: o domínio do tempo sem a mínima discursividade (*idem, ibidem*, p. 122). Entretanto, é somente com a publicação de *Filme Experimental: um tempo fora do tempo*, quase um ano depois, que o cineasta vai conseguir esboçar melhor suas ideias sobre as transformações rítmicas e temporais no cinema. Neste artigo também publicado na revista *Ângulos*, Glauber reivindicou uma subversão sintático-temporal para o cinema nos moldes da que William Faulkner empreendeu na literatura norte-americana. Essa subversão sintático-temporal é encontrada nas obras de Faulkner na existência de uma “intemporalidade que se instala como fundamento” (*idem, ibidem*, p.122). Novamente preocupado com um cinema se aproxima da arte poética, Glauber reivindica nesse artigo uma intemporalidade para o cinema que somente o filme experimental seria possível realizar. Em *Glauber Ensaísta* (USP, 2011), Arlindo Rebechi se deteve sobre os argumentos do cineasta, apontando que Glauber teria se valido da contraposição entre arte

pura e mundo econômico, uma ideia cara a tradição literária ocidental. Nessa concepção, o artista que realiza arte pura seria aquele que rejeita o mundo ordinário, dos negócios, fazendo-o incompatível com o seu próprio mundo artístico.

Como única viabilidade para o cinema, o jovem crítico adere à forma de representação do amor à arte pura. A perspectiva adotada cria contraposições. Filme experimental significa o oposto de filme industrial na perspectiva americana dos grandes estúdios. Se o tempo no cinema comercial desses grandes estúdios é a pontuação e a demarcação linear de um processo lógico do próprio enredo filmico, no cinema experimental o tempo ganha outros arranjos. Este último, em suas palavras, trata da construção do intemporal no cinema. Sua inspiração é a novelística de William Faulkner. Guardadas as características entre uma e outra arte, o “intemporal como fundamento” é a realização daquilo que o escritor americano havia ensaiado em suas narrativas. O crítico enxerga na subversão sintática do escritor, que, sem concessões, instalava uma nova marcação temporal dentro da estrutura da própria obra, um estímulo para tratar o cinema e sua possibilidade de realizar-se como arte pura. (REBECHI, 2011, p. 104)

Trilhando um caminho de crítico de cinema antes de exercer plenamente a função de cineasta, Glauber Rocha ao mesmo tempo que defendeu o cinema como uma arte pura, também colocou cinema e literatura lado a lado ao se referir sobre os novos aspectos formais que estavam surgindo na literatura norte-americana e brasileira para caracterizar o cinema. Rebechi (2011) chama atenção para a demarcação de um espírito literário de longa data presente na tradição cultural brasileira, espírito do qual Glauber Rocha vai se aproximar para difundir suas ideias formais sobre o novo cinema brasileiro que estava por surgir. Neste sentido, a revista *Ângulos* teria sido “para Glauber um espaço aberto para sinalizar o cinema como arte cheia de aspectos formais e valor artístico íntegro” (*idem, ibidem*, p. 106). Apesar dessas primeiras ideias de Glauber sobre a relação entre cinema e literatura apontarem para uma discussão dos aspectos formais dessas duas artes, seus pensamentos sobre cinema não se restringiram a essa busca. Em seu projeto de cinema posterior, sua reflexão se volta às questões de estilo numa perspectiva nacional e desenvolvimentista do cinema, apostando em filmes de ficção como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) e *Terra em Transe* (1968).

A seguir, nos detemos sobre algumas experiências de Glauber anteriores e concomitantes ao período de publicação de seus artigos na revista *Ângulos*. Atento a efervescência cultural que vivia Salvador naquele período, o jovem Glauber teve contato com diversas produções teatrais, musicais e artísticas que eram promovidas pelas Escolas de

Música e de Teatro, recém-criadas na Universidade Federal da Bahia e por outros produtores locais, como as sessões e debates de filmes promovidos por Walter da Silveira e apresentações artísticas no Instituto Goethe. O clima vanguardista na Bahia dos anos 1950 vivido pelo cineasta vai ser determinante para a concretização de suas ideias experimentais em seu primeiro curta-metragem, produzido em 1957 e finalizado apenas em 1959. *Pátio*, curta metragem experimental de Glauber Rocha traz referências visuais e sonoras a uma poética concreta muito difundida neste período no âmbito das artes. Na Bahia do final dos anos 1950, a música experimental também começava a ser escutada nos eventos promovidos pelo músico alemão Hans Joachim Koellreutter e o concretismo literário e visual pululava nas rodas de conversa de artistas, interessados nas experiências realizadas pelo Grupo *Ruptura* em São Paulo e pelos neoconcretistas cariocas.

3.2. O clima das vanguardas modernistas na Bahia dos anos 1950

Em 1957, Glauber Rocha já se apresentava em Salvador como um agitador cultural promissor e consciente de sua geração. Em intensa atividade como colaborador esporádico no *Diário de Notícias* (entre 1959 e 1961, torna-se crítico de cinema deste jornal), Glauber também lançou seus primeiros artigos de cinema na revista *Mapa*, além de participar de um programa radiofônico (*Cinema em Close-up*) na Rádio Excelsior da Bahia (RAMOS; MIRANDA, 2004). Desde 1956, Glauber participava do grupo que organizou uma série de espetáculos teatrais chamado *As Jogralescas*⁷⁹, além de abrir sua produtora (Yemanjá Filmes). A série de cinco jograis foram encenadas entre os anos de 1956 e 1957, dramatizando as poesias de Carlos Drummond de Andrade (*Caso do Vestido*), Augusto Frederico Schmidt (*Meu Avô*), Cecília Meireles (*Enterro de Isolina, Blasfêmia*), Jorge de Lima (*Essa nega fulô*) e Vinícius de Moraes (*Balada do Morto Vivo, Falso Mendigo e Poema Enjoadinho*), Cassiano Ricardo (*Futebol*) e ainda uma pantomina homenageando o escritor espanhol Federico García Lorca. Segundo Fernão Ramos (2004), alguns dos integrantes deste mesmo grupo estavam envolvidos na publicação do primeiro número da revista *Mapa*, em julho de 1957, no qual

⁷⁹ Sobre o ambiente modernista soteropolitano no final dos anos 1950 e os primeiros ensaios de Glauber Rocha sobre cinema, além do livro organizado por Fernão Ramos, já citado acima (*Enciclopédia do Cinema Brasileiro*), uso como referência a tese de doutorado de Maria do Socorro Silva *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1960)*, publicado em Salvador pela EDUFBA, em 1999 e a tese de doutoramento de Arlindo Rebechi Junior *Glauber Rocha, ensaísta do Brasil*, apresentada no departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP em 2011.

Glauber Rocha participou com o já citado artigo “*O western - uma introdução ao estudo do gênero e do herói*”. Reflexão sobre o gênero que continuará com a publicação de *Notas à propósito de Rastros de ódio* (27/out/1957) e, em seguida, *Burguês não é o herói que saca a pistola e enfrenta a morte no quente meio-dia* (11/jan/1958). Ambos textos foram publicados no *Diário de Notícias*.

Concomitante, ao pleno desenvolvimento de suas atividades críticas, a teatralização dos poemas modernistas organizado pelo grupo de amigos de Glauber provocou ampla repercussão na sociedade baiana. *As Jogralescas* além de atingir um público considerável para a época, causou polêmica com a encenação de *Blasfêmia*. A escolha do poema de Cecília Meireles causou certo desconforto entre alguns professores católicos do Colégio Central de Salvador, local onde o grupo estudava e produzia as encenações. Neste episódio, o grupo teria recebido o apoio de vários intelectuais baianos, além da solidariedade dos jovens integrantes do Teatro de Arena que visitavam Salvador neste período (ROCHA, 2004, p. 277)⁸⁰. As encenações concentravam os esforços de uma geração que crescia sob o rescaldo provocado pelo “entrelaçamento de uma cultura boemia e universitária da década de 1950” (RISERIO, 1995), além de ter sido considerada pelo próprio Glauber (junto com a revista *Mapa*) como uma das primeiras iniciativas que dava fama ao grupo.

Como bem notado pelo antropólogo Antônio Risério na sua tese de doutoramento “*Avant-garde na Bahia*” (UFBA, 1995), no final dos anos 1950, Salvador vivia o cinema e as artes pela crítica de jornais e revistas, através do cineclube dirigido por Walter da Silveira e pelas experiências de produção cada vez mais constantes e intensas que começavam a aparecer no cenário baiano. Segundo Risério (1995), um clima de vibração cultural brotava através do entrelaçamento da cultura boemia baiana e uma série de empreitadas pioneiras na Universidade da Bahia, proporcionadas pela figura do Reitor Edgar Santos. A Escola de Teatro da Bahia, dirigida pelo pernambucano Eros Martim Gonçalves desde 1955; a Escola de Dança, dirigida pela polonesa Janka Rudska, entre 1957 e 1959; os Seminários Livres de Música realizados pelo músico alemão Hans Joachim Koellreutter e a chegada de Lina Bo Bardi para direção do MAC em Salvador dinamizaram a vida cultural baiana com uma série de espetáculos resultantes dos estudos realizados nessas instituições.

Apesar da importância de sua trajetória pessoal e intelectual, em *Cartas ao Mundo*, publicação das cartas escritas pelo cineasta, podemos notar o papel irradiador do jovem

⁸⁰ Ver *Revolução do Cinema Novo*, Cosac&Naif, 2004, página 277, Glauber Rocha no texto **Teatrobrás 75** chama *As Jogralescas* de “Teatralização Poetyka baiana” no discurso de Gianfrancesco Guarnieri o caráter Fascyzta da Censura”, 305 -306, 324, 398.

Glauber comentando sobre as experiências da vida cultural baiana, ao mesmo tempo que já demonstrava preocupação em relação aos rumos da arte no Brasil. Na carta encaminhada a Adalmir da Cunha Miranda em 1957, crítico baiano e colunista semanal da “Crônica de Salvador” no jornal *O Estado de São Paulo*, Glauber além de informar sobre as encenações d'*As jogralescas*, avisava sobre a organização da primeira edição do periódico *Mapa*, para no final indagar o crítico acerca do movimento concretista que despontava na época: “Responda francamente sobre o concretismo. Lemos há meses o *Jornal do Brasil* e estamos a par do movimento. É ou não é de meninos ricos?”⁸¹ (ROCHA, 1997 apud GROBA, 2012). A curiosidade de Glauber em relação ao contexto que cercava os artistas concretistas no Rio de Janeiro, representados pelo *Grupo Frente* e em São Paulo com o *Grupo Ruptura*, demonstra uma vontade do cineasta em ultrapassar as amarras da difusão do circuito artístico baiano.

O gesto de correspondência assídua entre Glauber e alguns críticos do circuito paulista e carioca, além de suas viagens à Belo Horizonte e ao Rio de Janeiro em 1958, com o intuito de promover as iniciativas da Yemanjá Filmes, também sinalizavam para a busca de um horizonte que ultrapassava as fronteiras baianas. Por trás dessa sugestão, podemos ainda evocar na atitude de Glauber a formulação de uma rede de relações que era construída, anos antes, da recepção do seu primeiro curta-metragem. Filmado em 1957, após a finalização das encenações das *Jogralescas*, *Pátio* foi finalizado apenas em 1959 e considerado, pelo próprio cineasta anos mais tarde⁸², como seu filme “de forte influência do movimento concretista brasileiro e do estetismo, das teorias do cinema *avant-garde* francês, do cinema soviético, do expressionismo...”, fruto de um período no qual estaria “preso a uma noção purista da forma” (*O Século do Cinema*, p.329).

Assim, reconstituída em linhas gerais o clima presente na trajetória inicial do jovem Glauber podemos nos questionar: o que corresponderia a noção purista da forma para

⁸¹ A questão é apontada na dissertação de mestrado do pesquisador Tiago Santos Groba *Um lugar ao Sol Cadeno da Bahia e a virada modernista baiana (1948-1951)*, apresentada no programa de pós-graduação em História da UFBA, 2012. Na pesquisa de Tiago, Adalmir da Cunha Miranda é apontado como um dos ensaístas e críticos da primeira fase do Caderno da Bahia (1949/1951) que migrou para os meios de imprensa paulista, escrevendo sobre as experiências modernistas baianas no Estado de São Paulo, no final dos anos 50. O crítico formado em 1952, na mesma Faculdade de Direito que Glauber Rocha ingressou em 1957, concebeu e presidiu a revista *Ângulos*, publicação do Centro Acadêmico Ruy Barbosa durante o ano de 1950. Revista esta que, teve grande importância entre os alunos do curso de Direito, ao longo dos anos de 1950 e 1960, e, também teve Glauber Rocha como redator entre os anos de 1957 e 1958. Glauber manteve intenso diálogo com o ensaísta no final dos anos de 1950. Sobre mais detalhes da relação entre os dois críticos ver também a tese já citada *Glauber Rocha, ensaísta do Brasil*, de Arlindo Ribeche Jr. A Carta citada pode ser lida no livro *Cartas ao Mundo*, organizado por Ivana Bentes. Cosac & Naif, 1997, p. 101.

⁸² Citamos a entrevista “A passagem das Mitologias” dada por Glauber Rocha ao jornalista português João Lopes, em 1981, em Sintra. Ver *O Século do Cinema*, p.329. Nela Glauber além de atribuir o *Pátio* às influências citadas acima, no corpo do texto, também atribui as mesmas ao seu segundo curta-metragem não finalizado, *Cruz na Praça (1958)*.

Glauber? Como encontrar resquícios do problema da forma em *Pátio*? Qual relação entre a noção purista de forma e o movimento concretista, do qual o próprio cineasta afirmou ter sido uma das influências de seu primeiro filme?

As palavras de Glauber Rocha relatadas a Adalmir Cunha sobre o contexto dos artistas concretistas e seu comentário sobre a influência do mesmo movimento em *Pátio* sinalizam para a necessidade de um olhar mais minucioso em relação ao curta. Contudo, antes de pensarmos o filme é necessária uma aproximação do contexto artístico deste período.

No final dos anos 1950, a atividade crítica exercida nos Suplementos Culturais e Literários dos jornais de grandes circulações teve significativa importância nos debates gerados em torno das expressões artísticas que se formavam. Além da pesquisa de Tiago Groba (*Um lugar ao Sol Cadeno da Bahia e a virada modernista baiana*, 2012), que relaciona duas gerações seguidas de críticos do *Caderno da Bahia* (e que transitaram entre as redações das revistas *Mapa* e *Ângulos*) como fomentadores de um debate em torno da produção de espetáculos e da propagação de diversas ideias das vanguardas artísticas em Salvador. Podemos também lembrar o caso dos poetas neoconcretos no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, que só publicaram seu *Manifesto Neoconcreto* em 1959, porém já apresentavam sinais de ruptura com o grupo da arte concreta paulista desde 1957. Neste mesmo ano, Waldemar Cordeiro, líder e teórico do grupo paulista concreto *Ruptura*, escreveu um artigo no qual criticava algumas posições de Ferreira Gullar e estabelecia as diferenças entre os grupos de concretistas paulista e carioca⁸³. Além do possível conhecimento de Glauber sobre as divergências dos grupos concretistas através dos jornais, podemos citar também a visita de Décio Pignatari à Bahia em 1958. Em ocasião, Décio deu uma entrevista ao jornal *Estado da Bahia*, na qual atacava o grupo de poetas do *Jornal do Brasil* que estariam publicando “monstruosidades” que prejudicavam a “informação e divulgação correta do que é a Poesia Concreta”⁸⁴ (SOCORRO, 1999).

⁸³ Dentre os primeiros sinais de divergência entre o Grupo Frente (carioca) e o Grupo Ruptura (paulista), Mario Pedrosa cita a II Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1957. Nesta exposição, emergiram efetivamente diferenças de interpretação em relação ao uso livre da cor pelos cariocas, prática que foi considerada pelo grupo paulista uma distorção das premissas abstracionistas da arte concreta, acusando-os de intuitivos e empíricos. Sobre o artigo no qual Waldemar Cordeiro critica as ideias de Ferreira Gullar, temos como fonte de referência o livro de Ronaldo Brito *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, 1999, editado pela Cosac & Naify. Ver também *Mario Pedrosa: Itinerário crítico*, 2004, 2ª edição: Cosac & Naify. O livro organizado por Otilia Beatriz Fiori Arantes é uma boa fonte de informações sobre a série de artigos publicados por Mario Pedrosa na coluna de artes visuais do *Jornal do Brasil*, em 1957. Os artigos que tematizavam a polêmica entre os dois grupos de artistas concretos podem ser consultados na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro e no Centro de Estudos Mário Pedrosa (CEMAP), Unesp, São Paulo.

⁸⁴ A informação sobre a ida de Décio Pignatari à Bahia foi citada no livro de Maria do Socorro Silva *Imagens de um Tempo em Movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*, p. 73, 1999. A entrevista de Décio Pignatari foi originalmente publicada sob o título “Na Bahia o Poeta Décio Pignatari: o concretismo é uma

Uma das premissas disseminadas pelos neoconcretistas no *SDJB* entre os anos de 1957 e 1959, era a necessidade de reinterpretação da arte construtiva. A proposta girava em órbita da afirmação de que o centro do objeto estético moderno era sua expressividade, contrário ao pensamento de uma arte concreta que buscava a exacerbação racionalista e objetiva da arte. A estratégia e forma de distinção publicada pelo grupo *Frente* em resposta às críticas do grupo *Ruptura* demarcava um território no qual as questões sobre a arte não giravam mais ao redor de uma “noção purista da forma”, ao contrário abriam-se em busca de uma “subjetividade enquanto corpo virtual” (BRITO, 1999 apud COSTA, 2000). Enquanto para os concretos “a racionalidade da obra de arte era o fundamento de sua objetividade” (CORDEIRO, 1953 apud COCCHIARALE e GEIGER, 1987, p.226) para os neoconcretos o objeto teria uma subjetividade enquanto possuísse uma temporalidade. O não-objeto sintetizaria o sensorial e o mental a partir da falta do corpo, sem abandonar uma dimensão plástica e geometrizada⁸⁵, “o objeto que é um não-objeto” (GULLAR, 1959 apud COCCHIARALE e GEIGER, 1987, p. 238).

Se por um lado, podemos afirmar que Glauber já demonstrava conhecimento e interesse pelo movimento concretista no ano em que filmou o *Pátio* (1957). Por outro, o jovem crítico já vislumbrava algumas formas de inserção no cenário carioca e a aproximação do grupo do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* acabou sendo conquistada, efetivamente, em 1959, por ocasião da apresentação do curta-metragem para o grupo de neoconcretos⁸⁶ na casa de Lygia Pape, no Rio de Janeiro (REBECHI, 2012, pg.167). O primeiro curta-metragem experimental de Glauber foi muito bem recebido pelo grupo do *SDJB*, e como consequência ampliou a rede de relações do cineasta na capital carioca, o que acabou desencadeando na colaboração de Glauber como crítico no *SDJB* nos anos seguintes⁸⁷.

preocupação nacional”, *Estado da Bahia*, 23/12/1958, p.2.

⁸⁵ “[...] Mas, do ponto de vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela.[...] O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientifistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões 'verbais' criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência”. (Amílcar de Castro et al apud REBECHI, pg.163). Manifesto Neoconcreto, Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (*SDJB*), RJ. 22 de março 1959, p. 4.

⁸⁶ Os signatários do “Manifesto Neoconcreto”, publicado no *SDJB* em março de 1959, foram Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. Na casa de Lygia Pape assistiram ao filme de Glauber: Mário Pedrosa, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Hélio Oiticica e Reynaldo Jardim.

⁸⁷ Glauber foi convidado por Reynaldo Jardim a ser colaborador para o *Jornal do Brasil*. O cineasta escreveu para o *Jornal* desde 1958 até os anos 70, sendo que o período mais intenso se deu entre os anos de 1959 à 1961.

Na medida que as ligações ao grupo de intelectuais cariocas fortaleciam-se através das diversas maneiras do cineasta em estreitar vínculos, configurava-se novas alianças com intelectuais e cineastas que mais tarde foram essenciais para Glauber no *Cinema Novo*⁸⁸. Como apontado por Rebechi (2012), no período de colaboração assídua no *JB* (1959-1961) o crítico Glauber escreveu ensaios em busca de clarificar suas ideias em defesa do cinema nacional ao mesmo tempo que assume razões em torno da estética do cinema que seguiam certas premissas caras ao grupo dos neoconcretos do *SDJB*. Contudo, o crítico baiano foi suficientemente habilidoso em não se fixar por completo no mundo estético neoconcreto (REBECHI, 2012, p. 167-168).

Se até aqui conseguimos aproximar o universo vanguardista baiano de Glauber ao movimento neoconcreto, indicando algumas de suas razões para promoção do encontro com o grupo de neoconcretistas cariocas. Percebemos que os dois artigos escritos neste período que se propôs avançar sobre a noção de cinema puro se basearam na busca de um tempo “fora do tempo” da lógica convencional do roteiro nos moldes do cinema industrial, reivindicando uma intemporalidade provocada a nível de uma subversão na linguagem cinematográfica. Mesmo sem citar diretamente suas referências concretas, Glauber se detém sobre o problema da forma e do conteúdo no cinema estabelecendo analogias com obras literárias, preparando terreno, mesmo que intuitivamente, para futuras conexões artísticas no sudeste do país.

Em Salvador no final da década de 1950, além da polêmica entre os concretistas e os neoconcretos, o meio cultural começava a descobrir novas sonoridades e polêmicas musicais através dos Seminários e apresentações musicais promovidas pelo músico e professor convidado da UFBA, Hans J. Koellreutter. No Brasil desde 1939, o músico alemão fundou no Rio de Janeiro o grupo *Música Viva*⁸⁹ com a finalidade de intensificar e difundir a produção musical do país. Entre seus integrantes havia figuras tradicionais vinculadas ao nacionalismo, engajados num movimento de criação e valorização de uma música pautada pela identidade nacional. Entretanto, Koellreutter fugitivo de um regime nazista ancorado num nacionalismo extremista, defendia o valor universal e humanístico da música, entrando em discordância com alguns membros do grupo ao longo de sua existência. Nesse contexto e com essas diferenças apontadas⁹⁰, a introdução da *Música Nova* no Brasil deu-se na “percepção de que a

⁸⁸ No encontro na casa de Lygia Pape além do *Pátio*, também foi exibido o curta-metragem de Paulo César Saraceni, *Caminhos*. Os dois, Glauber e Saraceni, tornaram-se amigos no período em que finalizavam os seus primeiros curta-metragens, em Botafogo, no Rio de Janeiro, em 1959.

⁸⁹ Em sua primeira formação integravam o grupo: o fundador e redator Hans Joachim Koellreutter, o diretor Otavio Bevilaqua, os redatores Brasília Itiberê, Egídio de Castro e Silva, Luiz Heitor.

⁹⁰ No artigo “O Grupo Música Viva e o Nacionalismo Musical”, escrito pelo pesquisador André Egg e publicado

luta desses jovens compositores seria combater o predomínio da música romântica europeia revestida pela concepção de “nação” (EGG, 2005, p.60).

Na década de 1940, o músico Koellreuter, que já havia participado na Europa de grupos com certo ineditismo de propostas (“Círculo de Música Nova” em 1935 e “Círculo de Música Contemporânea”, em 1936) rompeu com a vertente do nacionalismo musical, e ao mesmo tempo, ampliou seu projeto de divulgação da música de vanguarda com o lançamento do programa radiofônico semanal *Música Viva*, na rádio do Ministério da Educação (KATER, 2001, p.48). Em 1946, nesse mesmo programa divulgará o “Manifesto 1946 - Declaração de Princípios”, também publicado no n.12 do periódico *Música Viva*, no qual manifesta a nova direção assumida pelo grupo. Ainda neste ano, o movimento ganhou impulso em São Paulo com os recitais realizados por iniciativa de Ethel Pereira Olivetti (na casa da família Simon) e, entre 1947 e 1951, com uma série de cursos, recitais e conferências realizadas no Museu de Arte de São Paulo. Por este período, já haviam sido executadas no Brasil as músicas dos compositores Paul Hindemith, Bela Bartók, Schoenberg, Webern, Ernest Krenek, Manuel de Falla, Darius Milhaud, Esteban Eitler, Juan Carlos Paz e compositores do grupo *Renovación* de Buenos Aires entre outros, além das obras de Koellreuter e de muitos de seus alunos⁹¹. Após o fim do movimento *Música Viva* em 1950, Koellreuter passou a se dedicar a conferências, cursos e a direção da Escola Livre de Música de São Paulo Pró-Arte, no qual atuou intensamente como professor de Estética, Composição, Harmonia e Contraponto até ser convidado pelo reitor Edgar Santos para promover seus “Seminários Internacionais de

nos Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em Curitiba, 2005, o autor discute a relação do grupo *Música Viva* com o nacionalismo musical no âmbito de um conflito interno, a partir dos periódicos do grupo. O músico Koellreuter, ao longo dos anos, passa a manifestar suas fortes inclinações à divulgação da música de vanguarda, intensificando seus escritos sobre o tema na revista *Música Viva*. Segundo Egg, nas dez primeiras edições do suplemento musical da revista e que continha sempre alguma partitura em destaque, nota-se uma divisão mais ou menos equilibrada entre músicos representantes das duas vertentes (Frutoso Viana (n.1), Camargo Guarnieri (n.4) e Villa-Lobos (n.7/8) na inclinação nacionalista e outros três estrangeiros ligados a música de vanguarda Koellreuter (n.6), Max Brand (n.3) e Juan Carlos Paz (n.10/11), os outros dois seriam compositores não eram vinculados a nenhuma das vertentes - Arthur Pereira e Luis Cosme). A partir de 1944, Koellreuter que nessa época já havia rompido com alguns integrantes desse primeiro grupo (professores, críticos e musicólogos ligados ao Instituto Nacional da Música), alia-se a alguns alunos de suas aulas particulares de harmonia (Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger, Eunice Catunda) para renovação do periódico e grupo *Música Viva*. Ver também a dissertação de mestrado “*Tensões Sonoras: embates entre dois discursos sobre o nacionalismo musical no Brasil - Mario de Andrade e grupo Música Viva (1920-1950)*”. Dissertação de mestrado em História Social, Universidade de Londrina, 2012.

⁹¹ No livro de Carlos Kater “*Música Viva e H.J. Koellreuter movimentos em direção a modernidade*”, São Paulo: Musa editora, 2001, o pesquisador faz um levantamento com base em 90 roteiros recuperados de programas radiofônicos realizados pelo músico, no período compreendido entre 1946 e 1950. “Dos 85 autores representados: 22,4% são brasileiros, 64,7% estrangeiros (europeus ou americanos) e 12,9% latinos-americanos. Os compositores brasileiros e a incidência de sua representação se expressam, para um total de 53 obras: Guerra Peixe (13,2%), Koellreuter e Claudio Santoro (11,3%), Edino Krieger e Alexandre Lissowsky (7,5%) e Heitor Alimonda, Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos (5,6%).”

Música” na Universidade Federal da Bahia. Entre os anos de 1954 e 1961 foram alunos de Koellreutter os músicos Diogo Pacheco, Isaac Karabtchewiski, Caetano Veloso, Tom Zé, Henrique Gregório, a atriz Helena Ignez e o cineasta Glauber Rocha, assim como outras personalidades baianas que frequentavam a Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Foi nesse clima de *avant-garde*⁹² musical que surgiram os primeiros filmes experimentais baianos que usaram músicas experimentais em sua trilha sonora.

Em 1954 *Vadiação*, o curta-metragem documental dirigido pelo cineasta Alexandre Robatto, já revelava uma relação rítmica entre a movimentação coreográfica dos corpos e o uso da música de capoeira. Utilizando sons de instrumentos percussivos tradicionais da capoeira, este curta-metragem teve sua trilha sonora executada sobre a minuciosa marca de duração de cada plano, fazendo com que a movimentação gráfica dos corpos de capoeiristas e da própria montagem obedecessem a um sincronismo rítmico com a música de capoeira. O documentário que teve sua trilha sonora pensada preliminarmente junto ao *storyboard* (realizado pelo artista plástico Carybé), já assumia uma postura em relação ao uso da música e na forma de filmar a cultura negra baiana próxima a de filmes que surgiram alguns anos depois, como *Um dia na Rampa* (1958), de Luiz Paulino dos Santos e *Barravento* (1962), de Glauber Rocha (NOGUEIRA, 2014, p. 3289). Como vimos, antes de filmar *Barravento*, entre os anos de 1957 e 1959, o baiano Glauber Rocha produziu *Pátio*, ao mesmo tempo que escreveu críticas em jornais de Salvador. Sustentando um discurso que buscava a definição do dito “específico filmico”, Glauber Rocha escreveu sobre os “estados” e “núcleos plásticos-rítmicos” do filme experimental em jornais locais, promovendo seu filme como uma película puramente plástica e rítmica, distante de valores extrínsecos e literários (Jornal da Bahia, 1958)⁹³.

Talvez por isso, Glauber tenha buscado composições eletroacústicas para realizar uma trilha sonora com mais jeito de “ambiente”, criando assim um clima desprovido de discursividade em ambas as instâncias materiais da película, tanto na banda imagética quando na banda sonora do seu primeiro filme. Neste período, além do curta *Pátio*, outro curta

⁹² Na dissertação de mestrado *Avant-Garde na Bahia*, o pesquisador Antônio Risério usa a noção de *avant-garde* para tratar, fundamentalmente, de um encontro entre um conjunto de informações cosmopolitas da modernidade estético-cultural, especialmente a vanguarda européia, trazidas para Salvador por um agrupamento de artistas e intelectuais europeus, e, da outra parte, a realidade sócio-antropológica da cidade de Salvador e seu Recôncavo, com sua cultura popular fortemente organizada, examinando a criação de um jogo de influências recíprocas entre os dois grupos que resultaram na formação de uma nova geração artístico-cultural na Bahia, desencadeando movimentos como o Cinema Novo e o Tropicalismo. Dissertação de mestrado apresentada no programa de pós-graduação em Ciências Sociais da UFBA, em 1995.

⁹³ “Tentativa de cinema na Bahia “O Pátio””, entrevista de Glauber Rocha publicada no jornal Estado da Bahia, Salvador, 27/12/1958, p.5. Disponível para consulta no Acervo Pessoal do Glauber Rocha na Cinemateca Brasileira de São Paulo.

experimental baiano utilizou música concreta em sua trilha sonora com o intuito de criar atmosferas para as imagens sacras da iconografia barroca de Salvador. Trata-se do curta *Igreja*, dirigido pelo fotógrafo Silvio Robatto. O curta-metragem realizado em 1960 utilizou em sua trilha sonora uma composição de Nicolau Krokon, na época aluno de composição e regência da Escola de Música da UFBA e, posteriormente, membro-fundador do *Grupo de Compositores da Bahia*, criado em 1966.

O filme escolhido para análise da relação entre experimentalismo sonoro e a cinematografia brasileira antecede os movimentos consagrados decorrentes dessa efervescência cultural na Bahia, o Tropicalismo e o Cinema Novo⁹⁴, ou mesmo as experimentações audiovisuais realizadas por artistas como Arthur Omar e a parceria entre o grupo *O Grivo* e o cineasta Cao Guimarães⁹⁵. Contudo, a escolha em determinar esse período prioriza os primeiros anos de disseminação das ideias da música experimental no país e, sua relação com os antecedentes dos movimentos decorrentes da efervescência cultural baiana, já que no final dos anos de 1960 e na década de 1970, poderíamos dizer que tivemos no cinema brasileiro uma alta incidência da realização de trilhas que utilizaram a canção popular, apresentando, muitas vezes, arranjos e uma concepção “concreta/tropicalista da banda sonora” (NOGUEIRA, 2014, p. 3291).

No rastro dessas ideias artísticas e musicais que rondavam os artistas latino-americanos no final da década de 1950, Glauber Rocha vai se interessar em utilizar na trilha sonora do seu primeiro filme trechos de peças dos músicos experimentais Pierre Henry, Pierre Schaeffer e Edgar Varèse, como veremos adiante.

3.3. Escuta intimista e o uso da música concreta em *Pátio* (1959)

Como vimos anteriormente, o curta-metragem *Pátio* teve uma produção que se estendeu entre os anos de 1957 a 1959, com a pós-produção do som realizada somente no primeiro semestre de 1959, após o cineasta conseguir apoio financeiro para finalização do seu primeiro curta. Com poucas informações sobre o processo de montagem, o que se sabe sobre a pós-produção de *Pátio* foi dito pelo próprio Glauber em entrevistas à jornais no período de

⁹⁴ Para pesquisa da relação entre Tropicalismo e o Cinema Novo ver a dissertação de mestrado de Mariana Martins Villaça “Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972): engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba”, apresentado no programa de História Social da FFLCH/ USP, em 2000.

⁹⁵ Sobre o assunto ver a dissertação de mestrado em comunicação de Marina Mapurunga de M. Ferreira “Culinária Sonora: uma análise da construção sonora d'O Grivo em Cinco Micro-Dramas da Forma de Cao Guimarães”. UFF, 2014

lançamento do filme e depois em sua própria obra, quando reavalia suas influências e nos dá pistas sobre detalhes da produção do filme. Em entrevista concedida a jornalista baiana Matilde Mattos na coluna “A cidade e as gentes”, no *Jornal da Bahia* (1959), Glauber comentou sobre um encontro de críticos cinematográficos que participou em São Paulo, viagem que teria aproveitado para se dedicar a finalizar e lançar o filme. Conta ter utilizado sobras da película *Redenção*, primeiro longa-metragem filmado na Bahia entre os anos de 1956 e 1958, e usado a objetiva de Roberto Pires nas filmagens. Nesta entrevista, Glauber além de aliar o processo de montagem a busca de um sentido poético para o filme, afirma que um bom filme existe “quando o ritmo, sem ajuda musical, consegue atingir o estado de uma peça musical” (JORNAL DA BAHIA, 1959).

No livro *Revolução do Cinema Novo* ([1981]2004), Glauber dá mais detalhes sobre a montagem, que afirma ter realizado “em casa com coladeira do Leão, com acetona” (2004, p. 339). Mais adiante no mesmo livro, afirma que no período de sua participação no Congresso dos Cineclubes em São Paulo, exibiu o filme montado mudo, ainda sem produzir a sonorização, para Walter Hugo Khouri e Paulo Emílio Salles Gomes (idem, ibidem, p. 340). Nelson Motta em *A Primavera do Dragão* (2011) relembra outra exibição em São Paulo, nas dependências da Vera Cruz, que Glauber haveria realizado também em busca de financiamento para a finalização e sonorização do filme com a música concreta *Sinfonia para um homem só*. (MOTTA, 2011, p.162). A partir das críticas em jornais baianos do período⁹⁶, podemos afirmar que na exibição realizada em Salvador entre os dias 05 e 06 de abril de 1959, *Pátio* já foi exibido com a trilha sonora, que pelo que consta, foi realizada na Líder Cine Laboratórios (idem, ibidem p. 162). Na década seguinte, anos 1960, a Líder Cine Laboratórios se efetivou como um dos laboratórios de finalização de filmes realizados pelos cinema-novistas.

Na coluna “Cidade, homens e bichos”, escrita pelo jornalista Luís Henrique no *Jornal da Bahia*, o crítico destaca a originalidade do filme e fala da “música de sons estridentes, vozes misturadas, suspiros e gemidos de animais fantásticos” (JORNAL DA BAHIA, 1959). Em outra entrevista fornecida por Glauber em 27 de dezembro de 1958 ao Estado da Bahia, o cineasta pede ajuda financeira para realização da finalização do filme, o que nos dá pistas de que o cineasta teria realizado a montagem de seu primeiro curta-metragem nos primeiros três meses do ano de 1959 e realizado as primeiras exibições com sonorização entre março e abril deste mesmo ano.

⁹⁶ Todas as notícias de jornais e revistas relacionadas a Glauber Rocha citadas neste capítulo foram consultadas no acervo Glauber Rocha, disponível na Cinemateca Brasileira, no ano de 2016.

Em entrevista realizada com a coprodutora do *Pátio* e atriz Helena Ignez (realizada em 25/10/2015, em São Paulo), investigamos como Glauber Rocha conseguiu as músicas utilizadas na trilha sonora do filme; músicas de difícil aquisição no final da década de 1950. Na entrevista⁹⁷, Helena Ignez afirmou que o cineasta conseguiu a música Sinfonia para um homem só (*Symphonie pour un homme seul*) com o músico Hans-Joachim Koellreuter que, na época, ministrava seminários na Escola de Música da UFBA em Salvador. A atriz foi aluna regular do seu curso ministrado na Escola de Música, durante os três anos de curso de Artes Dramáticas, e Glauber Rocha também acompanhou as aulas de Koellreuter neste período, entre os anos de 1957 a 1959.

Foi neste contexto que o cineasta escutou as obras de compositores de música eletroacústica, dodecafônica e outros músicos que na época já experimentavam novos procedimentos para organização dos sons a partir do manuseio da fita magnética. Deduz-se (ainda sem confirmação completa) que teria sido este suporte que Glauber Rocha usou para realizar a edição de som do filme, que nos créditos não aparece direcionada para nenhum outro técnico que tenha participado das gravações e da pós-produção.

Na escuta deste filme como indicado pelas referências até aqui, identificamos trechos da composição *Symphonie pour un homme seul*, mais especificamente, foram usados os movimentos *Apostrofe* (nono movimento), *Erotica* e *Scherzo* (quarto e quinto movimentos) para criação da trilha sonora de *Pátio*. Entretanto, a percepção de que no início do filme utiliza-se outro trecho de música que não faz parte de *Symphonie* nos direcionou para o levantamento de referências até constatar na crítica “*Ouvir O Pátio*”, escrita pelo cineasta Luiz Felipe Labaki e publicada na Revista de Música Eletroacústica *Linda* (ano 2, oitava edição), que além da utilização de trechos de movimentos de *Symphonie*, trechos de outras duas músicas foram utilizados: *Ionisation*, peça do músico franco-americano Edgar Varèse escrita entre 1929 e 1931 e *Tam Tam IV*, peça do músico concreto Pierre Henry, escrita em 1951. Além destas músicas, nos últimos três minutos do filme, escutamos um trecho daquilo que parece ser outra música experimental ainda não identificada. Contudo, o uso da *Symphonie* é predominante na banda sonora, e, é a única música indicada pelo cineasta em citações ao seu filme. Glauber ao invés de usar o nome trilha sonora nos créditos prefere utilizar o termo *montagem sonora em música concreta*, evidenciando assim ter o conhecimento de algumas diferenciações entre o ato de organizar sons da música concreta e o procedimento de serialização de notas da música dodecafônica, na época diferenças expressas

⁹⁷ Ver entrevista completa nos anexos.

no âmbito musical a partir de um embate entre o formalismo (escola serialista, dodecafonismo) e o referencialismo (música eletroacústica praticada por John Cage, David Tudor, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, entre outros).

O que desejamos ressaltar aqui é o fato de Glauber usar a música experimental para criar uma tensão em relação aos elementos imagéticos. Sob o horizonte do ensaio de Ismail Xavier (2001), sabemos que, desde o início desse curta-metragem, o cenário geometrizado, por vezes, demarca dois ou três planos espaciais diferentes na mesma imagem. Podemos constatar assim, *um primeiro plano espacial* no qual o mar e o céu se fundem até o infinito; *um segundo plano espacial* no qual vemos o terraço em forma de tabuleiro de xadrez e, por vezes, quando a câmera avança no espaço do tabuleiro ao nível do chão cria-se um *terceiro plano espacial* que emoldura o rosto dos personagens. O espaço geométrico será reproduzido não somente na referência ao plano do tabuleiro de xadrez, mas através dos três planos paralelos que são usados no filme com o intuito de trazer “o fundo para a frontalidade ao mesmo tempo em que a devolve ao fundo” (COSTA, 2000: 45). Os ritmos da montagem e os enquadramentos de Glauber acabam construindo um espaço imagético construtivista, abstrato e racional, como bem notado por Cláudio Costa em sua análise sobre o *Pátio*.

Em diversos momentos do filme, os três planos espaciais destacados por Ismail Xavier em sua análise são arranjados para evidenciar a figura masculina, que, por sua vez, reage de distintas maneiras ao ambiente. Caminha pelo tablado isolado da figura feminina para contemplação do horizonte, que se funde ao mar. Reage aos sons contorcendo seu corpo enrijecido. Urina nas plantas. A mulher o segue, tenta aproximação, dança languidamente deitada no chão do terraço, toca sua pele.

Todavia, se podemos notar no enquadramento da imagem uma expressividade que aponta na direção de aspectos da estética concreta, enquanto reformulação de um espaço racional e objetivo, como destacou o próprio cineasta (*O Cinema do Século*, p.329). Os sons que ouvimos em *Pátio* trazem um novo tipo de experiência auditiva para seus espectadores e apresenta uma montagem sonora que está afinada com as ideias de experimentação sonora difundida pelos músicos experimentais dos anos no final da década de 1950. Uma nova maneira de pensar e organizar os sons, voltada para uma ampliação da escuta seduziu Glauber, que além de utilizar trechos da música concreta *Sinfonia para um homem só*, se interessou em usar trechos de outras músicas experimentais no seu filme. Edgar Varèse, Pierre Schaeffer e Pierre Henry, fizeram músicas distintas, mas dividiam em comum uma característica da música experimental praticada por eles e por outros músicos, entre os anos de

1950 e 1960, que apontava em direção a organização dos ruídos do mundo em som musical.

Essa postura que se apresenta de maneira mais radical em Cage já podia ser identificada muito antes nos gritos futuristas ou mesmo nas especulações de Edgar Varèse (1883-1965). A partir da segunda metade do século XX, seguindo um processo já visível na obra de Debussy, é notório um esforço para recolocar o som dentro da música a partir daquilo que está em seu interior (suas qualidades, seu timbre). Uma das propostas mais consequentes vem de Pierre Schaeffer que vislumbra um método forjado no final da década de 1950 que posteriormente ele passaria a se referir como pesquisa musical. (CAMPESSATO, 2012, p. 94)

Ainda sobre os créditos iniciais de *Pátio*, que surgem alternados em um tabuleiro de xadrez preto-e-branco, escutamos o primeiro trecho da música *Ionisation*. O primeiro som que ouvimos é o de um gongo estridente, que como se funde a sonoridade ascendente de uma sirene, som produzido por uma máquina de costura nesta música escrita para ser tocada por 13 percussionistas e 37 instrumentos. Lembrada nos estudos do som e na musicologia por ter sido a primeira música composta exclusivamente para percussões, *Ionisation* foi realizada durante uma temporada de Edgard Varèse em Paris, já depois de ter emigrado para os EUA e construído uma carreira musical por lá. Sua obstinação na busca de uma nova maneira de pensar a organização dos sons em uma composição o fez dividir os instrumentos em grupos segundo suas particularidades timbrísticas, se desenvolvendo a partir da alternância ou da sobreposição desses grupos (ROSA, 2000, p. 112). Tais características dos grupos tem ligação com a qualidade expressiva de cada instrumento, “ou seja, à região da frequência de cada instrumento, ressonância e, principalmente o timbre” (idem, ibidem, p. 68).

Veremos a seguir, que Glauber também utilizou uma alternância de grupos de imagens e de blocos sonoros para realizar seu filme, elegendo modos de estruturação da montagem filmica que dialogam com as ideias musicais de Sergei Eisenstein que acompanhamos no segundo capítulo dessa tese e dos próprios músicos que elegeram para integrar a montagem sonora de *Pátio*.

Se escutamos 33 segundos do primeiro trecho de *Ionisation* utilizado no início de *Pátio*, logo em seguida vamos acompanhar quase o mesmo tempo (27 segundos) de imagens silenciosas introduzidas a partir de um corte seco. Já nesse primeiro momento silencioso, percebemos o horizonte entrecortado por bananeiras, para logo em seguida acompanharmos um mergulho da câmera em movimento que nos mostra o chão de um pátio, sapatos jogados nele e logo adiante um homem deitado. A retomada da banda sonora no filme se dá com outro

trecho de *Ionisation*, naquilo que percebemos ser a retomada da sonoridade do gongo. Na banda imagética, acompanhamos um *plongée* de um homem e uma mulher caminhando no pátio, e novamente uma imagem em *contre-plongée* de galhos de árvores. Utilizando trechos menores da composição de Edgard Varèse, Glauber efetuou uma montagem na qual varia os tempos de uso da música e do silêncio, seguido de mais três retomadas de trechos de *Ionisation* de intervalos entre 6,3 e 5 segundos (02:22-02:28; 02:46-02:49; 02:54-02:59).

Muito provavelmente, atento a essa marca essencial na obra de Varèse, o cineasta elege a sonoridade da sirene para retomar no último trecho, para logo em seguida deixar seguidos 14 segundos de silêncio acompanharem novamente as imagens de um casal se movimentando e afastados sob um pátio. Em *Ionisation*, os timbres dos instrumentos percussivos, sem altura definida, dominam a composição. No entanto, o caos sonoro é entrecortado pelo som contínuo da sirene, que tem altura definida, mas comporta-se com instabilidade, somando como mais um elemento timbrístico e de duração numa “composição com suas curvas sonoras e hiperbólicas similares” (ROSA, 2000, p.19). Já utilizadas como motivo em outras duas composições de Varèse, *Amériques* (1922) e *Hyperprism* (1923), as sirenes retornam em *Ionisation* como entonações variáveis, contribuem para os efeitos de glissando que Varèse prefere descrever como parábolas de som.

Retomando a análise fílmica de *Pátio*, acompanhamos o próximo trecho (o meio, 43 segundos) do nono movimento da Sinfonia para um homem só, *Apostrofe*. Se até aqui as densas massas sonoras com ritmos sobrepostos de *Ionisation* foram priorizados na banda sonora, escutamos pela primeira vez vocalizações e vozes humanas gravadas em reverso neste filme. As vocalizações e o uso das vozes em *loop* é um recurso de repetição essencial para a estética concreta isolando o fragmento sonoro da temporalidade do som original. Essa sonoridade acompanham um olhar que vê por cima o pátio, revelando toda uma movimentação gestual dos personagens que parecem querer liberar o seu próprio corpo de algo denso, como se ali existisse certo tipo de magnetismo que os puxa para o chão. A sonoridade de *Apostrofe*, apesar de manter uma atmosfera ruidosa quase tão intensa quanto a composição de Varèse, instaura outro tipo de relação auditiva com o espectador. Nesse trecho, a percepção auditiva é produto de uma abordagem mais híbrida entre o drama radiofônico e a música concreta, muito presente neste movimento da composição de Schaeffer.

O caos ruidoso que acompanhamos neste trecho de *Pátio* é interrompido por um longo minuto de silêncio, alguns segundos a mais que o tempo que ouvimos o último bloco sonoro. As mãos da moça avançam no quadro encontrando o corpo masculino, a ponto dos dois

personagens tomarem o quadro completamente. A sombra dela encobrindo-o, ela se curvando pra se aproximar do seu ouvido. Mas é o corpo do *homem só*⁹⁸ que toma o quadro novamente, estático e iluminado pelo sol, como se estivesse confirmando a impressão de solidão cotidiana contida no título da música.

A lentidão e inércia dos corpos é rompida com o uso da música, dessa vez, escutamos o trecho de *Tam Tam IV*, ao longo de 1 minuto e trinta segundos (entre os minutos 04:57-06:31). Os dois personagens passam a reagir a algum incômodo, se levantam, o homem tampa os ouvidos com a mão. Uma série de planos que já haviam sido mostrados antes são repetidos neste momento, numa alternância rítmica que parece estar em sincronia com o ritmo vertiginoso de *Tam Tam IV*. O próximo momento é de silêncio acompanhando novamente as imagens, um silêncio que dura aproximadamente 1 minuto e meio, assim como o tempo de música que escutamos no trecho anterior. Até o momento, já podemos afirmar que Glauber não somente se interessou pelas novas maneiras de organização dos sons que a música experimental de Varèse, Schaeffer e Henry propunham, como também tenta estabelecer uma relação métrica entre o tempo de uso do silêncio e o tempo que escutamos os sons no filme.

Apesar de nunca ter esmiuçado as influências do cinema soviético que diz ter em seu primeiro curta, Glauber Rocha parece ter se aproximado em *Pátio* de uma ideia de montagem métrica e rítmica propagada na teoria de montagem musical de Eisenstein. Como acompanhamos no capítulo anterior, segundo Anne Marie Leclerc, Eisenstein teria definido a montagem métrica como sendo a representação de uma “força motriz em estado bruto, um puro movimento exterior organizando os vários pedaços de planos de acordo com simples proporções numéricas⁹⁹” (LECLERC, 2008, p. 16-17). Por sua vez, a autora destaca que a montagem rítmica foi caracterizada por Eisenstein como um movimento interno ao plano e em contratempo com essa mesma lei numérica que rege a métrica exterior para a criação de uma diversidade de movimentos variados e diferenciais (LECLERC, 2008).

Nesta mesma perspectiva, podemos perceber que Glauber Rocha buscou organizar a montagem sonora de *Pátio* também de acordo com algumas proporções numéricas simples em relação as sequências das imagens em movimento que contêm seu próprio ritmo interno ao plano. Mas também elegeu músicas que contêm uma sonoridade complexa e com uma

⁹⁸ Em 1950, ao apresentar o projeto da *Symphonie pour un Homme Seul* no *Premier Journal de la Musique Concrète*, Pierre Schaeffer diz não ter utilizado ruídos mecânicos “mas de ruídos desprovidos de qualquer elemento formal. Eu pensei no orgânico e no vivo. O homem sozinho deve encontrar sua sinfonia em si mesmo; não apenas concebendo a música abstratamente, mas sendo seu próprio instrumento” (SCHAEFFER apud FENERICH, p. 108).

⁹⁹ Tradução própria. “Si le montage métrique représente une force motrice à l’état brut, un pur mouvement extérieur organisant les diverses longueurs de morceaux de plan selon des rapports numérique simples”

diversidade de movimentos e ritmos sobrepostos e variados, demonstrando seu interesse e trazendo para seu filme uma sonoridade que apresentava uma extensão do âmbito da dinâmica, variedades de tipos de ataques, ressonância e riqueza timbrística. Infelizmente, o desejo da percepção de toda essa riqueza timbrística e, conseqüentemente, da ampliação desse espaço sonoro como um todo em seu filme foi muito prejudicado pelas condições de finalização sonora das quais o cineasta dispunha.

A influência da obra e dos escritos de Sergei Eisenstein nos trabalhos de Glauber Rocha já foi tema de investigação de diversos trabalhos, todos privilegiando uma fase posterior de sua obra. Ivana Bentes no artigo “Estéticas da Violência no Cinema” (2007) faz uma aproximação entre os cineastas a partir de sua abordagem sobre a estética da fome. Bentes aponta que Glauber usou uma carga de violência simbólica nos seus filmes, que instaura o transe e a crise em todos os níveis, “o povo, em Glauber, é humilhado, espancado, chicoteado de tal forma a produzir esse sobressalto ético do qual fala Eisenstein” (BENTES, 2007 apud ROJAS, 2009, p.7). Num olhar mais aprofundado sobre as relações entre os dois cineastas, Mateus Araújo no texto “Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um exame de paternidade” (2014) faz um levantamento dos livros e filmes em comum que Glauber e Eisenstein possam ter realizado. Tentando buscar referências para elucidar as relações entre suas obras, o autor destaca que “as motivações em seus filmes se reduzem raramente à esfera da psicologia individual. Com filmes que privilegiam episódios de revoltas e ou de uma revolução que é prefigurada” (ARAÚJO, 2014, p. 205). Outro tema estudado é a relação dialética entre identificação e estranhamento do espectador de cinema a partir de uma abordagem “materialista-histórica” do cinema encontrada na pesquisa de Maria A. Gutierrez em “Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht” (2015).

Distante da pretensão de aprofundarmos os temas dessas pesquisas citadas acima, nos interessamos aqui em destacar essa conexão entre Glauber Rocha e Eisenstein através de suas ideias sobre as transformações métricas, rítmicas e temporais no cinema. Conectados as ideias musicais e experimentais correntes no período em que viveram, os dois cineastas se mostraram abertos a um novo pensamento da organização composicional propagado por músicos experimentais. Além de Glauber Rocha e Eisenstein, esse novo modo de estruturação das obras utilizando proporções numéricas também foi interesse do criador de *Ionisation*, música utilizada por Glauber na trilha sonora de *Pátio*.

Na dissertação de mestrado “Edgard Varèse: a busca pela liberação do som” (2000, PUC/SP), Gilberto Assis de Oliveira Rosa destaca que a predileção de Varèse em utilizar

percussões nas suas músicas está associada a diversos aspectos de seu pensamento, em essencial, sua ânsia pela liberação da música da arbitrariedade do sistema de temperamento (ROSA, 2000, p. 137). Não somente os instrumentos de percussão produzem sons livres do sistema de temperamento, como Gilberto Rosa destaca que Varèse também seduziu-se pela diversidade de timbres oferecidos por eles, trabalhando nessa composição uma variedade de tipos de ataques e ressonâncias a partir dessa variedade. Mesmo utilizando no final da peça, sinos tubulares e *clusters* realizados no piano (que produzem acordes dissonantes), nesse tipo de organização dos sons a antiga concepção de desenvolvimento melódico-temático tradicional é substituída pela construção de uma música baseada em massas e volumes sonoros (idem, ibidem, 137).

Esse tipo de organização dos sons e uso de instrumentos de percussão, como vimos até aqui, não foi exclusividade de Edgard Varèse, mas abre caminho para os interesses futuros percorridos pelos músicos eletroacústicos e eletrônicos nas décadas seguintes. Na busca pelas possíveis influências musicais de Varèse, Gilberto Rosa destaca também que o músico se dizia mais influenciado pelos fenômenos físicos e pela ciência do que por compositores, apesar de ter frequentado o mesmo círculo de convivência que artistas como Picasso, Modigliani, Miró, Paul Klee, Apollinaire, Claude Debussy e Ferruccio Busoni, dentre outros (VIVIER apud ROSA, 2000, p. 20). Dentre as leituras científicas de Varèse, o autor destaca ainda em sua pesquisa a influência que o livro *Teoria Fisiológica da Música* de Helmholtz exerceu sobre o músico. Cita as experiências com sirenes contidas no livro e que foram essenciais para experiências com sirenes praticadas em três músicas de Varèse (*Amériques*, 1922 e *Hiperprism*, 1923) dentre elas *Ionisation* (1931). *Ionisation* teria sido concebida em referência ao processo físico-químico de ionização dos átomos como explica o regente russo Nicolas Slonimsky:

O processo de ionização, como Varèse tinha pacientemente explicado para mim, é aquele no qual um átomo libera um elétron passa a ter uma carga elétrica positiva. O elétron livre viaja até ser capturado por outro átomo que então passa a ter uma carga negativa. O tremor harmônico desses eventos subatômicos é refletido na partitura (SLONIMSKY, 2002 apud RIBEIRO, 2016, p. 83)¹⁰⁰.

¹⁰⁰ “The process of ionisation, as Varèse had patiently explained to me, is one in which an atom liberates an electron and assumes a positive electric charge. The free electron travels until it is captured by another atom which then assumes a negative charge. The harmonic tremor of these subatomic events is reflected in the score. In: SLONIMSKY, Nicolas. *Perfect Pitch*. Edited by Electra Slonimsky Yourke. New York, Schirmer Trade Books, 2002. Usamos aqui a tradução realizada por Antonio Celso Ribeiro no sua tese de doutoramento A Teia e o Labirinto, UFMG, 2016, publicada pela Novas Edições Acadêmicas,

Silvio Ferraz no seu artigo “Varèse: a composição por imagens sonoras” (2002) também vai se interessar pelo modo de organização dos sons praticados por Edgard Varèse se voltando a busca da ideia de gênese da obra. Destaca que a paixão do compositor pela matemática, física e geometria, o faz ir além de um simples interesse em criar um jogo metafórico entre o título de suas obras e suas referências científicas. Segundo Ferraz, nas composições *Hyperprism*, *Ionisation* e *Integrales*, Varèse pôs em relação seus processos de composição com os títulos que atribuía as suas peças fazendo referência respectivamente à geometria, à físico-química e à álgebra. (FERRAZ, 2002). Nessa busca pela gênese da obra, o compositor teria se afastado “da ideia tradicional de unidade através dos elementos que conectam os objetos sonoros, melódicos e rítmicos” (idem, *ibidem*, p.6), criando um processo de composição que se vale da bricolagem de imagens diversas, ora ordenadas ora alternadas (permutadas).

Na busca da criação de um filme experimental que estivesse à altura de suas ideias sobre experimentalismo nas artes e no cinema, Glauber Rocha utilizou músicas que também estavam marcadas por serem desprovidas de qualquer abstração ou discursividade que marcam a tradição da música tonal ocidental. Em busca de criar um cinema puro, o cineasta elegeu músicas livres de qualquer organização discursiva e temporal tradicionais.

Afora isso, por volta de oito minutos do filme toda a *mise-en-scène* se contaminará por um forte estremecimento com a inserção de *Erotica*, um dos movimentos de *Sinfonia por um homem só* que usa trechos vocálicos ligados ao prazer sexual feminino. A partir da inserção deste trecho, a movimentação dos atores sofrerá uma modificação em sua partitura. Vemos um plano mais longo da mulher (Helena Ignez) se movimentando langorosamente, com uma corporeidade que denota uma sensualidade que não estava presente em sua gestualidade até então, enquanto as vocalizações tornam-se mais intensas e volumosas, se desdobrando em uma *voz em loop* que parece recitar as palavras ao contrário. Os corpos, que antes estavam sozinhos no espaço (figura *d*), voltam a se reencontrar até sumirem por uma escada.



Frame do curta-metragem *O Pátio* (1959), de Glauber Rocha.

Em “A Inscrição da Intimidade na *Symphonie pour un Homme Seul*”, o músico eletroacústico e pesquisador Alexandre Fenerich destacou que Pierre Schaeffer e Pierre Henry se utilizaram de sons vocálicos não verbais ao longo de toda a composição, operando assim sob dois pólos da imagem corporal. Para Fenerich, o conceito da **escuta da intimidade** se apresenta como fundamental para delimitar a influência de elementos sensoriais trazidos a partir do uso do movimento *Erotica*, trecho da *Symphonie pour un homme seul* que mais contém vocalizações e sons fisiológicos da intimidade feminina. No movimento *Erótica*, a relação de escuta é determinada mais pelo uso de estímulos não-verbais e corporais; uma escuta que é “catalisada por ‘sons escutados de perto’ sons tomados radicalmente em sua materialidade a ponto da escuta não se efetivar somente por via dos modos tradicionais” (FENERICH, 2012, p. 110).

Num dos pólos temos uma *imagem do corpo* corporificado, a partir da focalização dos estímulos corporais, e num outro pólo, temos uma descorporificação da imagem pela ausência da presença do corpo no concerto eletroacústico (FENERICH, 2012). Glauber, ao usar a música no seu curta-metragem experimental, pode ter promovido a inscrição de zonas de intimidade no espaço geometrizado através da presença desses sons vocálicos corporais, que foram gravados com proximidade ao microfone e que escutamos ao assistirmos o filme. Por sua vez, sobre o registro da voz em proximidade, Fenerich emenda que em *Erótica* a voz não

é usada nem como código musical (já que não é canto) e nem como texto. Sendo apresentada como gestos vocálicos que por serem captados com proximidade traduzem uma fisicalidade do instrumentista (ou neste caso, emissor das vocalizações) para o som, atingindo o corpo do ouvinte por significantes sutis, imponderáveis e singulares. A materialidade dos sons efetiva uma percepção auditiva que não é ativada pelo seu modo tradicional – via variação motívica, timbrística ou acompanhando a tonalidade, mas também pela ressonância do corpo daqueles que emitem e escutam os sons. Segundo Fenerich, a escuta da intimidade é uma:

Relação de escuta que é expressão do corpo do emissor no receptor, e que nele ressoa, atravessando seu invólucro ao tomar a pele enquanto superfície ressoante desses estímulos que lhe são análogos e conduzindo assim o som até a intimidade (idem, *ibidem*, p. 110)

Em *Pátio*, essa percepção auditiva ativada pela ressonância dos corpos sonoros surge como mais um elemento de fisicalidade contido no filme, evidenciando na imagem a intimidade dos corpos dos personagens, que antes encontravam-se fisicamente afastados e contraídos. Outro personagem importante dessa relação entre cinema experimental e música experimental na América Latina, Arthur Omar (1996, p. 281) também se deteve sobre essa dimensão corporal dos sons no cinema. Para o cineasta e artista plástico os *corpos sonoros* se formariam dentro do espectador-ouvinte no próprio ato de abstração acionado pela audição de uma música no cinema.

Algo muito parecido acontece com a experiência musical, a meu ver. A música dos filmes, e talvez mesmo a música em geral, não atua como uma simples coisa auditiva, no sentido de você parar para ouvir e observar determinadas relações sonoras, etc. No filme, a música está no ato mesmo de ouvir. Cria-se o que poderíamos chamar aqui de corpo sonoro. Você está aqui com o seu corpo normal, a música penetra no ouvido, mas ela não foi feita para uma excitação puramente sensorial. Ela atua na sua presença global, e ela atua de que maneira? Criando virtualmente o que estou chamando de corpo sonoro. É um corpo que se forma de dentro de você e pode atuar em frações de segundos, ele pode durar na fugacidade de um simples acorde, ele pode esvanecer e se diluir antes mesmo do desaparecimento do próprio som que o originou. (OMAR, 1996, p. 280)

Como uma evidência oculta, em *Cinema: música e pensamento*, Arthur Omar aproxima a experiência cinematográfica da experiência musical para destacar que o cinema

trabalha com uma música interna do filme. Neste seminário transcrito e publicado em *Cinema no Século* (1996), Arthur Omar afirma que a função essencial do cinema é a de afirmar um lugar onde o sujeito se defronta com a imagem para provar, *experimental*, um *movimento para dentro de si*. Mais do que embarcar no mundo que passa, o cinema seria no fundo um pretexto para um entrar dentro de si, encontrando uma temporalidade que opera através de vibrações da atenção. Migrando da matéria cinematográfica para os outros meios, Arthur Omar num certo sentido, avança nas discussões sobre o uso da música experimental no cinema e no audiovisual. Promove essa reflexão em *Cinema: Música e Pensamento* a fim de encontrar o motor da presença que existe na experiência cinematográfica, aquilo que seria anterior a instância da imagem, no sentido “imagético” do termo. Algo similar ao que acontece quando visamos encontrar uma musicalidade interna daquilo com que o espectador está se defrontando, “uma **música-sem-som** somente possível no cinema, seria **o som da imagem**” como descreve Omar.

Anos depois do interesse de Glauber Rocha pelo uso da música experimental em seu filme. Outro experimental cubano, o cineasta Enrique Piñeda Barnet também se interessou pela musicalização dos sons na realização do seu curta-metragem *Cosmorama* (1964). Curioso sobre como seria possível representar no cinema a vibração de formas abstratas das imagens plásticas concebidas pelo pintor concretista Sandu Darié, Enrique Piñeda Barnet, na época, um jovem realizador e roteirista, buscou trechos de músicas dos compositores Pierre Schaeffer, Pierre Henry e Bela Bartók, além de recolher trechos de arquivos sonoros com sons dos rios e outros diversos sons das ruas de Paris, de Roma, de Havana e outras cidades do mundo. Na entrevista realizada em 2009 para o *Diário de La Juventud Cubana* e intitulada *Cosmorama, la arquitectura de una obra maestra*, o cineasta cubano revelou que encomendou ao seu editor de som 14 pistas sonoras e a resposta do sonidista Roberto Bravo foi que pensar em sobrepor tantos sons assim era uma loucura, já que a tecnologia de reprodução do som no período não seria suficiente para escutar com clareza tantos sons sobrepostos.

Piñeda Barnet lembra ainda que pediu a ajuda do músico cubano Carlos Fariñas, para inserir algumas notas entre os trechos de músicas dos compositores citados acima, com o intuito de dar-lhes um toque de *cubanía*. O curta-metragem que é considerado marco inicial do cinema experimental e videoarte cubano, foi revelado ao mundo com a ajuda do animador canadense Norman McLaren, depois que o cineasta lhe enviou uma cópia para divulgação. Diferente de Glauber Rocha, Piñeda usa trechos da música concreta *Symphonie pour un*

homme Seul que priorizam os sons cotidianos da cidade ao invés das vocalizações da intimidade feminina buscadas pelo brasileiro. Contudo, o fato destacado aqui são as diversas possibilidades que se abrem aos cineastas que se interessaram pela musicalização dos sons no cinema. Assim como Glauber Rocha e Enrique Piñeda Barñet, muitos outros cineastas da América Latina vislumbraram a criação de novos sons, nunca antes ouvidos, no cinema.

Veremos adiante, como o cineasta argentino Hugo Santiago, também se aliou a um músico eletroacústico para criar a trilha sonora do filme *Invasión*, realizada no primeiro estúdio de música eletrônica da América Latina – o CLAEM.

CAPÍTULO 4

AS VANGUARDAS PORTENHAS E A *INVASIÓN* (1969) DE SONS ELETROACÚSTICOS NO LONGA-METRAGEM DO CINEASTA HUGO SANTIAGO

Como podemos constatar no capítulo anterior, o cenário artístico brasileiro nos anos 1950 foi fortemente marcado pela presença dos movimentos concretistas paulista e carioca, além das diversas experiências realizadas por um determinado grupo de artistas baianos que, posteriormente, continuaram seus trabalhos e influenciaram os movimentos artísticos sessentistas, como o cinema novo e o tropicalismo. Nessa virada dos anos 1950 para a nova década, vimos também que Glauber Rocha se deteve sobre a defesa do filme experimental como prática cinematográfica que se contrapõe ao cinema industrial e suas diretrizes comerciais e narrativas. Em sua estratégia de defesa do experimentalismo no cinema, Glauber aproxima seu fazer fílmico dos preceitos estilísticos e temporais presentes em obras que o marcaram, como a de João Cabral de Mello Neto e de William Faulkner. Apesar das referências diretas as obras destes escritores em suas críticas, o filme que Glauber realizou no mesmo período traz uma abordagem do experimentalismo cinematográfico que dialoga com os movimentos concretistas, tanto numa esfera da concepção imagética quanto sonora.

Assim como no contexto brasileiro, a arte concreta argentina se desenvolveu a partir de meados da década de 1940, num contexto também marcado por manifestos e debates que giravam em torno de grupos que defendiam ideias em relação a um rigor no uso da abstração geométrica na arte concreta ou que aceitavam o uso de movimentos circulares e orbitais em suas obras. Como veremos adiante, a efervescência dos debates criados em torno dos artistas concretistas marcou o cenário artístico argentino também durante os anos 1950 e impulsionou uma rede de conexões entre artistas latino-americanos interessados na experimentação de novos modos artísticos difundidos naqueles anos.

4.1. Conexões entre Brasil e Argentina: a arte concreta e a música experimental nas décadas de 1940 e 1950

De certa maneira, podemos afirmar que as ligações entre arte concreta e a música na Argentina surgiram no contexto de um programa estético de uma vanguarda portenha dos

anos 1940, empenhada na proposição de uma renovação da linguagem artística e por tomadas de posição política. Em *Textos do Trópico de Capricórnio, volume 2 – Circuitos de arte na América Latina e no Brasil* (2006), a pesquisadora Aracy A. Amaral destaca que a publicação do único número da revista *Arturo* se constituiu num marco para a disseminação das ideias que conduziram ao desenvolvimento dos movimentos abstratos e concretos na Argentina (AMARAL, 2006, p. 105). Em 1944, a revista liderada pelo *designer* argentino Tomás Maldonado, vinculada a literatura e as artes plásticas, surgia com escritos e desenhos de artistas que, posteriormente, se vincularam aos movimentos artísticos *Arte Concreto-Invenición* (Arte Concreta-Invenção) e *Madí*.

Rhod Rothfuss, Lidy Prati Maldonado, Maria Helena Vieira da Silva, Augusto Torres, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian e Torres-García proclamaram nesta publicação a “invenção contra o automatismo” no pensamento e na prática artística. Segundo a Aracy Amaral (2006), neste mesmo período, vários eventos evidenciaram o aparecimento desses artistas com propostas inovadoras, como foi o caso da recepção dada pelos críticos de arte em relação a escultura *Royi* (1944), do artista de origem checa Gyula Kosice e *Coplanal*, escultura em relevo articulado sobre um muro realizada pelo artista plástico uruguaio Carmelo Arden Quin em 1946.



© Museo Kosice - Todos los derechos reservados

Acervo M. Kosice - Escultura em estrutura de madeira - *Royi*, 1944, por Gyula Kosice.



Acervo MFAH – Escultura em estrutura de madeira – Coplana, 1946, Carmelo Arden Quin.

As duas obras apresentavam um novo tipo de utilização do objeto artístico que rompeu com os limites tradicionais postos pela história das artes visuais. Kosice nos apresentou com *Röyi*, a primeira escultura tridimensional e articulável com a participação do público criada na América Latina, antecipando características que foram redimensionadas em suas obras cinéticas posteriores, realizadas nas décadas de 1950 e 1960. Em *Coplana*, Carmelo Arden Quin, assim como Kosice, procurou seguir as premissas da arte *Madí* que, neste período propôs o uso do marco irregular e recortado em suas obras. Arden Quin defendeu em um dos títulos de sua série *Coplana* a invenção de uma “geometria variável” que admite o uso das formas curvilíneas na obra de arte concreta. Trata-se de sua estrutura sobre madeira pintada a óleo, *Coplana 1 – Diábolo A Géométrie Variable*, criada no período em que o artista começou a trabalhar com polígonos criados a partir de formas regulares e irregulares – como triângulos, pentágonos e hexágonos, individuais e justapostos. Na obra referida, Arden Quin criou uma estrutura de 4 lados que justaposta por outras figuras geométricas e circulares, transforma-se numa estrutura de nove lados.

Contudo, os antecedentes do pensamento teórico e de obras concretas no continente latino-americano podem ser encontrados ao menos um década antes desse período, nas “obras desenvolvidas nos anos de 1930 e 40 por dois importantes artistas – o catalão-uruguaio

Joaquín Torres-García (1874-1949) e o argentino Emilio Pettoruti (1892-1971)” (FREITAS, 2007, p. 30-31).

Para compreender esse contexto, vamos recorrer ao livro *Brasília e o projeto construtivo brasileiro* (2007), escrito pela artista plástica e crítica de arte Grace de Freitas. Neste livro, Grace de Freitas aponta que os manifestos e obras estimuladas pelo grupo de artistas que formaram o movimento *Arte Concreta-Invenção* foi base para uma sistematização matemática na arte que deu origem a distintas cisões e ramificações artísticas nos anos seguintes. Na primeira exposição invencionista, em Buenos Aires, em 1946, um *Manifesto Invencionista* foi divulgado junto ao lançamento da revista do grupo *Arte Concreto-Invención*, apenas dois anos depois da publicação da revista *Arturo*. Nele, o grupo se posicionava contra a representação figurativa, marcando território a partir de uma oposição a “metafísica do belo” (MANIFESTO INVENCIONISTA, 1946). Os invencionistas defendiam em seu manifesto “o ato da invenção” e um pragmatismo utópico que preconizava uma nova arte - nascente do desejo do artista em participar do mundo. O Manifesto condenava também a arte romântica e burguesa e convocava os artistas a construir uma arte coletiva que se posiciona contra os “subpoetas, seus pequenos dramas íntimos y contra as elites” (FREITAS, 2007, p. 106).

“*Ni buscar ni encontrar: inventar*” foi o lema levantado pelo grupo do qual, além de Maldonado, participaram seu irmão, Edgar Bayley, sua esposa Lidy Prati e os pintores Alfredo Hlito, Raúl Lozza e Manuel Espinosa (MALDONADO, 1946 apud AMARAL, 2006, p. 106). O manifesto desencadeou ainda outra exposição, que contou com apresentações musicais e de dança, na casa da fotógrafa alemã e refugiada na Argentina, Grete Stern. E, foi divulgado no Brasil através de sua publicação (n.9, março 1947) na revista *Joaquim* (1946-1948), dirigida por Dalton Trevisan, Antonio P. Walger e Erasmo Pilotto.

Em 1947, também chega a vez do grupo *Madí*, uma dissidência da *Associação Arte Concreta-Invenção*, lançar seu manifesto, junto a sua primeira exposição coletiva em Buenos Aires. No *Manifesto Madí*, o grupo proclamava uma utópica sociedade sem classes que, na liberação de sua energia, dominaria o espaço e o tempo em todos seus sentidos e matéria. Uma arte pura que não fosse “nem expressão, nem representação, nem significação¹⁰¹”. Os artistas Arden Quin, Gulya Kosice, Rhod Rothfuss, Martín Blaszko e, posteriormente, Diyi Laañ, Elizabeth Steiner, Esteban Eitler entre outros, integraram esse

¹⁰¹ Tradução minha. “ni expression, ni representación, ni significación”. O Manifesto Madista completo foi publicado originalmente na revista *Madí*, Buenos Aires, 1947.

grupo. Diferente dos invencionistas que expuseram seu pensamento no âmbito das artes, mas acabaram priorizando as experiências pictóricas. O grupo madista se abriu a uma multidisciplinaridade e, desde seu primeiro manifesto, tentou disseminar seu modo de invenção em outras áreas artísticas. A pintura madí, por exemplo, deveria priorizar as superfícies planas, mas também os planos rotativos e de translação; a arquitetura madista, os ambientes e as formas móveis e a música madista, a inscrição dos sons na seção áurea (MANIFESTO MADI, 1947). Dentre as diferenças internas que marcaram os artistas do grupo inicial de concretistas argentinos ligados a revista *Arturo* podemos destacar o tema do quadro e o uso do contorno irregular defendido pelos madistas.

No artigo “El arte concreto en Argentina. Invencionismo – Madí – Perceptismo” (1997), Carmen Alcaide se deteve sobre questões que motivaram as diferenças internas ocorridas dentro do grupo e apontou como a utilização do contorno irregular dentro do quadro sustentou entre os construtivistas e concretistas um dilema antigo entre uma maior adequação a um rigor científico e o uso da sensibilidade artística.

Casi todos los pintores del Grupo *Arturo* comenzaron con el intento de hacer desaparecer definitivamente lo ilusório, rompiendo la forma tradicional del cuadro. Advirtieron entonces, que el marco recortado espacializaba el plano: el espacio penetraba en la tela e intervenía en ella como un elemento más. Las obras así creadas participaban de la pintura y la escultura, sin ser ni una cosa ni la otra (ALCAIDE, 1997, p. 234).

Esse determinado grupo de artistas, dentre eles Arden Quin, M. Blaszkó, Espinosa, Esquivel, Kosice, Laañ, Lossa, Mele, Molenber e Prati começavam a abdicar do uso do retângulo ou do quadrado tradicional, com intuito de escaparem dos hábitos de uma arte considerada ultrapassada que, para o grupo, mantinha um “historicismo escolástico, idealista” e uma “composición unilateral, estática, falsa [...] carente de verdadeira esencialidad” (MANIFESTO MADÍ, 1947). Os madistas, também acreditavam que ao promoverem a articulação dos planos de cores conseguiriam afastar a pintura do “pretendido planismo del neoplasticismo, el constructivismo y otras escuelas de arte concreto” (KOSICE apud ALCAIDE, 1997, p.234)

Do grupo inicial da revista *Arturo*, além das dissidências dos madistas e posteriormente, a de Tomás Maldonado que se aproximou da teoria de Max Bill depois de uma passagem pela Europa e formou seu próprio grupo de artistas em torno dessa nova fase de sua pesquisa artística (anos 1950). Também foi criado um grupo de artistas abstratos que se formou em torno da figura do pintor Raúl Lozza. O *Perceptismo* surgiu em 1947 com uma

proposta de superar as questões dos movimentos anteriores, promovendo uma integração entre a arte, a arquitetura e o meio ambiente ao situar suas obras num espaço livre do fundo, no qual o uso das cores e das estruturas visam superar a ilusão ótica do movimento e a própria parede expositiva. A proposta de Lozza se contrapunha ao uso da moldura irregular e, em substituição, propunha a noção de “campo” ou “*color field*” para o suporte da parede. Para isso, os perceptistas criavam obras que tinham que seguir determinadas premissas:

1) introduzir uma noção do campo colorido; 2) uma estrutura aberta, centrípeta, do centro à periferia; 3) uma teoria nova da cor baseada na potencialidade relativa; 4) aplicação da “cualimetria” da forma plana, sendo a matemática uma ferramenta a mais, posterior à práxis criadora. Assim, se a cor do campo muda, muda a cor dos planos. Assim como a relação de cores está determinada pela qualidade das formas” (AMARAL, 2006, p. 110)

Um dos primeiros críticos a se deter sobre as cisões e diferenciações do abstracionismo e do concretismo na América Latina foi o professor e crítico de arte argentino Romero Brest que, anos mais tarde, terá uma influência decisiva no cenário artístico argentino à frente da direção do Centro de Artes Visuais, do *Instituto Torcuatto di Tella*. Em conferência no Brasil em 1948, Romero Brest destacou uma “emoção intelectual do abstracionismo, exaltada pela força expressiva da matemática, afirmando uma autonomia da arte na intersecção com a física, além da própria matemática” (FREITAS, 2007, p. 32). Como apontado pela professora Grace de Freitas, para Brest a arquitetura seria a arte eleita para manejar essas forças do “espaço real” (idem, ibidem, p. 32). Nesta conferência, Brest também apontou uma tendência de dissolução da arquitetura moderna, suplantada pela conjugação entre a pintura, a escultura e a arquitetura que surgia nas obras desses artistas inovadores. Essa conjugação das artes estabeleceu, segundo o autor, uma fronteira entre os abstracionistas que dominaram a sensibilidade e os românticos, denominados assim por Brest por abusarem dela (BREST, 1948 apud FREITAS, 2007).

No final dos anos 1940, o intercâmbio entre artistas e críticos de arte latino-americanos que se dedicavam a prática e a discussão da arte construtivista e concreta se intensificou com um processo de dinamização do campo artístico brasileiro. No artigo “Redes latino-americanas de arte constructivo”, a pesquisadora argentina Maria Cristina Rossi (2016) apontou que a fundação do Museu de Arte de São Paulo – MASP e do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, entre outras ações de divulgações da arte construtiva no Brasil, contribuíram para a consolidação e a difusão de novas propostas artísticas latino-americanas. Através das relações internacionais cultivadas por Assis Chateaubriand, pelo

marchand italiano Pietro María Bardi (responsáveis pela fundação do MASP) e por Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteadó (responsáveis pela criação do MAM-SP), abriu-se um caminho para o estabelecimento de convênios e acordos de cooperação entre instituições de arte latino-americanas e norte-americanas.

Segundo Cristina Rossi (2006), por este período, o MAM-SP firmou um acordo de funcionamento em cooperação com o *Museum of Modern Art of New York* (MoMA), obtido por intermédio do industrial norte-americano Nelson Rockefeller (ROSSI, 2016, p. 111). O convênio além de viabilizar esse novo caminho de financiamento externo, contribuiu diretamente para vinda do crítico belga Léon Degand como diretor da instituição. Na direção da instituição, Degand promoveu uma série de conferências que discutiam a problemática posta entre arte figurativa e arte abstrata. Em iniciativa similar, em 1948 a direção do MASP convidou Romero Brest para realizar uma série de conferências sobre arte contemporânea na instituição. Em 1951, a criação da Bienal de Artes de São Paulo, também converteu a cidade de São Paulo “*en un nuevo centro artístico mundial y contribuyó a la internacionalización del arte latino-americano*” (idem, ibidem, p. 111). Essa cooperação entre fundações norte-americanas e o circuito latino de arte, como veremos adiante, também foi determinante na construção de outros centros e laboratórios artísticos na América Latina, como o *Instituto Torcuatto di Tella*, por exemplo, ou mesmo a UFBA que também receberam verba financeira da Fundação Rockefeller para criação de escolas de artes visuais, de música e de artes cênicas.

Também no âmbito do uso da música e da organização dos sons, os grupos abstracionistas e concretistas argentinos reivindicaram novos modos de composições que pudessem aplicar seus ideais concretos. Além de promoverem em seu próprio manifesto um novo tipo de organização dos sons que aplicasse os princípios matemáticos da seção áurea, o grupo madista teve como um de seus integrantes o músico experimental Esteban Eitler, compositor de origem austro-húngara que vivia em Buenos Aires desde 1936. O músico também participou da *Agrupación Nueva Música*, liderada pelo músico argentino Juan Carlos Paz, no mesmo período que se aproximou dos artistas madistas.

Juan Carlos Paz, fez parte de uma geração que, desde o final dos anos 1920, em Buenos Aires, promoveu a difusão das composições de Strawinsky, Prokofiev, Falla, Debussy, entre outros músicos considerados vanguardistas nas décadas anteriores. Em 1936, no mesmo ano após a chegada de Esteban Eitler na Argentina, Juan Carlos Paz e os músicos que formavam o *Grupo Renovación*¹⁰² se reuniram para realização da primeira edição do Festival

¹⁰² O *Grupo Renovación* foi criado em 1929 para promover a música moderna. Dentre os músicos que

Conciertos Nueva Música, no qual foram incentivadas as criações locais e contou com a execução de peças dos músicos contemporâneos Krenek, Paul Hindemith, Alban Berg, Anton Webern, Chávez, Hans J. Koellreuter, Charles Ives, Henry Cowell e Aaron Copland.

Alguns anos mais tarde, parte dos músicos que haviam participado dos *Conciertos de Nueva Música* voltaram a se reunir sob a denominação de *Agrupación Nueva Música*¹⁰³. Com a direção de Juan Carlos Paz, em 1943, a *Agrupación Nueva Música* inicialmente foi formada pelos músicos Julio Perceval, Esteban Eitler e Daniel Devoto. Anos mais tarde, foram incorporados ao grupo os músicos Nelly Moretto, Carlos Roqué Alsina, Enrique Belloc, Jorge Rotter, Susana Baron Supervile, Edgardo Cantón, Mario Davidowsky, Francisco Kropfl e Maurício Kagel, entre outros. Estes quatro últimos músicos, como veremos mais adiante, se tornaram colaboradores no Laboratório de Música Eletrônica do Instituto Torcuato di Tella (CLAEM) no final dos anos 1960.

Contudo, foi somente, entre a metade da década de 1950 e os anos de 1960, nos concertos organizados pela Sra. Clara G. de Goreloff, à frente da *Asociación Argentina de Conciertos de Cámara* no Teatro de la calle Corrientes, que pode-se ouvir as séries completas dos compositores Béla Bartok, Schoenberg, Darius Milhaud, além das primeiras músicas concretas e eletrônicas exibidas em público na Argentina. Nestes anos, esses dois grupos - a *Agrupación Nueva Musica* e a *Asociación Argentina de Conciertos de Cámara*, intensificaram as suas atividades, mantendo um compromisso com a difusão da música de vanguarda no país. Entre os frequentadores e realizadores desses encontros e concertos que promoveram a *Nueva Música* em Buenos Aires, houve também figuras vinculadas ao discurso da valorização de uma música pautada pela identidade nacional, distante dos valores universalistas difundidos por muitos músicos de vanguarda deste período¹⁰⁴.

Dentro deste contexto, o músico Juan Carlos Paz sempre buscou se desvincular de posturas nacionalistas, radicalizando suas intenções musicais universalistas durante o período que participou da *Agrupación Nueva Música*. Desde 1929, quando participou da fundação do *Grupo Renovación*, Juan Carlos Paz se posicionou enfrentando o sistema tradicional-

participaram do grupo podemos citar os irmãos Castro (Jose Maria e Juan José), Gilardo Gilardi, Juan Carlos Paz e Jacobo Fischer. Desde 1936, promoveram a série de *Conciertos de la Nueva Música*, citado no início deste tópico. O grupo encerrou suas atividades em 1944 (idem, ibidem, p. 11-33).

¹⁰³ A lista dos nomes de músicos foi obtida na *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*. Editada por Daniel Balderston, Mike Gonzales e Ana M. López, Volume 1: A-D, NY: Routledge, 2014, segunda edição, p. 42.

¹⁰⁴ Sobre o debate envolvendo o nacionalismo e o universalismo na música experimental argentina consultar o livro *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX*, por Guillermo Scarabino. Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2000, 283p.; e os artigos "L'avant-garde musicale à Buenos Aires: Paz contra Ginastera". Publicado por Esteban Buch, na revista canadense *Circuit: musiques contemporaines*, vol.17, n. 2, 2007, p. 11-33.

nacionalista tanto na sua orientação estética como em relação a origem social dos membros frequentadores da agrupação (VAZQUEZ, 2009, p. 145). No artigo “Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires”, o pesquisador Hernán Gabriel Vazquez (2009) destaca que os nomes “renovação” e “nova música” já nos revelam que as linhas de força que guiaram essas agrupações não ia na mesma direção que a correspondente AAC – *Asociación Argentina de Conciertos de Cámara*.

Es posible decir, al tomar en cuenta la actividad desplegada por Paz, que la búsqueda de su legitimidad estaba dada por su oposición al sistema considerado históricamente como oficial: el sistema vinculado al nacionalismo. Esta afirmación y validación de su actividad por la negación de un outro muestran a Paz y su entorno, es decir al sistema constituido por éstos, en una posición de inferioridad con respecto al sistema conformado por la AAC y su círculo. Esta supremacía o, en palabras de Bordieu, este mayor peso funcional del sistema nacionalista, puede demostrarse por la existencia de los vínculos con entidades oficiales que la AAC mantenía, vinculación a la que Paz peritnazmente se rehusó” (VAZQUEZ, 2009, p. 145)

Concomitante ao debate entre nacionalistas e vanguardistas musicais, o meio artístico portenho também foi alimentado pelas discussões polêmicas em torno de madistas, invencionistas e perceptistas. Adentrando nas relações entre o concretismo e a vanguarda musical portenha, numa segunda exposição do grupo Madí, exibida no *Instituto Francês de Estudios Superiores de Buenos Aires*, em Agosto de 1946, além de uma “Dança Madí”, realizada pela bailarina Paulina Ossona, músicas desse período de Juan Carlos Paz e Esteban Eitler foram apresentadas, e composições do músico norte-americano Aaron Copland, do compositor checo Alois Hába e do alemão radicado no Brasil Hans J. Koellreutter (ROSSI, 2007).

Como podemos constatar no início do capítulo anterior, Koellreutter executou músicas de Juan Carlos Paz em seu programa *Música Viva* para a rádio MEC, que realizava desde 1944. No final dos anos 1940, o músico alemão já havia lançado o *Manifiesto 1946* junto a outros integrantes do grupo *Música Viva* também assumindo um papel revolucionário para o grupo, assim como lançando questões fundamentais a realidade social deste período (KATER, 2016, p.92). Nos anais do *VI Simpósio Internacional de Musicologia* promovido pela Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (2016), o musicólogo especializado na obra de Koellreutter, Carlos Kater pontua que, desde agosto de 1947, começaram a surgir evidências de uma polarização das divergências ideológicas dentro do grupo *Música Viva*.

É, também nesse período, que podemos constatar uma aproximação entre os músicos

da *Agrupación Nueva Música* e o músico alemão radicado no Brasil. Em “*Vanguardia concreta rio-platense: acerca del arte concreto y la música*” (2007), Cristina Rossi investigou as relações entre Hans Joaquin Koellreutter e os músicos da vanguarda rio-platense. Neste artigo, Rossi afirma que, no final dos anos 1940, Esteban Eitler e Hans J. Koellreutter estabeleceram contato. Esteban Eitler, como podemos constatar através de cartazes do período reproduzidos no site do compositor¹⁰⁵, promoveu sua primeira turnê no Brasil, no ano de 1947, passando por várias cidades do país ao longo de quatro meses. Nos anos seguintes, de 1948 a 1951, o músico retornou ao Brasil no mínimo quatro vezes para realizar apresentações como regente.

Em sua pesquisa sobre as relações entre artistas construtivistas e concretos na América Latina, Cristina Rossi resgatou ainda a publicação de uma *Carta Abierta*, escrita por Koellreutter e publicada na Revista *Madí Universal* (n.4), em 1950. Nesta carta, segundo Rossi, o músico alemão radicado no Brasil manifesta um intercâmbio de ideais mantidas com o artista madista Kosice.

En junio de 1950, tras la visita realizada a la Argentina y Uruguay como conferencista y flautista, Koellreutter escribió una carta donde se testimonia el intercambio de ideas mantenido con Kosice, especialmente en el sentido de buscar una música sin contrapunto, sin armonía, sin tema ni imitación. En la misma, el músico reconoce que el atonalismo y el dodecafonismo se aproximaron a esos propósitos, aunque no los alcanzaron. Sin embargo, considera que sus investigaciones en base a nuevas relaciones entre sonidos podrían abrir el camino para la creación de un nuevo estilo, correspondiente a la interpretación musical de los principios estéticos planteados por los artistas Madí en las otras disciplinas (ROSSI, 2007, p. 12).

Segundo Rossi (2007), neste período, Koellreutter investigava novos modos de organização dos sons, o que teria motivado o músico a desenvolver um tipo de música ideal, que “apresentava uma realidade *inventada*, em substituição a uma *representação* da realidade exterior” (idem, *ibidem*, p. 12). Nessa fase da sua produção musical e acadêmica, Koellreutter já havia assumido um tipo de engajamento revolucionário com a música de vanguarda que o fizera romper com membros importantes dentro do grupo *Música Viva*, como Claudio Santoro e Camargo Guarnieri, que se aproximam do nacionalismo musical.

Após a publicação do último editorial da Revista *Música Viva* (Agosto/1948), o músico alemão se concentrou em desenvolver uma série de cursos, conferências e os

¹⁰⁵ O site oficial do músico no qual pode-se conferir os cartazes de divulgação dos shows no Brasil, foi desenvolvido pela Caligrama Conteúdos, empresa gerida pela filha do compositor Kitta Eitler. Acessado no dia 24/01/2019 <https://www.estebaneitler.com.br/>

“Concertos Música Viva” em São Paulo, em atuação junto ao MASP. Segundo Carlos Kater (2016), foi num destes debates calorosos promovidos por Koellreutter no MASP, no qual desentendimentos insustentáveis eclodiram levando à desarticulação do movimento *Música Viva*, fato que culminou no fim do grupo em 1950. Sua dissolução teria sido resultado das diversas disputas internas dentro do grupo, mas também do esvaziamento da *Música Viva* brasileira e da preservação de determinados territórios em São Paulo (KATER, 2016, p.92-93).

Nos anos seguintes, Koellreutter se dedicou a ministrar cursos de música em São Paulo e, desde 1954, promoveu seus “Seminários Internacionais de Música” na cidade de Salvador (Bahia), a partir de um convite do reitor Universidade Federal da Bahia (UFBA). É também a partir de sua pesquisa que o músico desenvolveu um projeto de formação musical na Faculdade de Música da UFBA, contribuindo para que Salvador se transformasse num centro vanguardista musical no final dos anos 1950. Se aproximando das palavras proferidas por Juan Carlos Paz, Koellreutter também reivindicou ao músico contemporâneo uma “maior responsabilidade na veiculação das mais novas ideias do tempo em que vive” (KOELLREUTTER, 1997 apud ENCICLOPEDIA ITAU, 2019).

Na Argentina, apesar das frutíferas iniciativas de divulgação da *Nueva Música* pelo grupo que acompanhou Juan Carlos Paz nas décadas de 1950 e 1960, foi no contexto das atividades dos Centros de Artes do Instituto *Torcuato Di Tella* durante a década de 1960, que os novos modos de composição da música experimental atingiram uma intensa divulgação em Buenos Aires. Em 1959, o Instituto *Torcuato Di Tella* recebeu os primeiros recursos financeiros para criação do *Centro de Artes Visuales* (CAV), dirigido pelo crítico de arte Romero Brest. Após alguns anos, também foram criados o *Centro de Investigación Económicas* (CIE, 1961) e, em 1963, começaram a funcionar o *Centro de Investigaciones Sociales* (CIS), o *Centro de Experimentación Audiovisual* (CEA) e o *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*, mais conhecido como CLAEM. De todos os centros criados pelo Instituto, podemos dizer que o Centro de Artes Visuais comandado por Romero Brest, acabou mudando radicalmente a percepção dos fenômenos artísticos na Argentina. Sobretudo em relação as experiências realizadas pelos artistas que apostaram na utilização de meios de comunicação de massa e das tecnologias de informação existentes no período, como foi o caso da artista plástica Marta Minujin em inúmeros happenings e ambientações realizados com apoio do Instituto. Dentre eles, *La Menesunda* (1965), *Simultaneidad en Simultaneidad* (1966) e *Importación-Exportación* (1968).

O CLAEM, sob o comando do músico argentino Alberto Ginastera, também foi um dos centros que teve bastante relevância na disseminação da música eletroacústica e experimental no continente latino-americano, já que diversos dos músicos latino-americanos que frequentaram o centro durante algum período de sua existência, continuaram a produzir musicalmente nas décadas seguintes. Durante dez anos, o CLAEM se manteve com recursos financeiros recebidos das Fundações norte-americanas Rockefeller, Ford e da Fundação Di Tella, ligada as indústrias da família Di Tella, na Argentina.

4.2. Tendências experimentais na cinematografia argentina da década de 1960: política, cultura pop e as “experiências expandidas” ditellianas

No âmbito do cinema experimental argentino, foi também a partir dos anos 1960 que um grande impulso de experimentação aconteceu com o surgimento da cena experimental em Buenos Aires encabeçada pelos cineastas Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Horacio Valleregio e Silvestre Byron (alguns destes se agruparam na década de 1970, sob a denominação de Grupo Goethe) e também por Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Bebe Kamin, Edgardo Kleiman y Edgardo Cozarinsky (WOLKOWICKZ, 2015, p. 45). Em “*Escenas del under porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los años 60 y 70*”, a pesquisadora argentina Paula Wolkowicz pontuou determinadas diferenças entre esses dois blocos de cineastas experimentais, nomeando-os respectivamente, como “*cine experimental*” e, o segundo grupo como um “*cine constetario*” (cinema contestador).

Segundo a autora, ambos praticaram uma experimentação com a linguagem cinematográfica e iam na direção contrária a tentativa de cinema industrial¹⁰⁶ praticada nas décadas anteriores na Argentina. Principalmente, o segundo grupo de cineastas teve como contexto a conjuntura política e social que se viveu na Argentina durante a instauração do regime militar entre os anos de 1966 a 1973 e, 1976 a 1983. Paula Wolkowicz (2015), esclarece que a nomenclatura que utiliza neste texto se deu em função de estabelecer as diretrizes e características de seu projeto de pesquisa, adotando-a em referência ao rótulo

¹⁰⁶ Em “El primer cine industrial y las masas en Argentina: la sección “Cinematografía” del semanario “CGT” (1934-1943), o pesquisador vinculado a UBA/CONICET Joaquín Calvagno estuda a cinematografia argentina durante os anos de 1933 a 1945 para demonstrar como durante este período essa cinematografia conseguiu desenvolver um funcionamento sistemático e com distribuição estável, se tornando o principal centro de produção e distribuição de filmes em espanhol. O artigo foi publicado na revista *Contra Corriente*, volume 7, n.3, Verão 2010, pg 38-81. Acesso em 07/02/2019: https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/spring_10/articles/Calvagno.pdf

utilizado pelo crítico de cinema argentino Nestor Tirri (2000). Destaca ainda que os críticos argentinos e a imprensa especializada preferiram nomear o cinema praticado por estes grupos como cinema *underground*.

Andrés Denegri (2012), David Oubiña (2004) e a própria Narcisa Hirsch (1995) em entrevista, utilizaram o termo em referência as características do cinema experimental argentino que estabeleciam relações com o cinema *underground* norte-americano. Citando o artigo de David Gutierrez Camps “Jonas Mekas y el underground neoyorkino” (2006), Wolkowicz nos lembra ainda que o *underground* nova-yorquino se sustentou fundamentalmente a partir de uma série de princípios éticos e não estéticos, o que implicou numa diversidade de produções, dentre elas as ficções narrativas de John Cassavetes, o documentários diretos de Robert Drew, os filmes estruturalistas de Michael Snow e as experiências limites de Andy Warhol (CAMPS apud WOLKOWICZ, p. 47). O carácter contestador daquilo que estava posto pela sociedade, a liberdade criativa, a utilização de formatos reduzidos e baixo custo nas produções foram as características apontadas pela autora que aproximariam essas distintas cinematografias.

No caso da cinematografia experimental norte-americana, a *New American Cinema Group* (associação independente da qual participaram vários cineastas) conseguiu aglutinar em torno de si uma rede de discussões e estratégias de distribuição e exibição dos filmes que difundiram as ideias do movimento *underground*. A publicação especializada *Film Culture* e a premiação *Independent Film Award* tiveram grande relevância na difusão do movimento (idem, ibidem, p. 47). No cinema argentino, como salientou Paula Wolkowicz, não existiu uma rede de instituições de similar relevância que colocasse em relação esses dois núcleos de experimentação existentes. Dentre os filmes que surgiram a partir desses núcleos, Paula Wolkowicz nota um ecletismo estético que também se instaurou na abertura para utilização de formatos diferentes do cinematográfico, como os *happenings* e outras experiências audiovisuais multimidiáticas:

[...] simbólicos y personales de Alemann (*El carro de mamá*, 1972; *Lormen*, 1979) o los ensayos de Byrón (*Campos bañados de azul*, 1971), hasta enfoques más abstratos o estructurales, como las películas de Caldini (*Film Gaudí y Ventana*, ambos de 1975). La producción de Hirsch por su parte, fue adquiriendo diferentes formas a lo largo del tiempo. Desde registros de sus *happenings* (*Manzanas*, 1966; *Marabunta*, 1967, o *Retrato de una artista como ser humano*, 1969), pasando por trabajos formalistas (*Come Out*, 1974), hasta producciones más simbólicas (*Brahms* e *Pink Freud*, 1972) (idem, ibidem. p. 49).

Ainda podemos citar dentre os filmes que compõe esse grupo, os filmes realizados por

Alberto Fischerman em 1968, *The Players versus Ángeles Caídos* e *La pieza de Franz*, em 1973; *Puntos Suspensivos* (1970) de Edgardo Cozarinsky; *Alianza para el progreso* (1971) e *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (1974) de Julia Ludueña; *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (1971) e *Beto nervio contra el poder de las tinieblas*, de Miguel Bejo; *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (Edgardo Kleiman, 1973) e *El búho* (1975), de Bebe Kamin.

Em “*Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*” (2016), o crítico de cinema argentino Mariano Mestman também se deteve acerca da cinematografia experimental argentina dos anos 1960 com o intuito de investigar as diversas dimensões das rupturas sofridas no cinema latino-americano próximo ao ano de 1968. Neste livro, Mestman (2016) reúne vários artigos que discutem essas rupturas no cinema latino-americano desde uma dimensão mais diretamente política – associada a radicalização terceiro-mundista e a uma ação revolucionária e, outra dimensão mais próxima do conceito de contracultura - associada as novas sensibilidades artísticas que se configuraram em torno de processos de renovação e experimentação cultural sessentista num plano internacional -, com a incorporação de tendências contraculturais globais ligadas as diversas áreas artísticas (MESTMANN, 2016, p. 39-46). Os filmes experimentais produzidos por Alberto Fischerman, Edgardo Cozarinsky entre outros cineastas nomeados “contestadores” por Paula Wolkowicz, foram agrupados pelo crítico Mariano Mestman dentro dessa categoria de filmes experimentais que lidaram com as sensibilidades artísticas trazidas com a contracultura. Sendo Alberto Fischerman reconhecido como representante desta tendência e Pino Solanas representante da tendência que abrange uma dimensão mais política do experimentalismo praticado pelos cineastas argentinos (idem, ibidem, p.46).

Na busca por referências de pesquisas que se detiveram sobre a cinematografia experimental latino-americana e resultaram em uma reflexão do autor a respeito da tensão entre a incorporação de tendências nacionais/transnacionais, Mariano Mestman lembra dos trabalhos de pesquisa empreendidos pelo pesquisador mexicano Vázquez Mantecón em *El Cine súper 8 en México 1970-1989*, publicado pela Filmoteca da UNAM, em 2012 e, pelo pesquisador brasileiro Rubens Machado Jr. ao organizar a Mostra *Marginália 70. O Experimentalismo no Super-8 brasileiro. Poetas, Anarco-superoitistas*, realizada em São Paulo, no Itaú Cultural, 2001. Em relação aos filmes realizados no cinema brasileiro dos anos 1960, Mestman resgata ainda a importante referência do trabalho empreendido pelo crítico Ismail Xavier em *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema*

marginal (2012 [1993]).

Escrito ao longo dos anos 1980, os ensaios contidos no livro de Ismail Xavier propõem uma formulação do papel central que a alegoria teve na constituição do cinema brasileiro moderno. Para isso, Ismail Xavier (2012) investigou as diferenças e elementos em comum entre os cineastas considerados vanguardistas, políticos ou experimentais no Brasil dos anos 1960. Mestman destaca que o autor brasileiro se deteve sobre uma renovação sessentista atribuída ao movimento *Cinema Novo*, como também ao desajuste trazido pela expectativa e realidade provocada com o golpe militar sofrido em 1964 no Brasil e, posteriormente pela “radicalización de la dictadura militar desde 1968” (MESTMAN, 2016, p. 47). Ao analisar os dois filmes que ocupam lugar central na cinematografia deste período, *Terra em Transe* de Glauber Rocha, realizado em 1967 e, *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla (1968), Xavier os identificam como marcados por uma crise teleológica da história brasileira associada as expectativas e grandes esperanças prévias ao evento do golpe militar, cuja expressão máxima foi representada pelo filme de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, realizado em 1964 (idem, ibidem, p. 47).

Dentro desse espectro de reflexões relacionadas as incorporações de tendências nacionais e transnacionais na cinematografia experimental latino-americana, Mariano Mestmann (2016) também destaca a pesquisa empreendida por David Oubiña em dois artigos seus: “*El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*” (2011) e “*El profano llamado del mundo*” (2016). Esse último artigo citado abre o livro organizado por Mestman “*Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*” (2016) e apresenta uma terceira zona de experimentação no cinema argentino associada as experiências realizadas em Buenos Aires no *Instituto Torcuato Di Tella* (1961-1971) e, a partir de 1968 no CAYC (*Centro de Arte y Comunicación*). David Oubiña observa que diante das obras criadas dentro das tradições vanguardistas do cinema argentino, um grupo de “experiências expandidas” propostas por artistas plásticos ligados aos dois institutos, assim como o filme *Invasión*, dirigido por Hugo Santiago, entram em diálogo e criam um contraponto mais amplo na cinematografia experimental argentina na década 1960 (MESTMANN, 2016, p. 47).

Em *El profano llamado del mundo* (2016), o crítico David Oubiña propõe entre outras coisas, um estudo comparativo entre os filmes *La hora de los Hornos*, dirigido por Fernando Solanas e Octávio Getino em 1969 e *Invasión*, dirigido por Hugo Santiago no mesmo ano, afim de analisar e discutir o contexto das novas configurações políticas e novas formas artísticas que surgiram no final dos anos 1960 na cinematografia argentina. Oubiña localiza

desde a década anterior, os anos 1950, sinais das duas tendências cinematográficas representadas pelos filmes citados acima. O autor aponta que, em meados dos anos 1950 dois filmes produzidos na Argentina, *La Casa del Ángel* (Leopoldo Torre-Nilson, 1956) e *Tire dié* (Fernando Birri, 1956-58), já apresentavam traços de concepções muito distintas. *Tire dié* representaria uma concepção de:

cine popular y testimonial, enfocado en los problemas latinoamericanos y que denuncia las condiciones del subdesarrollo, frente a un cine de autor, acusado de “intelectual”, “europeizado” y “burguês”, que se distrae em refinados experimentos estéticos (OUBIÑA, 2016, p. 69).

La Casa del Ángel, segundo Oubiña (2016), foi acusado por se manter ao lado dessa concepção de cinema que defendia os ideais burgueses, já que o suspense narra a história de Ana (Elsa Daniel), uma adolescente pertencente a decadente aristocracia portenha. No filme, a personagem está no ápice de suas descobertas sexuais e se vê atraída por um homem mais velho, Pablo Aguirre (Lautaro Murúa), que faz parte do círculo de seu pai, o Dr. Castro (Guillermo Battaglia). Como podemos notar somente pela breve sinopse, a história gira em torno de discutir temas de um imaginário rio-platense distante das aspirações revolucionárias difundidas naquele período na América Latina. Enquanto *Tiré Dié* é um documentário centrado em retratar as faltas de condições humanas que marcam a vida das pessoas que vivem em bairros de classe baixa na cidade argentina de Santa Fé.

Apesar de apontar esses dois filmes por apresentarem sinais das duas tendências que marcaram o cinema experimental argentino na década de 1960, David Oubiña localiza somente a partir de 1967, um acirramento dessas ideias representadas pelos dois pólos. Para o autor (2016), assim como para Mariano Mestman (2016), os debates empreendidos no Festival de *Viña del Mar* e *Mérida*, entre os anos de 1967 e 1969, foram decisivos para que o cinema latino-americano sofresse uma reconfiguração ideológica em torno de uma vibração política que se sentia na época, com o acirramento das ditaduras militares em vários países latinos.

Entre el Festival de Mérida de 1968 (donde Jorge Sanjinés, Santiago Alvarez y Fernando Solanas reciben los três prêmios principales) y el Festival del Viña de 1969, la situación ha cambiado de um modo radical respecto de 1967: películas como *En Breve Cielo* (1968), de David Kohon y *Mosaico* (1969) de Nestor Paternostro quedan completamente descolocadas en médio de un vehemente debate sobre las necesidades excluyentes del cine político tal como es practicado por Jorge Sanjinés, Fernando Solanas, Santiago Alvarez, Miguel Littin, Aldo Francia y Helvio Soto. En Viña 1969 queda claro que existe un movimiento regional de cine comprometido activamente con la revolución latinoamericana. [...]Kohon representa

al cine joven de los cincuenta y Paternostro pertenece al Grupo de los Cinco (tíbio intento renovador que pretende actualizar las innovaciones de la Generación del sessenta). Ambos hacen um cine de autor sobre individuos y no un cine militante sobre grandes movimientos populares (idem, ibidem, p. 72-73).

O *Nuevo Cine Latinoamericano* defendido nestes festivais nascia junto a forte presença de cineastas que representavam os movimentos Cinema Novo brasileiro, o cinema cubano e a Escola de Santa Fé. Em 1969, outro Festival foi palco de disputas em torno dessas duas tendências experimentais presentes no cinema argentino. David Oubiña (2016) resgata um acidente diplomático ocorrido no Festival de Cannes de 1969 que trouxe grande polêmica em torno destes dois pólos, representados pelos filmes *La Hora de Los Hornos* e *Invasión*. Segundo Oubiña (2016), *La Hora de los Hornos*, realizado por Otavio Getino e Fernando Solanas, estreou em circuito mundial na *Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro*, em 1968, obtendo grande êxito de público. Um ano depois, o governo argentino incomodado com as imagens que apareciam no filme teria solicitado ao *Festival de Cannes* para trocar a exibição de *La Hora de Los Hornos* por outro filme argentino, no caso, *Invasión*, longa-metragem realizado pelo cineasta argentino radicado na França, Hugo Santiago (OUBIÑA, 2016, p.77).

La Hora de Los Hornos foi um documentário defendido por seus realizadores como um “filme-ato” (*film acto*), uma espécie de colagem fílmica de uma tomada de consciência que produziria sua própria visão e as práticas revolucionárias que se sucederiam como consequência disso (SOLANAS & GETINO, 1973 apud OUBIÑA, 2016, p. 77). O longa-metragem de 4 horas e 35 minutos propõe uma estrutura dividida em três segmentos: neocolonialismo, ato pela liberdade e violência e libertação. A partir dessa divisão acompanhamos uma montagem usando imagens de arquivo de protestos de estudantes norte-americanos, da resistência trabalhista na Argentina e da violência política ocorrida em vários países da América Latina.

Invasión, por sua vez, é um filme de ficção considerado “puramente formalista” e que “se mantiene fiel al universo modernista, como si no hubiera sido alcanzado por los procesos de desmaterialización tan usuales de los años sesenta (OUBINA, 2016, p. 78). Além dessa característica mais centrada na busca pela afirmação de características estéticas empregadas por Hugo Santiago, os roteiristas do filme, no final da década de 1960, eram considerados representantes de uma cultura europeia, reacionária e antiperonista na Argentina (idem, ibidem, p. 80). Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares publicaram diversas obras em parceria, desde 1942, quando lançaram o livro “Seis problemas para Dom Isidro Parodi”,

usando o pseudônimo de Honoio Bustos Domecq. A parceria entre os dois escritores rendeu traduções, antologias, ensaios, prefácios e dois roteiros de cinema produzidos¹⁰⁷, *Invasión* (1969) e *Los Otros* (1974), ambos dirigidos por Hugo Santiago que, havia sido aluno de Jorge Luis Borges na década de 1950, em Buenos Aires.

Hugo Santiago em 1968, ano em que produziu seu primeiro longa-metragem, já era reconhecido no cenário cinematográfico argentino por seu trabalho realizado fora do país. Desde 1959, o cineasta vivia na França realizando trabalhos de assistência de direção para Robert Bresson e outros cineastas franceses. Ainda segundo Oubiña (2016), nesse cenário polarizado, o diretor acabou inscrito numa mesma linha estética e ideológica atribuída aos roteiristas de *Invasión*:

Sin embargo, en el escenario polarizado del momento no había lugar para matices: al elegir a esos guionistas, aprisionados en la cultura livresca y practicantes del género fantástico, Santiago quedaba inscripto en la misma línea estética y ideológica. *Invasión* era un artefacto estético demasiado autosuficiente, demasiado cerrado sobre sí mismo, demasiado inoperante en su relación con el mundo (OUBINA, 2016, p. 81)

Para completar, *La Hora de Los Hornos* mostra os espaços públicos sempre habitados pelo povo, enquanto em *Invasión*, o povo se encontra ausente e o espaço da cidade de Aquilea é ocupado por homens que constituem um *corps d'élite*, grupos de defensores e invasores que atuam entregues a uma missão, sem estabelecerem intercâmbios com a comunidade desta cidade (MARTIN, 1971 apud OUBINA, 2016, p. 83). Para os cineastas ligados ao movimento Cine Liberación, *Invasión* parecia um filme estranho e distante, realizado “por un cineasta afrancesado que se mantiene al margen de los conflictos latino-americanos” (OUBINA, 2016, p. 86).

As ligações entre o diretor e pessoas vinculadas ao *Instituto Torcuato di Tella* (ITDT) e a uma geração sessentista vinculada aos filmes de Leopoldo Torre-Nilson e outros cineastas considerados ultrapassados, reforçava mais ainda essa impressão aos olhos de cineastas experimentais comprometidos com uma dimensão mais política. Para demonstrar essa ligação com o ITDT, Oubiña (2016) nos lembra que *Invasión* teve sua trilha sonora realizada pelo músico experimental Edgardo Cantón no “Laboratório de Música Electrónica del CLAEM” e

¹⁰⁷ Em *La Máquina de Pensar*, introdução escrita para o livro-encarte do dvd de *Invasión*, relançado pelo MALBA/ Fundación Constantini em março de 2008, David Oubiña cita outros dois roteiros escritos por Jorge Luis Borges e Bioy Casares “*Invasión* vuelve sobre algunos motivos que ya estaban en *Los Orilleros* y en *El paraíso de los creyentes*, dos guiones anteriores de Borges y Bioy Casares: la estilización, el trabajo sobre los géneros, los personajes arquetípicos, la obsesión de una trama perfecta” (OUBINA, 2008, p. 22).

dois atores do filme eram funcionários do “Centro de Experimentación Audiovisual” (CEA) do ITDT, Roberto Villanueva e Leal Rey. O compositor Juan Carlos Paz (ator do filme), o diretor de fotografia Ricardo Aronovich, o ator Lautaro Murúa e o operador de câmera Enrique Fillipelli eram figuras vinculadas ao cinema praticado por Torre-Nilson (idem, ibidem, p.87). Contudo, mesmo estando muito próximo as pessoas vinculadas ao clima vanguardista propiciado pelo Instituto *Torcuato di Tella*, Oubiña destaca que o estilo do filme realizado por Hugo Santiago não remete ao “clima de vanguarda *cutting edge* tan próprio del instituto” (idem, ibidem, p. 87).

Como bem notado por David Oubiña (2016), o clima vanguardista que era atribuído aos artistas e experiências realizadas com o apoio do Instituto Di Tella se aproximava muito mais do filme de Alberto Fischerman “*The Player vs. Ángeles caídos*” (1969) que, “fantasea con esa posibilidad de un film-*happening* aunque lo cierto es que queda como testimonio del *happening* que fue su rodaje: la película todavía ambiciona ser una obra” (idem, ibidem, p. 103).

A seguir, vamos entender melhor a cena vanguardista que se instaurou no Instituto Torcuato di Tella nos anos 1960 e como se configurou essa vinculação e apoio fornecido pelo ITDT ao primeiro longa-metragem realizado por Hugo Santiago.

4.3 A desmaterialização da cultura pop e o clima vanguardista do *Instituto Torcuato di Tella*

Entre 1968 e 1969, ano de produção de *Invasión*, Buenos Aires já vivia há alguns anos um clima de exaltação tecnológica, fruto do impacto dos meios de comunicação e da cultura de massa que atingiu de diversas maneiras o meio artístico portenho. Em “*Después del pop, nosotros desmaterializamos*”: Oscar Masotta, los *happenings* y el arte de los medios en los inicios del *conceptualismo*, Mariano Mestman em conjunto com a pesquisadora Ana Longoni (2004) se detêm sobre esse contexto para analisar algumas experiências realizadas no Centro de Artes Visuais do *Instituto Torcuato di Tella* que experimentaram com os meios de massa e tecnologia da informação, com destaque para os *happenings* e ambientações realizadas pela artista Marta Minujín. Antes de se debruçarem sobre a análise de algumas obras realizadas pela artista, os autores resgatam o impacto que provocou no meio artístico portenho uma conferência realizada pelo crítico Oscar Masotta em 1967, publicada posteriormente em 1968.

Na conferência realizada no ITDT “*Después del pop, nosotros desmaterializamos*”, Masotta propôs uma correlação histórica entre o crescimento dos meios de informação de massa e a arte contemporânea, entre o pop e a semiologia, conclamando uma nova “arte dos meios” (MESTMAN, LONGONI, 2004, p. 160).

Nesse período, o crítico de arte Oscar Masotta já era reconhecido no meio artístico portenho. Tendo se encarregado da realização de vários *happenings* no ITDT, mas também pela sua atuação na *Revista Contorno* e sua vinculação com as ideias existencialistas de Jean-Paul Sartre e com o pensamento psicanalítico de Jacques Lacan¹⁰⁸. Nos anos 1960, Masotta presenciou a vanguarda argentina entrar em sintonia com o que acontecia em outras partes do mundo e experimentar com objetos, ambientações, *happenings* e outras ações artísticas que não se prendiam em afirmar uma única forma de arte.

Mestman e Longoni pontuam que, por meados da década de 1960, Oscar Masotta teve contato com um texto do construtivista russo Lissitsky publicado na revista *New Left Review*, no qual o russo afirmava uma capacidade expressiva multiforme do livro e que “la desmaterialización es la característica de la época” en que las nuevas técnicas comunicacionales provocan la disminución de la matéria física y el aumento de la “energía liberada” (LISSITSKY, 1927 apud MESTMAN, LONGONI, 2004, p. 161). Segundo os autores, Masotta teria se inspirado na ideia de Lissitsky para pensar o processo da arte e da comunicação contemporânea no contexto argentino. Seu conceito de desmaterialização da obra de arte teria afirmado na época um foco na experiência processual da obra:

Ello redundaba en la progresiva desmaterialización de la obra de arte, al desplazar el interés sobre aspectos materiales que apuntan a la obra única y permanente, para focalizarlo ya no en el objeto sino en los conceptos y los procesos que se desatan a partir de situaciones creadas por ese objeto. No se trata de la ausencia de los materiales – como se debatió largamente en el conceptualismo norteamericano –, sino del desplazamiento a materiales antes no considerados como artísticos (desde objetos de desecho, hasta fragmentos de la naturaleza; desde personas hasta señalamientos sobre la realidad; desde las formas más austeras y elementales hasta disciplinas científicas como la matemática, la lógica, la sociología) son apropiados por los artistas en sus realizaciones, que adoptan los formatos más diversos (idem, ibidem, p. 161-162).

Junto a conferência, Oscar Masotta também organizou um seminário “Acerca (de):

¹⁰⁸ Oscar Masotta atuou na Argentina em diversas áreas de estudo como a semiologia, a crítica de arte e a psicanálise, sendo considerado no ramo da psicanálise como uma das primeiras figuras a difundir o pensamento de Jacques Lacan na Argentina e na Espanha através dos diversos livros traduzidos e publicados em espanhol sobre o assunto. Dentre os livros publicados citamos *El pop art* (1967); *Happening* (1967), *Conciencia y estructura* (1969), *Introducción a la lectura de Jacques Lacan* (1977), *Ensayos lacanianos* (1977), *El modelo pulsional* (1980), *Lecciones de psicoanálisis* (1982), *Lecturas de psicoanálisis Freud – Lacan* (1992), *Revolución en el arte, Pop art, happening y arte en los medios en la década del 60* (2004).

Happenings”, no qual reuniu no ITDT obras, especificamente, um *happening* e uma obra da “arte de los medios” (a arte dos meios), com a intenção de permitir compreender melhor as diferenças entre estes dois tipos de artes (LANGONI, 2004, p. 47)¹⁰⁹. No artigo *Masotta happenista*, Langoni (2004) resgata o contexto deste seminário para relatar como Masotta utilizou esse evento para estabelecer sua tese que afirma que: na “arte dos meios de massa” a matéria se apresenta “mucho más social que física” (idem, ibidem, p. 48), enquanto no *happening* a matéria estaria “más cerca de lo sensible, pertenecería al campo concreto de la percepción” (idem, ibidem, p. 48). Assim, Masotta reivindicava uma estética artística “anti-óptica”, “antivisual” e a busca por “materiais imateriais”, o que o faz defender um tipo de experimentação que se utiliza dos meios de informação e comunicação de massa.

Em 1966, contraditoriamente, o cenário artístico e cultural modernista na Argentina ao mesmo tempo em que se via ameaçado pelo golpe militar liderado pelo general Onganía, também foi considerado o “ano da vanguarda” devido a uma tendência pop visível na Argentina neste período. Entre os anos de 1961 a 1966, como vimos, o *Instituto Torcuatto di Tella* funcionou com alguns centros de artes e promoveu diversos encontros artísticos que foram considerados fruto dessas iniciativas vanguardistas em Buenos Aires. É, sobretudo a partir de 1966, que as experiências expandidas e outras formas de arte híbridas se intensificam. Dentre essas iniciativas Mestman e Langoni destacam também uma mostra organizada pelo ITDT “*11 artistas pop: la nueva imagen*” que trouxe para Buenos Aires obras de Allan D’Arcangelo, Jim Dine, Roy Lichtenstein e Andy Warhol. Neste mesmo ano, o Prêmio Nacional distribuído pelo ITDT teve como indicados integrantes do grupo que se autodenominava *Grupo Pop* (Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Edgardo Giménez, Juan Stoppani e Susana Salgado). Em 1966, também visitaram o ITDT os artistas considerados criadores do *happening*, o norte-americano Allan Kaprow e o francês Jean-Jacques Lebel. Sendo que o primeiro chegou a desenvolver alguns *happenings* em Buenos Aires neste período, considerando a cidade como uma “cidade *happenista*” (KRAPOW apud LANGONI, 2004, p. 163-165).

Além das empreitadas de Oscar Masotta no ITDT que difundiu um tipo de experimentação artística considerada por ultrapassar a relação física da “presença” mantida no *happening*, muitos artistas se projetaram internacionalmente a partir do reconhecimento das suas obras desenvolvidas no *Instituto* e que ousavam na manipulação desses “meios

¹⁰⁹ LANGONI, Ana. Masotta happenista. Texto publicado na revista de Artes Visuales Ramona. Más Estudios Masottianos, setembro de 2004, p.47-48. Acesso em 08/02/2019: http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASH0124/b96851fd.dir/r45_07nota.pdf

imateriais” preconizados por Masotta. A televisão, artefato que já tinha seu uso popularizado nesse período, foi um dos meios mais explorados pelos artistas que frequentaram o Instituto neste período.

A obra de “arte dos meios” apresentada por Masotta no Seminário que promoveu no ITDT em 1967, utilizava justamente a televisão e o cartaz como meio para promover o acontecimento. “El Mensaje Fantasma” consistiu na projeção de um cartaz de rua em um canal de televisão. Num primeiro momento, se anunciou na projeção realizada no ITDT que o cartaz, com uma informação desconhecida, seria transmitido pelo canal de televisão em determinada hora e local pré-estabelecido. Cada uma das mídias, a projeção inicial, a transmissão pela TV e o cartaz de rua revelavam a presença da outra mídia, como num mecanismo de publicidade. Nessa perspectiva, Masotta reconhecia os eventos como meios de comunicação de massa, mas revertendo a relação usual desse processo, já que os eventos foram difundidos em meio a um público indeterminado e disseminando uma mensagem que tinha “una finalidad sin fin” (LANGONI, 2004, p. 48).

Para delimitar melhor esse clima vanguardista que se instaurou a partir de 1966 no ITDT, vamos nos deter sobre as obras *Simultaneidad en Simultaneidad* (1966), de Marta Minujin e *Situación de tiempo* (1967), de David Lamelas, que incorporaram de alguma forma o ato de expor o *tempo presente* implicado no aparato televisivo, para depois reproduzir os sons e as imagens com a intenção de causar um estranhamento perceptivo nos espectadores. Além disso, estas obras também colocam em questão um experimentalismo interessado na convergência das mídias através das manipulações físicas e eletrônicas de aparelhos televisores.

Simultaneidad en Simultaneidad realizado por Marta Minujín, em 1966, foi um acontecimento realizado ao longo de dois dias. No primeiro dia da realização dessa obra, denominada “*Invasión Instantánea*”, sessenta personalidades do meio audiovisual foram convidadas a visitar o auditório do Instituto *Torcuato Di Tella*, onde foram fotografados, entrevistados e gravados na medida em que se posicionavam dentro do local. Durante o processo, rádios e televisores foram espalhados pelo local e os convidados puderam se ver e se ouvir em transmissão *ao vivo*, porém a transmissão era limitada ao espaço no qual foram dadas as entrevistas (o auditório).



Simultaneidad en Simultaneidad (1966) – imagem de acervo do Instituto *Torcuato di Tella*, Buenos Aires.

Onze dias depois em “*Simultaneidad Envolvente*”, as mesmas pessoas foram convidadas a voltar ao mesmo auditório, no qual puderam ver as fotografias reveladas e assistir as gravações realizadas no primeiro dia, projetadas agora nas paredes do local. As entrevistas editadas foram ouvidas em outra sala, com os sons distribuídos em alto-falantes localizados ao redor do auditório. Nos televisores onde no primeiro dia assistiram as transmissões ao vivo, o público assistia desta vez um programa especial que se dedicava a explicitar o evento. Neste mesmo dia, no momento em que acontecia o reencontro, foram realizadas 500 chamadas telefônicas e enviados 100 telegramas para espectadores que observavam a gravação de todo evento transmitido via satélite pela televisão de Buenos Aires (também em circuito fechado). O telegrama e os telefonemas enviaram a mensagem “*usted es un creador*” (o que em português poderia ser traduzido como, “você é um criador”). Em outros dois países, simultaneamente, Alan Kaprow e Wolf Vostell realizavam ações em paralelo a Marta Minujin¹¹⁰.

¹¹⁰ A ação foi realizada em conjunto com os artistas Alan Kaprow (New York, EUA) e Wolf Vostell (Colônia, Alemanha). Ao mesmo tempo da situação realizada por Marta Minujin, os artistas realizaram também suas ações que, posteriormente, foram repetidas por Marta Minujin em Buenos Aires. Alan Kaprow realizou em New York uma performance que consistiu em cobrir um automóvel com creme e fazer dois integrantes de um grupo de rock lamber o creme enquanto do interior do automóvel saiam jovens envoltos em papel alumínio. Já Wolf Vostell realizou em Colônia uma performance que consistia em distribuir garrafas de leite em 100 esquinas da cidade de

Com *Simultaneidad en Simultaneidad*, a artista propôs um verdadeiro colapso do tempo ao integrar os meios do telefone, da rádio, da televisão e da telegrafia. Neste sentido, a situação criada por Marta Minujin propiciou um confronto entre a performance realizada pelos convidados e o dispositivo tecnológico empregado na ação. A transmissão “ao vivo” e em circuito fechado implicadas nesta obra, transformou os enunciados a partir da experiência de um acontecimento de tempo simultâneo e do efeito de presença vinculados ao meio televisivo. Assim, numa segunda parte deste conjunto de ações - *Simultaneidad Envolvente* - houve um reconhecimento por parte do participante daquilo que lhe foi enviado via transmissão de satélite e um espaço de incerteza construído no auditório do *Instituto* durante a transmissão “ao vivo” foi amplificado para aqueles que estavam num espaço distante dali. Tempo real e tempo presente se encontraram amalgamados em função de recriar um acontecimento vivido onze dias antes (intervalo de tempo que separou os dois conjuntos de ações). Por meio da transmissão por difusão (*broadcast*) dos sons e imagens, os espectadores do primeiro dia se transformaram em *performers* no segundo dia. Fato que será reverberado aos telespectadores que receberam os telegramas e telefonemas junto à transmissão.

O conceito de transmissão *ao vivo* apareceu mais próximo ao nascimento das tecnologias radiofônicas e televisivas, e foi largamente difundido através da promessa de trazer consigo as experiências de um acontecimento de tempo simultâneo e do efeito de presença vinculadas a estes meios. Os termos *tempo real* e transmissão *ao vivo*, em geral, são usados cotidianamente como sinônimos, entretanto, faz-se necessário uma diferenciação entre esses dois termos para pensarmos a proposta de análise acima. Poderíamos dizer que as únicas formas expressivas que operavam *ao vivo*, antes do surgimento do rádio e da televisão, foram as artes performáticas do teatro, do balé, da ópera e os concertos de música, nos quais os artistas encenavam uma experiência presencial diante da plateia. Desse modo, o termo *ao vivo* surge atrelado à experiência presencial em relação ao tempo de um acontecimento simultâneo, e que necessita de um espaço de mediação (mais de duas pessoas) para existir. No entanto, a exibição ao vivo não, necessariamente, depende do uso da tecnologia (MACHADO, 2000).

Em “Televisão Levada a Sério” (2000) e “A Arte do Vídeo” (1988), o pesquisador Arlindo Machado se debruçou sobre os dois termos e nos ajudará a delimitar as suas especificidades a partir da diferenciação entre as noções de *tempo real* e *tempo presente*. A transmissão direta, que seria a recepção de um registro audiovisual por espectadores situados

em lugares distantes ao dos eventos que estão acompanhando no mesmo instante¹¹¹ em que acontecem, só foi possível a partir do surgimento da televisão. Contudo e diante desta perspectiva, Arlindo Machado nos relembra que a transmissão direta televisiva se amalgamou ao termo *ao vivo* logo no seu nascimento devido a sua condição de transmissão sem um suporte físico de gravação. Conforme o autor, a ausência da tecnologia da fita magnética nas primeiras transmissões (e usada, posteriormente, através do recurso do videoteipe) trazia para a televisão um espaço de incerteza presente nas encenações das artes performáticas citadas acima, através “da impossibilidade de um total controle sobre a operação em tempo presente” (MACHADO, 2000, p.137).

Já a noção de *tempo real* existia no cinema muito antes da consolidação das transmissões ao vivo televisivas¹¹², sendo inclusive tema importante para a teoria cinematográfica relacionado ao uso do plano-sequência. O mesmo autor nos lembra de obras como *Punhos de Campeão (The Set-Up, 1949)*, de Robert Wise, *Festim Diabólico (Rope, 1948)*, de Alfred Hitchcock, *Sleep (1963)*, de Andy Warhol e *Cléo das cinco às sete (Cléo des cinq à sept, 1962)*, de Agnès Varda. Nestas obras “havia uma coincidência entre o tempo vivido pelos personagens na narrativa e o tempo vivido pelos espectadores na sala de projeção. Em outros termos, os cortes tentavam não suprimir um intervalo de tempo nessas obras” (idem, *ibidem*). Contudo, o tempo real implicado no cinema (ou mesmo na fotografia e no disco/cd) também inclui um *tempo passado*, já que o material gravado será editado, masterizado e exibido posteriormente.

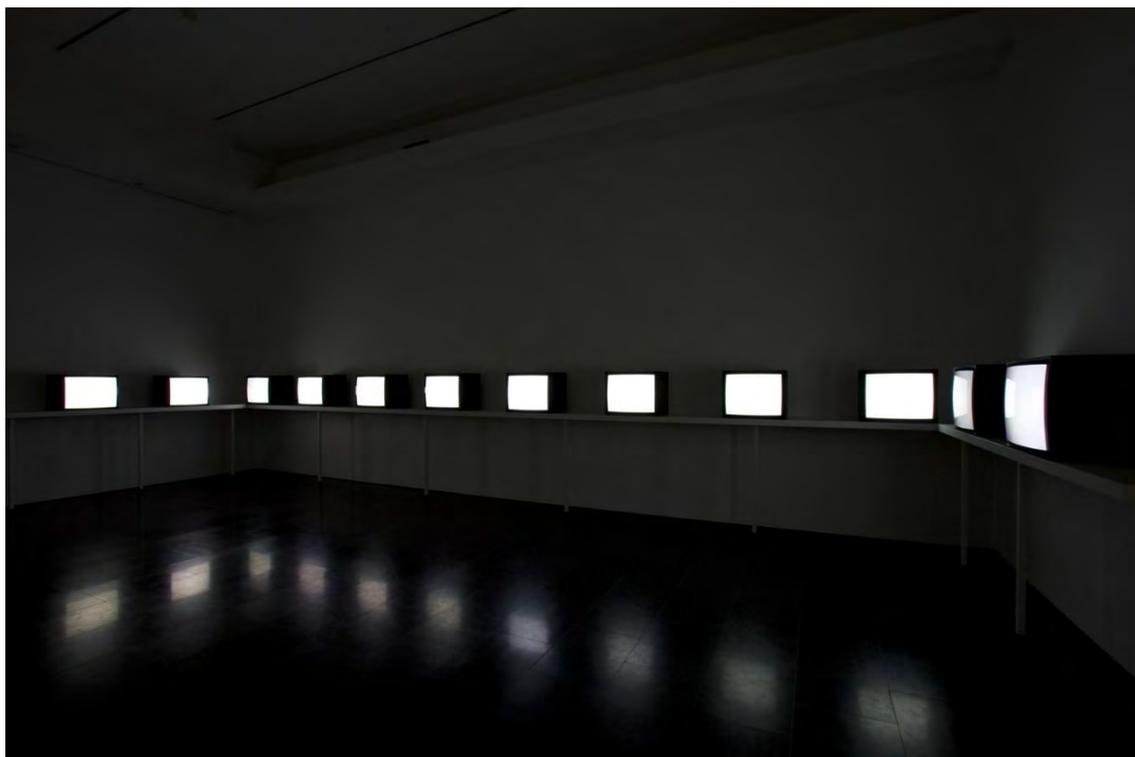
Sobre o termo, a pesquisadora Mary Ann Doane nos lembra ainda que, na linguagem técnica cinematográfica o tempo real refere-se à duração de um único plano, desde que assumido que o filme físico não foi cortado e a sua velocidade de projeção seja igual a sua velocidade de reprodução. Sua condição de existência é dada pelo tempo do aparato em uma relação de simultaneidade com o tempo da cena (DOANE, 2002). No entanto, em “*The Emergency of Cinematic Time: modernity, contingency, the archive*”, Doane busca a definição do termo com o intuito de problematizar a questão do tempo real no cinema estar relacionada

¹¹¹ As transmissões não acontecem exatamente no mesmo instante, mas num tempo próximo, considerando o atraso do *delay* existente mesmo em transmissões televisivas ao vivo.

¹¹² Nota-se aqui, como bem apontado no livro de Arlindo Machado, que as primeiras emissões televisuais foram as transmissões ao vivo de eventos extra televisuais, como os Jogos Olímpicos de Berlim (1936), a coroação do rei Jorge VI da Inglaterra (1937), a convenção do Partido Republicano norte-americano (1940). Contudo, estas transmissões ocorreram antes de uma fase da comercialização em massa de televisores, posterior a década de 1950. Sobre a história das primeiras transmissões televisivas ao vivo, ver também o capítulo do livro escrito por Daniel Dayan & Elihu Katz, *Media Events: the Live Broadcasting of History* (Cambridge: Harvard University Press, 1992: “Political Ceremony and Instant History”, em Anthony Smith (org.) e, *Television: An International History* (Oxford: Oxford University Press, 1995), pp. 169-188.

a um momento de plenitude aparente; certa contingência presente no plano através de uma “evacuação de sentido”¹¹³ (idem, ibidem, p. 144,181). Dadas as suposições sobre o tempo real na teoria de cinema, segundo Mary Ann Doane este tipo de soldagem também implicaria numa certa aderência do filme a realidade (idem, ibidem, p. 181).

Em outra obra que trazemos como exemplo para pensar as temporalidades e experimentações presentes no ITDT, *Situación de Tiempo* (1967), também temos a criação de um espaço onde a presença do objeto tecnológico é predominante ressaltando a condição temporal do dispositivo, e neste caso específico, o seu potencial de suspensão temporal aliada a certo tipo de “evacuação de sentido” evocada por Mary Ann Doane (2002). A videoinstalação realizada pelo artista argentino David Lamelas, também no Instituto *Torcuato di Tella* de Buenos Aires, consistiu em reunir dezessete monitores de televisão alinhados em três paredes de uma galeria escurecida. Todos os monitores foram sintonizados a um canal que transmitia uma luz branca e brilhante e um som eletrônico característico da não-sintonização, o ruído branco. A ausência de informação e imagens em detrimento da criação de um espaço branco transcendeu o tempo presente e criou um tipo de *espacio atemporal*, dominado apenas pela dimensão tecnológica do dispositivo.



Situación de Tiempo (1967) – imagem do acervo do Instituto *Torcuato di Tella*, Buenos Aires.

¹¹³ Tradução própria. “What I would like to emphasize now is that the film effectively demonstrates that contingency presupposes a certain originary evacuation of meaning” (DOANE, 2002, p. 181).

Em um ato de questionamento da transmissão televisiva David Lamelas ressaltou a capacidade do objeto tecnológico em modificar o ambiente a partir de sua presença, além de remeter a condição básica da imagem cinematográfica através da emissão de luz. Contudo, se na obra de Marta Minujin o que estava implicado era o potencial de transmissão simultânea de informações e imagens, por outro lado, na obra de David Lamelas os monitores emitiam simultaneamente um fascínio pela não-imagem e pela impossibilidade de informação implicadas na explicitação da não-sintonização. O ruído branco utilizado na obra de David Lamelas é apresentado num certo sentido como se fosse a “matriz de toda comunicação possível”.

Segundo Wisnik (2009), o ruído branco é ainda “um ruído no qual todas as frequências audíveis têm igual chance de aparecer a cada momento” (WISNIK, 2009, p.52), sendo o modelo perfeito de um universo no qual a música não se organiza mais em torno do pulso e nem o evita sistematicamente, mas se aproveita da sua *flutuação*, num jogo de fases e defasagens que foi explorado em seu potencial máximo pelo minimalismo. Grau zero sonoro ou ainda um *total sonoro* que é apresentado como silencioso. Em certa medida, essa obra de David Lamelas marcou seu futuro, já que a partir da divulgação do seu trabalho no ITDT, o artista foi convidado para participar da 36ª Bienal de Veneza e da 9ª Bienal de São Paulo, se projetando no meio artístico conceitual e minimalista.

Os trabalhos de David Lamelas e Marta Minujin usaram o aparato televisivo para resistir as clássicas ordens identitárias e referenciais da representação. Buscavam implicar em suas obras as convenções e tradições de um gênero para atravessá-los por múltiplos sentidos e atualizar aquilo que já era algo efêmero. Todo esse clima vanguardista e tecnológico criado em torno das experiências ditellianas no Centro de Artes Visuais (CAV), também teve a contribuição dos outros centros de artes do Di Tella. Os músicos residentes e bolsistas do *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (CLAEM) e os técnicos do *Centro de Experimentación Audiovisual* (CEA) contribuía em determinada instância para organização dessas grandes ambientações produzidas pelo ITDT. Sobre essa contribuição há uma escassez de publicações e artigos que abordem o tema, sendo a maioria das publicações sobre o ITDT concentrada nas experiências produzidas na sala de exposição do CAV, na rua Flórida, no centro de Buenos Aires. Neste mesmo prédio, o CLAEM e o CEA também compartilhavam um auditório – a sala Villa Lobos -, e uma cabine de controle de som, luzes, projeções e outros sistemas que foram desenvolvidos pelos técnicos do ITDT para apresentação de obras

musicais e teatrais.

O CEA, dirigido por Roberto Villanueva, começou a funcionar em 1963 e se voltou para apresentação de espetáculos audiovisuais de caráter experimental e peças teatrais de autores internacionais como John Osborne, Joe Orton, Jean Genet, J. Van Italie, Megan Therry, Shakespeare, entre outros (SCIPIONI, 2000, p.62). Em visita ao acervo do Instituto Di Tella¹¹⁴ em maio de 2016, o acesso a documentação existente sobre o CEA demonstrou que há poucos registros sobre o tipo de experimentação audiovisual realizado ali. Na impossibilidade de assistir as fitas magnéticas existentes e que registraram as composições realizadas para estes espetáculos ou mesmo o registro imagético das projeções, o acesso ao acervo do ITDT se limitou a observação da listagem de obras realizadas ano a ano pelos diretores de cada centro.

Outra fonte de referência essencial sobre esse centro é o livro publicado pela pesquisadora Maria Fernanda Pinta. *Teatro Expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años sesenta* (2013) se concentra nas experiências realizadas no CEA para demonstrar como o teatro praticado ali buscava expandir seus limites disciplinares para se aproximar da dança, da música, da performance e do audiovisual. Analisando críticas escritas no semanário *Primera Plana* em períodos de lançamentos das obras realizadas no CEA, Maria Fernanda Pinta conseguiu rastrear pistas sobre espetáculos, *happenings*, projetos e intervenções artísticas.

Também no acervo doado por Fernando Von Reichenbach à Universidade de Quilmes¹¹⁵ é possível encontrar alguns registros sobre espetáculos montados no CEA, no qual o engenheiro de som do CLAEM participou como supervisor das trilhas sonoras realizadas no Laboratório de Música Eletrônica, como é o caso de *Molto Vivace*, dirigido por Carlos Mathus, em 1967, também documentado no livro de Ana Maria de Bergel “Tim Teatro: El audaz magistério” (2016). Apesar das suscintas informações divulgadas sobre como foram produzidas as trilhas sonoras desenvolvidas no Laboratório de Música Eletrônica, em visita ao acervo do ITDT, foi possível encontrar alguns documentos relacionados a preparação de um *Seminario Teorico-Practico sobre Montagem Audiovisual*¹¹⁶ realizado entre agosto e

¹¹⁴ O acervo encontra-se disponível para acesso (apenas os textos) na biblioteca central da Universidad Torcuatto Di Tella, Campus Alcorta, em Buenos Aires.

¹¹⁵ O “Fondo Fernando Von Reichenbach” se encontra em processo de digitalização e conservação sobre gestão da Biblioteca “Laura Manzo”, na Universidade de Quilmes. O engenheiro de som responsável pelo Laboratório de Música Eletrônica do CLAEM foi professor do curso de licenciatura em Composición con Medios Electroacústicos nesta universidade e doou seu arquivo pessoal em dezembro de 2012. Nossa visita ao acervo aconteceu em maio e junho de 2016, na cidade de Quilmes, Argentina.

¹¹⁶ Os documentos referentes ao seminário encontram-se na seção 3 dos anexos dessa tese.

dezembro de 1970, com organização de Fernando Von Reichenbach.

No documento sobre montagem audiovisual, o engenheiro de som descreve como realizar os efeitos de fusão entre imagens, utilizando o exemplo do espetáculo realizado no CEA pela atriz e encenadora argentina Marilú Marini, “La Fiesta”, em setembro de 1966. No mesmo documento, o segundo exemplo se concentra na utilização de telas não planas, descrevendo uma projeção de imagens sobre o corpo de figuras humanas ocorrida no *happening* também encenado por Marilú Marini, “Ciruela chata” (outubro, 1966). Dentre os outros efeitos descritos temos os tópicos: “sombras animadas”, que se concentra em descrever como outro espetáculo utilizou a iluminação com velas para criação desse efeito; “transformação negativo-positivo/ efeito de land/ animações por meio de insetos”; “nevado”; “spot com contornos e escurecimento por meio de mancha”; além da “projeção de pequenos pontos sobre a tela” (REICHENBACH, 1970).

Fernando Von Reichenbach descreveu neste documento os modos de preparação e operação dos efeitos relacionados nos exemplos, demonstrando que havia uma colaboração na experimentação de efeitos visuais entre os técnicos do CLAEM e do CEA. Em outro documento relacionado *ao Seminário sobre Montagem Audiovisual* (papel de trabalho 4), encontramos um informe escrito por César Bolaños, bolsista, posteriormente contratado para realizar cursos no CLAEM no final da década de 1970. Neste informe, o músico lista tópicos que parecem ser para o módulo 4 do seminário. “El arte polisensorial”, “Qué es el audiovisual – clases de audiovisual”, “El sonido en el audiovisual”, “Tipos de sonido”, “Parámetros del sonido”, “Ubicación de la fuente sonora”, “Clases de textos”, “Tipos de imagen”, “Ritmo sonoro”, “Cuadro sinóptico de sonido, imagen y luz”, “ritmos de la imagen no figurativas”, “realización de una banda sonora desde el punto de vista musical”, “problemas técnicos y estéticos en la unión de las células sonoras” foram alguns dos tópicos descritos.

Por este último documento também pode-se notar que houve um módulo no curso voltado a pensar as relações entre som, a imagem e a música no audiovisual. Em meio aos documentos sobre o Seminário também encontramos outro informe (ficha n.2 – ver anexos dessa tese) sobre “técnica de los médios”, conduzido pelo técnico de som Enrique Jorgesen, em setembro de 1970. Enrique Jorgesen, Fernando Von Reichenbach e Walter Goth foram técnicos contratados a partir de 1967, quando o Laboratório de Música Eletrônica foi ampliado recebendo modernos equipamentos para criação da música eletrônica e eletroacústica. Junto as novas mesas de especialização e sistemas sonoros interconectados por

meio de linhas para distribuição e compartilhamento do equipamento eletrônico do Laboratório com a Sala Villa Lobos¹¹⁷, os três técnicos e o músico Francisco Kropfl foram responsáveis por uma dinamização ocorrida na produção experimental do CLAEM a partir de 1966 (NOVOA, 2011; VAZQUÉZ, 2009).

O CLAEM, como é notório, se diferenciou dos outros dois centros de artes do ITDT por ter investido na formação musical de seus bolsistas, promovendo cursos e seminários para aperfeiçoamento e capacitação da produção musical experimental. A iniciativa contou com nomes de peso e vários músicos contemporâneos renomados no cenário musical internacional passaram por ali. Durante os dez anos de funcionamento do centro foram docentes convidados os músicos Aaron Copland, Olivier Messiaen, Riccardo Malapiero, José Vicente Asuar, Gilbert Chase, Luigi Dallpiccola, Bruno Maderna, Mario Davidovsky, Maurice Le Roux, Earle Brown, Iannis Xenakis, Robert Stevenson, Luigi Nono, Vladimir Ussachevsky, Eric Salzman e Umberto Eco, entre outros.

Mesmo com a passagem dos vários docentes renomados que se encarregavam de ministrar seminários e disciplinas condensadas, o CLAEM não possuía um docente fixo vinculado a disciplina de música eletrônica e eletroacústica, cargo que foi ocupado por Francisco Kropfl a partir de 1967. Fato que, de certa maneira, influenciou a pouca experimentação com os equipamentos disponíveis no Laboratório de Música Eletrônica durante os seus primeiros anos de funcionamento (VAZQUÉZ, 2009; NOVOA, 2011). Em “*Cuando el futuro sonaba eléctrico*” (2011), artigo publicado em catálogo comemorativo¹¹⁸ sobre o CLAEM, a pesquisadora Laura Novoa destaca que apenas em 1966, pode-se observar através da produção dos bolsistas, uma experimentação mista, que usava instrumentos musicais e sons processados na fita magnética nas composições (NOVOA, 2011). Entre os anos de 1967 até o encerramento de suas atividades em 1970, a contratação de Francisco

¹¹⁷ Dentre os instrumentos listados por Alberto Ginastera no comunicado de inauguração do Laboratório de Música Electronica do CLAEM (Outubro, 1967) estavam “2 grabadores Ampex modelo 351 de pista entera, 1 grabador Ampex modelo 354 de 2 pistas stereo, 5 osciladores de onda sinusoidal y cuadrada Heathkitt, 2 osciladores Waveforms, 1 contador de frecuencia Hewlett Packard, 1 decibelímetro Eico, 2 monitores Ampex, 2 filtros pasabanda Krohn-Hite, 1 filtro Bruel & Kjaer de terceras y octavas, 2 moduladores de transientes con control manual o por sonido, 1 modulador dinámico, 1 modulador de anillo, 1 generador de ruido blanco, 1 unidad de reverberación tipo Harmond, 1 mezclador de 2 canales 6 entradas, 1 osciloscopio Eico, 2 llaves electrónicas Eico”. Na sala Villa-Lobos, Ginastera lista ainda: “1 sistema estereofónico con reproductor Ampex 19 polegadas y 7 ½ y ¼ de pista”. Na cabina de gravação da sala tinha “1 Ampex PR-10, 1 micrófono Neumann SH2, 1 grabador Revox, Sistema de interconexión de equipos, 6 amplificadores con sus parlantes en sala, sistema de modulador óptico automático”. O documento foi acessado no arquivo do ITDT, na Universidad Torcuato di Tella, Buenos Aires, maio-junho, 2016.

¹¹⁸ *La musica en el Di Tella. Resonancias de la modernidad. Homenaje al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en su 50 aniversario*. Dirigido por José Luis Castiñeira de Dios, Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011.

Kropfl foi essencial para a criação de obras mistas e totalmente eletrônicas no CLAEM.

Existía en Argentina un laboratorio de música electrónica en funcionamiento desde 1958, único en su especie en América Latina, pero su fundador y director era Francisco Kropfl, discípulo de Juan Carlos Paz, rival con quien Ginastera había mantenido una virulenta disputa pública en los inicios de su carrera. Por eso, Ginastera tuvo reservas en contactar a Kropfl, quien para ese entonces era ya un reconocido pionero de la música electrónica en el país (NOVOA, 2011, p. 25).

Como vimos no início desse capítulo, o campo musical portenho do final dos anos 1950 estava constituído em torno de dois sistemas principais, um vinculado a uma esfera nacional-tradicionalista, representado pela AAC – *Asociación Argentina de Compositores* e seu círculo, e outro que recusava qualquer vinculação a entidades oficiais e pregava certo tipo de internacionalismo musical, representado pelo figura de Juan Carlos Paz e os músicos da *Agrupación Nueva Música* (VAZQUÉZ, 2009, p. 145-146).

O músico Alberto Ginastera se tornou conhecido no meio musical portenho justamente em meio a esse cenário musical de disputa entre esses dois sistemas elegidos por Vazquéz. A essa perspectiva, podemos somar um contexto internacional político complexo que contribuiu na abertura das portas do mercado internacional para os músicos latino-americanos. Em “Historia, actividad y recepción crítica del CLAEM” (2011), o Hernán G. Vazquéz pontua que o contexto da “Guerra Fria, a “Revolução Cubana” e a “Aliança pelo Progresso”, entre outros acontecimentos, impulsionou a atividade de compositores que buscavam obter maior recepção nos Estados Unidos da América.

Los primeros Festivales Latinoamericanos de Música de Caracas de 1954 y 1957, y la realización en 1958 y 1961 de dos Festivales Interamericanos de Música de Washington (organizados por el CIDEM de la OEA), forman parte de los antecedentes y del marco que configuró el horizonte de expectativas para la creación del CLAEM. Ambos festivales (el de Caracas y el de Washington), por uno u otro motivo, llevaron a algunos críticos, e instituciones norte-americanas, a pensar que los compositores latino-americanos necesitaban una puesta al día en lo que atañe a técnicas musicales utilizadas (VAZQUÉZ, 2011, p.15)

Justamente nestes festivais, Alberto Ginastera foi um dos poucos músicos latino-americanos que obteve críticas positivas sobre seu trabalho em mídias norte-americanas. Participou do Festival de Caracas de 1957 como júri e obteve uma boa repercussão em relação a três composições suas que estrearam no Festival de Washington: *Segundo quarteto de cordas* em 1958 e, *Concerto para piano e orquestra n.1* e *Cantata para América Mágica*, em 1961, esta última inspirada no tema dos pampas (URTUBEY, 1967 apud VAZQUÉZ, 2011, p. 15). De certa maneira, Alberto Ginastera investiu em sua carreira fora da Argentina

desde o início de sua trajetória, quando entre os anos de 1945 e 1947, partiu para Nova York para participar do curso que o músico norte-americano Aaron Copland¹¹⁹ ministrou no *Tanglewood Music Center* da Fundação Guggenheim. Retornou para Argentina e, em 1954, foi convidado a apresentar o programa na Rádio Nacional “Club de la música contemporánea”, além de fundar a *Asociación Nacional de los Compositores Argentinos*.

Em meio a esse contexto, a Fundação Rockefeller interessada em investir no meio musical latino-americano, após uma série de entrevistas, propõe¹²⁰ ao músico um subsídio monetário com o intuito de construir um centro de aperfeiçoamento musical para compositores latino-americanos em Buenos Aires. Mesmo não sendo tão reconhecido no meio musical vanguardista latino-americano, Alberto Ginastera aceitou o convite e apresentou a ideia de criação do *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (CLAEM) para os responsáveis pelo Instituto *Torcuato Di Tella*, os irmãos Guido e *Torcuato Di Tella*.

Durante os anos 1950, dois outros grupos, o *Música Viva* e o *Agrupación Nueva Música*, difundiram a música de vanguarda e as novas técnicas de composições no meio musical latino-americano, sendo representado pelas figuras de Hans J. Koellreutter e Juan Carlos Paz. Apesar do grande reconhecimento que encontraram tanto no cenário local como no cenário internacional, os dois músicos demonstraram publicamente, cada um à sua maneira, o desenvolvimento de atividades vinculadas a grupos próximos de uma ideologia marxista-socialista (CORRADO, 2001; PARASKEVAÍDIS, 1985 apud VAZQUÉZ, 2009, p. 150). Fato este, que pode justificar a Fundação Rockefeller ter aberto espaço para que Alberto Ginastera fosse escolhido como diretor do Centro de Altos Estudos Musicais Latino-americano (idem, ibidem, p. 150-152).

Veremos a seguir, que mesmo distante do clima de inovações tecnológicas, dos *happenings*, da arte dos meios e das disputas políticas disseminada pelos artistas e críticos que se acercaram das experiências realizadas nos centros do ITDT, *Invasión* foi reconhecido por ser o único longa-metragem que teve sua pós-produção realizada nas dependências do

¹¹⁹ Entre os anos de 1945 e 1947, Alberto Ginastera também escreveu para os periódicos argentinos sobre a obra de Aaron Copland. Ver: “El ballet en los Estados Unidos.” *Sur* 14 (127) (1945): p.86-90; “Aaron Copland y su tercera sinfonia”. *Sur* 16 (152) (1947): p.79-84; “Aaron Copland”. *Ars* (Buenos Aires) 7 (35) (1947). Ver também: *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*, por Deborah Schawartz-Kates. New York: Routledge, 2010; e *Music for the Common Man: Aaron Copland during the Depression and War*, por Elizabeth B. Crist. New York: Oxford University Press, 2005.

¹²⁰ Em carta do representante da Fundação Rockefeller, John P. Harrison, o diretor assistente da seção de Humanidades da Fundação deixa claro que procurou Alberto Ginastera por indicação do jornalista Howard Taubman. O jornalista que trabalhava no New York Times havia escrito o artigo “Training Center. Academy urgente Need for Latin America, NYTimes, em 14 de Abril de 1957 e, no qual apresentava a necessidade de se criar um centro de músico voltado para o ensino musical para compositores latino-americanos.

Laboratório de Música Eletrônica do ITDT.

Edgardo Cantón, músico convidado para se encarregar das músicas e da montagem sonora deste filme, participou durante a década de 1950 da *Agrupación Nueva Música*, iniciando seu caminho na música eletroacústica muito próximo ao músico Juan Carlos Paz. Em 1961, o músico ganhou uma bolsa de estudos fornecida pelo *Fundo Nacional de las Artes* em Buenos Aires e elegeu Paris para ser a cidade aonde buscaria aperfeiçoamento nas técnicas da música eletroacústica. É, deste período, a relação estabelecida entre o músico Edgardo Cantón e o cineasta Hugo Santiago que, em 1959, havia ganhado a mesma bolsa com o intuito de aperfeiçoar seus estudos sobre cinema. Edgardo Cantón elegeu o Laboratório de Música Eletroacústica da O.R.T.F para desenvolver sua pesquisa em música experimental, sob a orientação do músico francês Pierre Schaeffer. Após um tempo frequentando o Laboratório, Edgardo Cantón conseguiu um estágio e, ao longo dos anos 1960, continuou acompanhando as pesquisas do GRMC (*Groupes de Recherche de Musique Concrète*), enquanto realizava trilhas sonoras para peças teatrais em Paris¹²¹.

Logo nos primeiros anos morando na cidade de Paris, Hugo Santiago conseguiu trabalho como assistente de Robert Bresson, participando como segundo assistente de direção do *Processo de Joana d'Arc* (*Procès de Jeanne d'Arc*), filme realizado em 1962. Após sete anos trabalhando como assistente de direção no exterior, o cineasta retornou a Buenos Aires para filmar dois curtas-metragens seus, *Los Contrabandistas* (1967) e *Los Taitas* (1968). Nesse período, resolveu levar adiante o projeto de longa-metragem que havia começado anos antes, em parceria com seu antigo professor Jorge Luis Borges e seu amigo, Bioy Casares.

4.4. O CLAEM e a Invasión de sons eletroacústicos no filme de Hugo Santiago

Invasión (35 mm, 1969, Argentina) é um longa-metragem de ficção que se passa em Aquilea, em 1957. Ao longo do filme acompanhamos a cidade sitiada por seus inimigos e os seus defensores se organizando para lutar naquilo que parece ser uma suposta invasão. A defesa de *Aquilea*, cidade fictícia e com nome que remete a antiga cidade romana¹²², é encabeçada por uma disputa entre jovens e velhos que avançam em estrutura paralela. Como

¹²¹ Ver entrevista realizada com o músico Edgardo Cantón, em 23 de junho de 2016, Los Molinos, Córdoba, Argentina. Disponível na seção 2 dos anexos dessa tese.

¹²² Aquileia era um centro comercial do Império Romano que se desenvolveu as margens do rio Natisone-Torre, colonizada por volta de 181 a.C. Rota importante já que permitiu a expansão territorial romana até o Danúbio, interconectada com a antiga rota do âmbar, que ligava o Mar do Norte e o Mar Báltico.

se ingressássemos em “arquétipos do filme *noir* americano” revestidos por uma narrativa fantástica e personagens *criollos*, uma estrutura simétrica se desenvolve para minar nossas certezas e instalar zonas de suspensões ao longo do filme (OUBIÑA apud COSTANTINI, 2008, p. 20).

Essa estrutura em paralelismo foi estudada pelo já citado crítico David Oubiña (2008) que, no catálogo que acompanhou o relançamento do filme em Buenos Aires¹²³, delimitou essas duas instâncias narrativas dentro de *Invasión*. Segundo o autor, numa primeira linha narrativa, acompanhamos as várias mortes que dizimam aqueles que resistem a mudança, delimitando uma zona central de tensão no filme. Em segunda instância, podemos perceber as operações clandestinas realizadas pelos jovens, sendo esse grupo de imagens mais fragmentário e espalhado ao longo do filme, quase como uma insinuação a partir do relato do grupo. De cada um dos lados, militam o casal protagonista do filme Herrera (Lautaro Murúa), ao lado do primeiro grupo e Irene (Olga Zubarry), sua noiva, ao lado dos jovens. Segundo Oubiña, é nos espaços compartilhados pelo casal que essas duas linhas narrativas se entrecruzam (OUBINA apud COSTANTINI, 2008, p. 21).

Apesar de ter uma estrutura narrativa que dialoga com os filmes de detetives do *filme noir*, como bem apontado por David Oubiña, *Invasión* chama atenção a primeira assistida por seu preciosismo técnico e formal, apostando na repetição do uso dos efeitos sonoros raros, do tango moderno meio eletrônico e, principalmente, nos movimentos de câmera e da fotografia em preto e branco supervisionados pelo diretor de fotografia Ricardo Aronovich. Em diversas críticas do período de lançamento, a não contiguidade do espaço imagético criado no filme é o que se destaca com maior ênfase, além das características e arquétipos relacionados as figuras que os personagens do filme podem incorporar do imaginário argentino, numa visada mais sociológica.

O filme que teve boa recepção crítica na França¹²⁴, também foi lembrado por manter a montagem que evidencia uma fragmentação das imagens pela “la ausencia de primeros planos potencia su uso y la fragmentación convierte en ley al falso raccord” (HEVIA apud OUBINA, 2002, p.55). No artigo “Arpegios”, publicado no livro *El Cine de Hugo Santiago* (2002), Hernán Hevia buscou pertinência em relação a um correlato formal entre a poética de Robert Bresson e a de Hugo Santiago, assunto que despertou atenção de vários críticos no período de

¹²³ *Invasión* foi restaurado por Ricardo Aronovich e Hugo Santiago e relançado em dvd pela Fundación Eduardo Constantini – Malba (Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), em Buenos Aires, março de 2018.

¹²⁴ Em *Alturas, Tensiones, Ataques y Intensidades (Memorias III)*, publicado pela Ediciones de la flor, Buenos Aires, 1994, Juan Carlos Paz menciona que *Invasión* teve boas críticas em periódicos franceses como *Combat*, *L’Aurore*, *L’Actualité*, *Le Figaro Litteraire* e *Les Lettres Française*.

lançamento do filme. Nessa busca, Hernán Hevia nomeou mais diferenças entre os dois cineastas do que uma correlação formal salientando que nenhum deles desenvolve “ni a través de los planos visuales ni a través de los planos sonoros, una contiguidad del espacio” (idem, ibidem, p. 53).

Em relação a questão, o crítico Hernán Hevia se inspirou numa passagem de uma crítica de Serge Daney “L’orgue et le aspirateur (Bresson, le Diable, la voix off et quelques autres¹²⁵” (1996), no qual o teórico francês destaca como os sons nas obras de Bresson nos chegam através dos personagens. O que significa que os sentidos sonoros das cenas de *Le Diable Problablement* (“O Diabo Provavelmente”) analisadas por Serge Daney, não tem relação nem com uma psicologia dos personagens, nem com a dramatização da cena. Segundo Daney (1996), numa das cenas deste filme jovens questionam um padre numa igreja, enquanto um homem afina o órgão e o outro passa o aspirador de pó no chão. As vozes ressoam muito pouco no espaço sacro da igreja, entretanto o aspirador e o órgão soam fortes, indicando que as vozes dos personagens foram capturadas pelo “dispositivo de som” que há na cena, propondo uma heterologia com três termos, o órgão, o aspirador de pó e as vozes. Nessa análise, Serge Daney sugere que o dispositivo sonoro é o tema do filme, atuando em contraponto ao discurso e a voz de cada um dos personagens (DANEY, 1996, p.11).

Segundo Hernán Hevia, no caso de *Invasión*, os sons da maneira que foram utilizados já não dependem ou demonstram referencialidade aos planos visuais, dessa maneira, os espectadores deste filme sempre estão a duvidar se escutam ou não esses sons (idem, ibidem, p. 54). Podemos constatar esta indicação de Hevia de distintas maneiras no filme, como em momentos nos quais escutamos sons que parecem ser de rugidos de animais ou rangidos de estruturas metálicas durante as perseguições, mas não conseguimos identificar qual sua fonte emissora na imagem, muito menos, estabelecer a primeira vista, elementos de verossimilhança em relação a narrativa que pudessem justificar suas emissões. Muito ao contrário, esse tipo de sonoridade age para intensificar uma sensação de estranhamento no ambiente dado pelas cenas de perseguição e, que a partir da metade do filme, sempre culminam nas mortes dos defensores da cidade. Quase que continuamente no filme, também escutamos os ruídos secos de passos que, em determinados momentos, estão sincronizados ou não à imagem.

Podemos apontar como momento apoteótico dessa disjunção, ou se preferirmos os termos utilizados por Hernán Hevia (idem, ibidem, p.54), dessa “desnaturalización de los

¹²⁵ Serge Daney, *La Rampe (cahier critique 1970-1982)*, Paris, Cahiers du Cinema/ Gallimard, 1996 [1977], p. 176.

materiales” em *Invasión*, uma das cenas finais, último encontro entre o casal protagonista do filme. Momentos antes dessa cena, enquanto o casal se encontra em casa, Irene chama Herrera de Julián, revelando seu possível nome real, além de dizer ao amante que - “não sabe o que anda fazendo, mas que sabe que é mais importante do que ela”. Na cena de seu último encontro, vemos em plano aberto o casal andar juntos em um campo aberto. Passam ao lado de um rio de mãos dadas enquanto escutamos o som de uma pessoa entrar em um local fechado, deixar a chave, acender um cigarro, mexer novamente na chave e aparentemente sair fugindo de uma perseguição, já que os sons dos passos se duplicam e evidenciam duas pessoas.

Em meio ao conjunto de imagens que vemos a seguir, um plano detalhe inusual do casal deitado no campo aberto, escutamos os sons de insetos, como grilos e cigarras, o que à primeira vista parece ser o som direto da imagem que vemos. No entanto, o plano continua e agora escutamos a voz de Herrera, mas, por alguns segundos, acompanhamos sua boca fechada na tela. No segundo seguinte, momento do corte para aquilo que pode ser considerado o contra-plano do plano detalhe que acompanhávamos, a voz que escutamos entra em sincronia com a imagem e revela um diálogo existencial do casal, no qual cogitam a possibilidade de serem um casal comum. Nessa trama sonora, pode-se escutar os diálogos, os ruídos da ambiência do campo e outros sons da cena sem uma hierarquia estabelecida em relação a montagem imagética comentada pelos autores citados no primeiro capítulo, Virgínia Flores (2013) e David Bordwell e Kristin Thompson (2014). Os efeitos sonoros e as vozes em *Invasión* não são utilizados para fornecerem uma percepção geral de um ambiente realista, muito ao contrário, nos incitam a duvidar da existência do espaço revelado pelas imagens.

Essa desnaturalização dos materiais revelada por uma trilha sonora não regida pela imagem, anda em paralelo quando se pensa no tratamento dado a banda imagética do filme e no qual a fragmentação é imprescindível. De incomum, cenas com planos em correspondência para gerar uma contiguidade espacial, mas que é fissurada pelo encadeamento dos próprios planos, que não respeitam as indicações dadas em meio aos diálogos e em relação ao eixo determinado pela direção do olhar dos personagens. Mesmo elegendo espaços físicos indeterminados e muitos parecidos, ou seja, Hugo Santiago buscou repetir planos que se passassem em espaços cenográficos similares, uma fragmentação desse espaço é tida a partir de uma variação permanente de angulações e altura do quadro. Ainda segundo Hernán Hevia (2002), essa variação permanente da imagem “generan nuevos espacios sobre un mismo

centro, es decir, que “ensanchan” [ampliam¹²⁶] la imagen, la hacen vibrar, como las modulaciones de la música” (HEVIA, 2002, p. 54).

Em relação a correlação entre a poética de Robert Bresson e o cinema praticado por Hugo Santiago, o autor também lembra que alguns “aparentes” movimentos de câmera empregados no filme de Hugo Santiago podem manter certa similaridade com planos de *Pickpocket* (idem, ibidem, p. 54). Os planos super editados das ações dos personagens que vem e vão e os infinitos reenquadres dessas ações se mantêm, na maioria do filme, sobre uma altura média (na cintura de uma pessoa em pé) privilegiando *plongées* e *contraplongées*, revelando um espaço que “sea un fondo que al mismo tiempo se nos revela como figura. [...]” (idem, ibidem, p. 54). Podemos acrescentar a essa característica do filme, no qual o fundo se apresenta, muitas vezes, delineado como figura, a ausência de primeiros planos – que acentua a fragmentação e contribui para a criação dos falso-raccords, além da experimentação das zonas pretas e brancas que estão superexpostas na película e intensificam o clima *noir*. Esse conjunto de experimentações visuais e sonoras no filme, fez com que *Invasión* fosse considerado uma obra calcada nas potencialidades formais da matéria cinematográfica, resgatando um debate modernista já tido como ultrapassado e, essencialmente burguês, por alguns cineastas voltados para o debate mais político e engajado em relação a cinematografia latino-americana.

Em entrevista concedida para David Oubiña por ocasião do IV BAFICI, o fotógrafo Ricardo Aronovich se recorda que Hugo Santiago o procurou com algumas demandas prontas em relação a fotografia do filme.

Hugo pedia: contraste, grano, muchas zonas negras profundas, negros que desbordaran en los blancos, gamas de grises perlados, enfin, una miríada de requerimientos fotográficos que en aquella época yo aún no habia explorado y que exigieron una cantidad de pruebas desconocidas en la rutina del cine argentino en el momento. (ARONOVICH, 2002 apud OUBINA, 2002, p. 102)

A fotografia inusual que Ricardo Aronovich conseguiu atingir em *Invasión* após muitos testes como dito acima, faz com que os personagens vestidos com roupas escuras desapareçam dentro do quadro também enegrecido, trazendo para o filme certa abstração imagética, para além da já provocada com os diversos reenquadres e quebras de eixo provocadas pelas angulações e movimentos de câmera. As zonas negras profundas que transbordam pelo branco do filme, fruto do contraste acentuado em relação ao negro e o

¹²⁶ Grifo nosso

branco, contribuem para que, mesmo ficcional e sustentado por uma narrativa, este filme seja considerado um filme “puramente formalista” (OUBINA, 2011, 2016; MESTMAN, 2016).

As diversas mortes ocorridas no grupo dos velhos avançam sobre a ideia da invasão trazida pelo nome e pela narrativa fílmica, já que intensificam o clima de desesperança em relação a defesa da cidade. O tema da invasão também despertou interesse entre os críticos franceses que trazem uma leitura mais sociológica a respeito do tema. Neste caso, a invasão poderia ser “la de un país por una fuerza imperialista” (LANGLOIS, 1971 apud OUBINA, 2002, p. 57), o que manteve similaridades com a situação vivida pela Argentina no período, que sofria uma crise econômica aliada a um Estado ditatorial. Em crítica escrita para o jornal *Les Lettres Françaises*, “Le fantastique, une manière de percer le réel” (1971), Henri Langlois entrevistou o cineasta Hugo Santiago que diz não ter se calcado no passado histórico da Argentina, ao contrário, buscando ressaltar no filme sua escassez de simbolismos. Neste caso, o cineasta exaltou que é somente por via do fantástico presente na obra que se pode perfurar esse passado histórico (SANTIAGO, 1971 apud OUBINA, 2002, p. 57).

Apesar da afirmação do cineasta de que não buscou enfatizar uma relação do filme com o passado histórico da Argentina, *Invasión* sustentaria, segundo Langlois, uma questão de comportamento, já que é um filme sobre a morte e que “trabaja mucho sobre la deceptividad, lo turbio, la ausencia voluntaria” (idem, ibidem, p. 57). O crítico chama atenção ainda para um fenômeno dialético que ocorre em *Invasión*, consequência da relação que os personagens do filme estabelecem com as mortes. Uma relação dialética entre a morte e o medo que os personagens sentem, à medida que mais pessoas do próprio grupo aparecem mortas. O personagem de Don Porfirio (Juan Carlos Paz), citado no início desse tópico, é o chefe da resistência da suposta invasão que acontece no filme. Entretanto, comanda minuciosamente os dois grupos, fato ambíguo e determinante revelado apenas no final do filme, quando o personagem aparece distribuindo armas para o outro lado da defesa da cidade.

O músico Juan Carlos Paz em entrevista publicada no catálogo de relançamento do filme (2008), afirmou ter conhecido Hugo Santiago em Paris, anos antes da gravação do filme. O músico conta que o cineasta o convenceu dizendo que ele tinha o “*physique du rol*” do personagem requerido: idade, gestos sóbrios, certa impaciência e determinação no emprego da voz e meditação frente aos contatos mundanos ou coletivos (PAZ, 1994 apud COSTANTINI, 2008, p. 62). Seu personagem foi muito comparado com a representação da figura de um velho *caudillo* liberal, termo usado na Argentina para se referir aos senhores da guerra que prevaleceram na Argentina a partir das lutas independentistas (ROCK, 2006, p.

101). Hugo Santiago em entrevista a Henri Langlois, preferiu atribuir ao personagem interpretado por Juan Carlos Paz o tema do tempo, “tiempo que más que un tema, és la estructura fundamental del filme” (SANTIAGO, 1971 apud OUBINA, 2002, p. 57). Nessa mesma entrevista, o cineasta vincula seu filme ao pensamento serial, reivindicando ao filme uma estrutura geométrica simétrica.

Desde el principio, tenía esa estructura en su conjunto, la que consistía en un gráfico sobre papel, comparable a una partitura de música contemporánea. Con las líneas de fuerza de dos filmes (film central y film subyacente), convergentes. Es decir: al comienzo, algunos contatos aparentes en las secuencias; luego una completa yuxtaposición en el momento crucial. Finalmente, superación del primero por el segundo (SANTIAGO, 1971 apud OUBINA, 2002, p. 56)

Nessa estrutura simétrica, na qual uma segunda camada do filme se justapõe a uma primeira camada, a percepção do tempo é menos linear. A sobreposição de cenas sonoras que se passam em outro tempo e espaço diegéticos daqueles que percebemos na imagem cria zonas de suspensão temporais. Momento no qual o espectador vagueia percebendo a plástica fílmica ou detalhes da gestualidade de um personagem, já que não há indicação de ligação entre uma cena sobreposta a outra. Podemos, no entanto, destacar padrões de repetições no uso dos sons ruidosos que irrompem misteriosamente nos momentos das perseguições ou dos sons dos passos secos que, mais indiciais, denotam quantas pessoas existem e qual qualidade de movimentação acontece na cena sonora que se desenrola fora de quadro.

Em relação ao uso do tango no filme, o também crítico francês Michel Estève (1971) se deteve em relação a letra da “Milonga para Manuel Flores”, cantada por Roberto Villanueva e escrita por Jorge Luis Borges para este filme. Segundo Estève, a letra traz consigo uma temível desesperança e todos aqueles que a escutaram serão mortos ao decorrer do filme. A maneira como a música é recitada, quase sussurrada, acentua mais ainda essa reflexão existencial a respeito das mortes que acontecem no filme (ÈLSEVE, 1971 apud COSTANTINI, 2008). Em *Invasión*, parece que tudo converge para adensar esse estado permanente de suspensão trazido pela relação que os personagens desenvolvem com a morte. O medo, o clima de cautela, a incerteza em relação ao discurso dito nos diálogos, a impossibilidade do amor com a morte do amante protagonista, a traição do velho *caudillo* que passa a militar no lado oposto da invasão, tudo parece impulsionar os personagens e espectadores em direção as zonas negras do filme.

CONCLUSÃO

No percurso dessa tese, tentei estabelecer um campo amplo de reflexões sobre o uso do som e da música no filme experimental. A amplitude desse campo foi formada essencialmente a partir das reflexões teóricas de Jacques Aumont, Sigfried Kracauer, Jean Mitry, Douglas Kahn e de Sergei Eisenstein na primeira parte desse estudo. A partir delas, uma possível diluição de ideias pode ter ocorrido, mas nada que não remeta a rarefação típica da cinematografia experimental. Rememoramos abaixo alguns pontos nos quais estão situadas as ideias sobre a musicalidade e a referencialidade dos sons no filme experimental. Uma das afirmações que faço nesse percurso é que houve um movimento de concretização dos sons reivindicado por alguns dos teóricos que se detiveram sobre as questões sonoras e musicais filmicas. Jacques Aumont, S. Kracauer e Jean Mitry escreveram sobre o uso do som e da música de distintas maneiras, mas em determinado momento, se voltaram para pensar sobre seu uso a partir de uma demarcação mimética/ não mimética. Preocupados com a tradicional capacidade espetatorial da música em capturar o ouvinte pela sua capacidade de envolvimento na figuração musical, esses teóricos condenaram uma diversidade de filmes sonoros que apostaram no uso da música para estabelecer uma simples sincronia rítmica ou que usaram a música clássica para envolver o espectador, reforçando uma emoção relacionada ao tema narrado pelo filme.

O uso de músicas clássicas em filmes como vimos ao longo do primeiro capítulo, foi tradicionalmente usada com a pretensão de unificar, de colocar em harmonia o espectador com o corpo de identificação do espetáculo cinematográfico. Outra das capacidades desempenhada pela música no cinema clássico se apoia em impedir que os significados conotativos da música se proliferem no filme. Essa última capacidade, como se pode perceber, tem como premissa a ideia de que o espectador do cinema deve prestar atenção na narrativa filmica e não em determinados elementos isolados. Como seria no caso de acompanharmos um filme e perdermos o foco de atenção do discurso ou dos sinais realistas que a imagem emite para acompanharmos a forma musical se desenrolar?

A excepcionalidade da pesquisa desenvolvida por Cláudia Gorbman, uma das importantes pesquisadoras sobre o uso do som e da música em filmes ausente nessa tese, não deixou de ser representada a partir das reflexões sobre as relações de harmonia estabelecidas entre a montagem de som e a montagem imagética no cinema narrativo clássico, trazidas com

as contribuições de Virginia Flores, David Bordwell e Kristin Thompson

Em diálogo com a questão colocada acima, no segundo capítulo desta tese, as reflexões trazidas pela obra de Jean Mitry (1974) são justamente a respeito sobre como a forma musical pode se desenrolar em um filme no qual sua estética é distinta, a não dizer contrária, a praticada no cinema narrativo clássico. Nessa perspectiva, o crítico francês dá um passo adiante na discussão da musicalidade do cinema, já que enfoca suas questões diretamente ao *corpus* experimental do cinema. Um dos pontos centrais dessa tese, é o avanço na discussão realizada em relação a musicalidade dada a partir da questão trazida por Mitry: um processo dialético e temporal que pode se estabelecer entre a forma musical e a forma fílmica a partir de uma dosagem dos níveis de abstração e concretude presente no filme experimental. O cineasta e crítico francês resgata um debate formalista que se colocou às vanguardas dos anos 1920 na Europa – a contraposição entre concreto e abstrato, entre forma e conteúdo, entre emoção e razão -, para realizar sua proposta de musicalização das imagens no cinema. Nessa proposta, Mitry resgatou alguns conceitos de Gaston Bachelard sobre temporalidade e ritmos que encontram ressonância com as ideias propostas por Sergei Eisenstein. A ressonância, a intensidade e o timbre foram usados como parâmetros sonoros e musicais na teoria de montagem escrita por esse autor e proposta em *A Forma do Filme*, deslocando em diversos níveis uma discussão que até então havia se concentrado em relação as similaridades rítmicas entre formas musicais e imagéticas no cinema.

Na segunda parte desta tese, nos concentramos em experiências realizadas do outro lado do globo terrestre, na América Latina. As ideias e práticas relacionadas ao uso da música e do som no filme experimental se intensificaram a partir do final dos anos 1950 e década de 1960. Cineastas interessados na questão da forma fílmica também se aproximaram de músicos experimentais para escapar do uso tradicional da música e do som em seus filmes. Hugo Santiago e Glauber Rocha, foram elegidos dentre alguns outros, por estarem nos dois filmes aqui analisados, totalmente envolvidos com o debate formalista que se desenrolou em seus respectivos países, Argentina e Brasil. O uso da música experimental no curta-metragem *Pátio* e os sons eletroacústicos raros que irrompem na ficção fantástica de *Invasión* provocam estremecimentos na forma geometrizada e racional trazida pela banda imagética do filme. Nesse sentido, há que se pontuar que *Invasión*, mesmo tendo uma estrutura simétrica paralela reivindicada por seu realizador e por alguns críticos, apresenta uma estrutura e espaço fílmico mais nebuloso, consequência de um estado turbulento trazido pela fotografia que mais borra os significados do que revela uma simetria racional. Adiante das particularidades entre esses

dois filmes, Hugo Santiago e Glauber Rocha estabeleceram uma série de relações com artistas e músicos experimentais em função de realizarem um filme que fugisse dos preceitos tradicionais ditados pelo cinema ficcional.

Como constatamos, essa questão vanguardista na década de 1960 estava restrita a determinadas cidades e contextos que sofreram uma influência cultural relacionada as práticas e discussões artísticas relacionadas a uma depuração do formalismo mais tradicional. Nesse ambiente renovado por músicos, cineastas, escritores e performers que compartilhavam experiências em torno daquilo que era considerado concreto ou abstrato nas artes latinas, Buenos Aires e Salvador se tornaram importantes pólos para o fomento desse debate e o desenvolvimento de pólos experimentais artísticos.

Incompleto, talvez demasiado impreciso, essa pesquisa foi uma tentativa de elucidar mais como ocorreram essas conexões latinas concretistas. Resta-nos perguntar daqui em diante qual a consequência que essas experiências trouxeram a longo prazo para a cinematografia do Brasil e da Argentina.

Resta ainda, uma sensação de incompletude em relação a análise das músicas de *Invasión* e da entrevista fornecida pelo músico Edgardo Cantón e a atriz Helena Ignez, ausentes do corpo do texto dessa tese. Fato que buscamos assumir e que não há como ser contornado, a não ser em textos futuros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AITKEN, Ian. *European Film Theory and Cinema: a critical introduction*. Edinburgh University Press, 2001.

ALVARENGA, Nilson Assunção e LIMA, M. X. “O Retorno do Real e as formas do realismo cinematográfico contemporâneo: o trauma em *Caché* e *A Fita Branca*; o abjeto em *Anticristo*; o banal em *Mutum*. In: *Anais do INTERCOM Sudeste*. Vitória: UFES, 2010, p.269.

ALVIM, Luíza. *Robert Bresson e a música*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013a.

_____. “Música e vozes em *Pickpocket* (1959), de Robert Bresson”. *Revista Galáxia* (São Paulo, online), n. 28, dezembro de 2014.2014

ALVEZ, Bernardo Marquez. *Sound Studies* no cinema: panorama da produção bibliográfica dos anos 1970 até o final do século XX. In: *Anais do 9º Interprogramas de mestrado da Faculdade Casper Líbero*, em 2013.

ALCAIDE, Carmen. El arte concreto en Argentina. Invencionismo, Madí, Perceptismo. *Revistas Científicas Complutenses - Arte Individuo y Sociedad*, n. 9, 1997.

AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio – Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. Volume 2*, São Paulo Editora 34, 2006.

ANDREW, Dudley. *As principais teorias de cinema – uma introdução*. São Paulo: Jorge Zahar, 2015.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

AUMONT, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. Portugal: Editora Texto e Grafia, 2011.

_____. *A estética do filme*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, [1995] 6 edição, 2008.

_____. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 3 edição, 2004.

AMBROGI, Lucas. *Mario de Andrade e o grupo Música Viva (1920-1950)*. Dissertação de mestrado em História Social, Universidade de Londrina, 2012.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori Arantes (org.). *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2 edição, 2004.

ARAUJO, Mateus. “Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um exame de paternidade”. In: *Eisenstein / Brasil / 2014*, editado por Adilson Mendes, p. 197-215. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

ARISTARCO, Guido. *História das Teorias do Cinema*. Volumes I e II, Lisboa: Arcadia, 1963.

ARMES, Roy. *On Video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*, São Paulo: Summus, 1999, 2 edição.

BACHELARD, Gaston. *Dialética da Duração* [Dialétique de la durée, 1936], Editora Ática, 1988.

BALÁZS, Béla. “O Homem Invisível”, 1923. In.: Ismail Xavier (org.). *Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. “Close-up”, 1945. In.: *Early film theory*. Visible man and the spirit of film. Translate by Rodney Livingstone, Edited by Erica Carter, 2010, p. 38-45.

BANDEIRA, Vinícius. “A Lógica dialética da percepção cinematográfica”. *Revista Significação*, ano 40, n. 39, 2013.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Entrevistas 1962-1980, Edições 70, 1982.

BARNET, Enrique Piñeda. “Cosmorama, la arquitectura de una obra maestra” *Diário de La Juventud Cubana*. Cuba, 01/12/2009. Acesso disponível no sítio: <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2009-12-01/cosmorama-la-arquitectura-de-una-obra-maestra>

BARRAQUÉ, Jean. *Debussy*, Paris: Editora Seuil, 1962.

BARTZ, Carla Dorea. *Coal Face, um filme de Alberto Cavalcanti*. Tese de doutorado

apresentada ao departamento de Língua e Literatura Inglesa da FFLCH/USP, em 2003.

BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Cosac Naif, 2014.

BENTES, Ivana. “Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo”. In: Arlindo Machado (org.). *Made in Brazil*. Três décadas do vídeo brasileiro. Itaú Cultural. São Paulo. 2003. P. 113-132

BONET, Eugeni. *Cinema Experimental*. Espanha, Catalunha, 1994.

BORDWELL, D. *French Impressionist cinema: Film culture, film theory and film style*. Iowa: University of Iowa. 1974

BULL, Michael. *Sound Studies* (critical concepts in media and cultural studies), Routledge, 2013.

BUCH, Esteban. “L'avant-garde musicale à Buenos Aires: Paz contra Ginastera”. In: *Circuit: musiques contemporaines*, vol.17, n. 2, 2007, p. 11-33.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

BIRTWISTLE, Andy. *Cinesonica: Sounding Film and Video*. Manchester University Press, 2010.

BIRDSALL, Carolyn. “Resounding City Films: Vertov, Rutmann and Early Experiments with documentary sound aesthetics”. In: *Music and sound in documentary film*. New York: Routledge, p. 20-40, 2015.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Iluminuras, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CAMPESATO, Lílian. *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música*. Tese de doutorado apresentada ao PPGMUS na Escola de Comunicação e Artes da USP, 2012.

CAMPS, David Gutierrez. “Jonas Mekas y el underground nova-yorquino. Una actitude nueva”. Revista *Enfocarte.com*, n. 27, 2006.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: EDUFBA, 1999.

CHION, Michel. *El Sonido: música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.

_____. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Portugal: Edições Texto e Grafia, 2011.

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Ana Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a*

vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender a música*. São Paulo: Arte Nova, 1974, tradução para o português por Luiz Paulo Horta. [Publicação original em 1939]

CONTER, Marcelo Bergamin. *Lo-fi: música pop em baixa definição*. Editora Apris, 2016.

CORPAS, D. “Variações sobre um filme-sinfonia na crítica de Siegfried Kracauer. In: *Anais das Jornadas Internacionais: actualidad de la teoría crítica*, VI Coloquio Internacional “Teoría Crítica y Marxismo Occidental”, Facultad de Psicología, Rosario (UNR), 10 a 12 de octubre de 2013. Disponível em 15/08/2018: <<https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=2062>>

CORREIA, Hamilton. “O Cinema bahiano já é uma realidade”. *Diário de Notícias*, Salvador, 10/03/1959.

COSTA, Fernando Morais da. “Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?”. *Revista Logos 32* Comunicação e Audiovisual, ano 17, n. 01, 1 semestre de 2010.

_____. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

COSTA, Claudio. *Cinema brasileiro, anos 60-70: dissimetria, oscilação e simulacro*. Editora 7 Letras, 2000.

COSSALTER, Javier. El Testimonio en el cortometraje documental argentino de los años sessenta. Identidades marginadas y nuevas vocês. *Revista Cine Documental*, n. 10, ano 2014, p. 45-70. Acessado em 07/12/2018: <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/cossalter.pdf>

CRAFTON, Donald. *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. Los Angeles: University of California Press, 1997, p. 64.

CROOK, Tim. *Radio Drama: theory and practice*. Routledge London and New York, 1999.

DANEY, Serge. “L’orgue et le aspirateur (Bresson, le Diable, la voix off et quelques autres”. *La Rampe (cahier critique 1970-1982)*. Paris: Cahiers du Cinema/ Gallimard, 1996 [1977].

DENEGRI, Andrés. “El grupo goethe. Epicentro del cine experimental argentino”. In: Jorge La Ferla e Sofia Reynal (orgs.). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires Libreria, 2012.

DOANE, Mary Ann. “Zeno's Paradox: the emergence of cinematic time”. In: *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Harvard University Press, 2002, p 172-206.

EGG, André. “O Grupo Música Viva e o nacionalismo musical”. In: *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte* na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2005.

EPSTEIN, Jean. “Le Cinema pur et le film sonore”, 1955. In.: *Critical Essays and New Translations*. Editado por Sarah Keller e Jason N. Paul. Amsterdam University Press, 2012.

_____. “Le gros plan du son”, 1955. In.: *Critical Essays and New Translations*. Op. cit, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. “A Quarta Dimensão do Cinema” e “Métodos de Montagem”. In.: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. Méthodes de montage. In.: *Le Film: sa forme, son sens*, 1976, Paris: Christian Bourgois Editions, [1929], p. 63-71

FABRIS, Mariarosário. *O neorrealismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp/ FAPESP, 1996.

_____. “A Captação do Movimento: do instântaneo ao fotodinamismo”. *Revista Ars*, v.2, n.4, 2004.

FENEYROU, Laurent (org.). *Écrits – Jean Barraqué*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001.

FENERICH, Alexandre Sperandéo. *A inscrição da intimidade na Symphonie pour un homme seul*. Tese de doutorado apresentada no PPGMUS, na Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2012.

FERRAZ, Silvio. “Varèse: a composição por imagens sonoras”. *Revista Música Hoje*, maio 2002, UFMG.

FLORES, Virgínia. *Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno*. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2012.

_____. *O Cinema uma arte sonora*. São Paulo: Annablume, 2013.

FISHER, L. “Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye”. In: *Film Quarterly*, vol. 31, n.2, p.25-34, Winter 1977-1978.

FREITAS, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2007.

GOMERY, Douglas. “The Coming of Sound to the American Cinema: a history of the transformation of an industry”. In: *Business and Economic History*, vol. 8. Published by Cambridge University Press, 1979.

GONÇALVES, Robson. *Uma breve viagem pela história da ópera barroca*. São Paulo, 2012.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press, 1987.

GROBA, Tiago Santos. “Um lugar ao Sol”. *Caderno da Bahia e a virada modernista baiana.1948-1951*. Tese apresentada a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2012.

GULLAR, Ferreira. “Manifesto Neoconcreto, 1959”. In: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Ana Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

_____. “Manifesto Neoconcreto”, Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, RJ, 22 de março de 1959, p. 4.

HARDY, F. *Introduction in Grierson on Documentary*, rev. ed. Berkeley: University of California press, 1966 [publicação original 1946].

HAMLY, N., “Frameless Film”. *Undercut*, n. 13, 1984/5. reprinted in Nina Danino and Michael Mazière (ed), *The Undercut Reader*, London: Walflower Press, 2003, p. 111.

HOBBSAWN, Eric. *A Era do Capital: 1948-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HONEGGER, A. “Du cinéma sonore à la musique réelle”. n.7, *Revue Plans*, julho, 1931.

IWAMIZU, Rosana Stefanoni. *Foley no Brasil*. Dissertação apresentada a Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 2014.

IAZZETTA, Fernando. “Material, forma e processo na música eletroacústica”. In: *Anais do VI Simpósio Brasileiro de Computação e Música*, 1999.

JORDAN, W. E. *Norman McLaren: his career and techniques*. In: *The Quarterly of Film Radio and Television*, Vol 8, n. 1, pp. 1-14. Published by University of California Press (Autumm, 1953).

LABAKI, L. F. “Eisenstein, Atonalismos e Harmônicos”. *Revista Linda*, # 2, ano 2, 2015. Disponível em 15/11/2017: <http://linda.nmelindo.com/2015/02/eisenstein-atonalismo-harmonicos/>.

_____. “Ouvir Pátio”. *Revista Linda*, # 8, ano 2, 2015. Disponível em 15/02/2019: <http://linda.nmelindo.com/2015/08/ouvir-o-patio/>.

LANGONI, Ana. “Masotta happenista”. *Revista de Artes Visuales Ramona*. Más Estudios Masottianos, setembro de 2004, p.47-48. Acesso em 08/02/2019: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0124/b96851fd.dir/r45_07nota.pdf

LECLERC, Marie. *La musicalité filmique de l'avant-garde au cinéma contemporain. Transformations temporelles et rythmiques*. Memorial (M.A) apresentado na Faculté des études supérieures, Université de Montréal, 2008.

LOPES, Denilson. *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagem*. Brasília: Editora UnB/Finatec, 2007, p. 165.

_____. “Da música pop à música como paisagem”. *Revista ECO-PÓS*, vol. 6, n. 2, agosto-dezembro, 2003, p. 86-94.

LUNA, Fabián Esteban. *Diseño de sonido para producciones audiovisuales*. Buenos Aires: Editora Club Burton, 2016.

LUCENTINI, Vanderlei Baeza. “Incursões da Música Eletroacústica no Cinema”. *Revista*

Novos Olhares, 2005, Vol.3, n.2.

KAHN, Douglas; WHITEHEAD, Gregory. *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-garde*. MIT PRESS, 1994.

KAHN, Douglas. "The Arts of sound art and music". *IOWA Review web*, 2006. Acessado em 01/02/2019: <http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-sound_art.pdf>

_____. "The Arts of Sound Art and Music". *IOWA Review Web*, 2006. Acesso em 01/02/2019: <http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-sound_art.pdf>

_____. "Prelude to Live Cinema". *Journal of Visual Culture*, 10 (2), p. 255-265, 2011.

_____. "Sound leads Elsewhere". In: *The Routledge Companion to Sounding Art*. Edited by Marcel Cobussen, Vincent Meelberg and Barry Truax. Routledge: New York, 2017, p 41-51.

_____. "The Sounds of Music" ("Der freie Klang") Symposium - Linz, Austria. Sept/1987. *Ars Electronica Festival*

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter movimentos em direção a modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2001.

_____. "Música Viva". Apresentação publicada no *VI Simpósio Internacional de Musicologia*, Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia, 13 a 17 de junho de 2016. Acessado em 16/02/2019: https://labmus.emac.ufg.br/up/988/o/KATER_-_Música_Viva.pdf

KRACAUER, Siegfried. "Film sonore". In: *Theory of Film: the redemption of physical reality*. Princeton University Press, 1997.

_____. "Cinema, 1928". In.: *O Ornamento da massa: ensaios*. Trad. C. E. J. Machado e M. Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HENRIQUE, Luis. "O Pátio, de Glauber Rocha". Coluna "Cidade, Homens e Bichos", *Jornal da Bahia*, Salvador, 05 e 06/04/1959.

HEVIA, HERNÁN. "Arpegios". In: David Oubiña (org.). *El Cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 2002.

MACIEL, Kátia. *A Forma Cinema: variações e rupturas. Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2017.

MACKAY, John. "Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective". *KinoKultura Journal*, n. 7, janeiro 2005.

MACHADO, Arlindo. "Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina". *Revista Significação*, n.33, 2010.

_____. *Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

_____. *A Arte do Vídeo*. Editora Brasiliense, 1988.

MACHLIS, Joseph. *Introduction to contemporary music*. Published J.M. Dent & Sons Ltd, U.K., 1963.

MENEZES, Flo. “Um olhar retrospectivo sobre a história da música eletrônica”. *Música Eletroacústica. Histórias e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 2009, 2 edição.

MESTMAN, Mariano. “Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 em América Latina”. In: Mariano Mestman e Mirta Varela (org). *Masas, Pueblo, Multitud en cine y televisión*, Eudeba, Buenos Aires, p. 181.

MESTMAN, Mariano... [et al]. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política*. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016.

MESTMAN, Mariano e LONGONI, Ana. “Después del pop, nosotros desmaterializamos: Oscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo”. In: Inés Katzenstein. *Listen, Here, Now! Argentine art of the Sixties*. Nova York: MOMA, 2004.

MITRY, Jean. *História en el cine experimental* [Le cinéma experimental. Histoires et perspectives, 1974]. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.

MOLLOGHAN. “Rebalancing the Picture-Sound Relationship”. In: Holy Rogers, Jeremy Barham (ed.). *The Music and the Sound of Experimental Film*. Oxford University Press, 2017.

MOTTA, Nelson. *A primavera do dragão: A juventude de Glauber Rocha*. São Paulo: Editora Objetiva, 2011.

MORITZ, William. *Optical Poetry: the life and work the Oskar Fischinger*, John Libbey Publishing, 2004.

NOGUEIRA, Cynthia. “Filme experimental e ecossistemas artísticos: o curta-metragem baiano de 1950 a 1970”. In: *Anais do 23 Encontro da ANPAP – Ecossistemas artísticos, entre 15 e 19 de setembro de 2014*, Belo Horizonte, MG.

NOVOA, M. Laura. “Cuando el futuro sonaba eléctrico”. *La música en el Di Tella: Resonancias de la Modernidad*. Buenos Aires: Secretaría de Cultural de la Presidencia de la Nación, 2011, p. 22-29.

OITICICA, Hélio. “Experimentar o experimental”. 1972, *Revista Navilouca*.

OMAR, Arthur. “Cinema: música e pensamento”. In: Ismail Xavier (org.). *O Cinema no Século*. São Paulo: Editora Imago, 1996.

OUBINA, David (org.). *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____. “El profano llamado del mundo”. In: Mariano Mestman (org.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016.

_____. (org.). *El cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 2002.

_____. La Maquina de Pensar. In: Eduardo F. Costantini (org.). *Invasión*, de Hugo Santiago. Edición Especial. Encarte que acompanha o dvd relançado em Buenos Aires: Fundación Costantini/MALBA, 2008.

PALOMBINI, Carlos. “Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental”. *Revista Eletrônica de Musicologia REM*, vol. 3, outubro, 1998.

_____. “A música concreta revisitada”. *Revista Eletrônica de Musicologia REM*, 1999.

PINTA, Maria Fernanda. *Teatro Expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años sesenta*. Buenos Aires: Editorial Artes y Medios, 2013.

RABINOVITZ, Lauren. *Lovers of Cinema: The First American Film Avant - Garde (1919-1945)*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1998.

RAMOS, Clara Leonel. *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do modelo sociológico*. Tese de doutorado defendida na Escola de Comunicação e Artes/ USP, São Paulo, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p. 81-96.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2 edição, 2004.

REBECHI Junior, Arlindo. *Glauber Rocha, ensaísta do Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2011.

REYNOLDS, Lucy. “Lis Rhodes: Grammars of Looking and Grammars of Language”. *Afterall Online Review*. 2012. Disponível em 16/03/2018: <<https://www.afterall.org/online/lis-rhodes-grammars-of-looking-and-grammars-of-language#.W1-IIBwWWBQ>>

RIBEIRO, Antonio Celso. *A teia e o labirinto*. Belo Horizonte: Nova Edições Acadêmicas, UFMG, 2016.

RICHTER, Sandra. “Infância e materialidade: uma abordagem bachelardiana”. In: *Anais da 25ª Reunião Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação*, 2005. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/25/tp25.htm#gt7>>. Acesso em: 12/11/2018.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. Dissertação de mestrado apresentada no programa de pós-graduação em Ciências Sociais da UFBA, 1995.

ROCHA, Glauber. “De Cinestética”. Revista *Ângulos*, Salvador (BA), ano VIII, n. 13, jul. 1958, p. 115-127

_____. “Filme experimental: um tempo fora do tempo”. Revista *Ângulos*, Salvador (BA), ano IX, n. 13, maio 1959, p. 103-106.

_____. “Notas e Comentários de cinema na Bahia”. *Jornal da Bahia*, Salvador (BA), 04 dez. 1958, p. 3.

_____. “Romance brasileiro – 57”. Revista *Ângulos*, Salvador (BA), ano VII, n. 12, dez. 1957, p. 128-136.

_____. “Burguês não é o herói que saca a pistola e enfrenta a morte no quente meio-dia”, *Diário de Notícias*, Salvador (BA), 10-11 jan. 1960, p. 3.

_____. “O western – uma introdução ao estudo do gênero e do herói”. Revista *Mapa*, Salvador (BA), ano 1, n. 1, 1957, p. 18-19.

_____. “Tentativa de cinema na Bahia “O Pátio”. Entrevista para o jornal *Estado da Bahia*, Salvador (BA), 27/12/1958, p. 5.

_____. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Revisão Crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUEZ, Ángel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Senac Editora, 2006.

RODRIGUES, Horácio Wanderlei & GRUBBA, Leilane Serratine. “Bachelard e os obstáculos epistemológicos à Pesquisa Científica do Direito”. *Revista Sequência*, n. 64, p. 307-333, jul. 2012.

RODRIGUES, Cristiano. *Documentário: tecnologia e sentido: um estudo da influência de três inovações tecnológicas no documentário brasileiro*. Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Artes da Unicamp, 2005.

ROGERS, Holly. *Visualising Music: Audio-Visual Relationships in Avant-Garde Film and Video*. Sarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2010.

ROGERS, Holly; BARHAM, Jeremy(ed.). *The Music and the Sound of Experimental Film*. Oxford University Press, 2017.

ROJAS, Ricardo. “Do panfletário ao engajado: a influência de Eisenstein em Glauber Rocha a partir de uma análise intertextual de Terra em Transe”. In: *Anais da V Conferência Brasileira da Mídia Cidadã*, UNICENTRO, 08 a 10 de outubro de 2009, Guarapuava, PR.

ROSA, Gilberto Assis de Oliveira. *Edgard Varèse: a busca pela liberação do som*. Dissertação de mestrado apresentada na PUC/SP, São Paulo, 2000.

ROSSI, Cristina. “Vanguardia Concreta Rioplatense: acerca del arte concreto y la música”. In: The Publication Series for *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art* - ICAA (International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston) Documents Project Working Papers, n. 1, september 2007, p.11-17.

_____. “Redes Latinoamericanas de arte constructivo”. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, n. 60, 2016.

SANTOS, Frederico Silva. “O poema sinfônico como diálogo interstício: Marabá”. In: *Anais eletrônicos do XIV Congresso Internacional Fluxos e Correntes: trânsitos e traduções literárias*, 29 de junho a 03 de julho de 2015, UFPA, Belém, Pará. Acesso em 16/02/2019: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455989055.pdf

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras/ FAPESP, 2005.

SANTIAGO, HUGO. Entrevista concedida a Henri Langlois. “Le Fantastique, une manière de percevoir le réel”. In: David Oubina (org.). *El cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 2002. Publicação francesa original em *Les Lettres Françaises*, 27/01/1971.

SCARABINO, Guillermo. *El Grupo Renovación (1929-1944) y la “nueva música” en la Argentina del siglo XX*. Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2000, 283p.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Nouvelle Édition, 1966.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história*

passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, [1977] 2001.

SCHAWARTZ-KATES, Deborah. *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*. New York: Routledge, 2010.

SIEGA, Paula Regina. “O Diário Cinematográfico de Cesare Zavattini: Memórias da guerra e dever de não esquecer”. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 23, n. 2, 2013.

SITNEY, P. Adams. *Visionary Film. The American Avant-Garde*. New York: Oxford University Press, 1974.

SLONIMSKY, Nicolas. *Perfect Pitch*. Edited by Electra Slonimsky Yourke. New York: Schirmer Trade Books, 2002.

SILVA, Maria do Socorro. *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK. 1956-1960*. Salvador: EDUFBA, 1999.

SMIRNOV, Andrey. Synthesized Voices of the Revolutionary Utopia: Early Attempts to Synthesize Speaking and Singing Voice in Post- Revolutionary Russia (1920s). In: Dmitri Zakharine, Nils Meise. *Electrified voices: Media, socio-historical and cultural aspects of voice transfer*. Alemanha: V&R Unipress, 2013.

SONTAG, Susan. *Vontade Radical*. Tradução José Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia do Bolso, 2015.

SOCHA, Eduardo. *Bergsonismo musical: o tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy*. Dissertação apresentada ao departamento de filosofia da FFLCH/USP, São Paulo, 2009.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.

SUSSEX, Elizabeth. “Cavalcanti in England”. *Sight and Sound*. V. 44, n. 4, 1975. p. 206.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Formas e metamorfoses do cinema experimental”. In.: *Estudos de Cinema*. Organização Rubens Machado Jr, Rosana de Lima Soares, Luciana Corrêa Araújo. São Paulo: Annablume; Socine VIII, 2007.

TIRRI, Nestor (org.). *El grupo de los cinco y sus contemporâneos*. Buenos Aires: Secretaria de Cultura del Gobierno de Buenos Aires, 2000.

THOUVENEL, Eric. “Abstraction, élégie, épistémologie: trois “essais” de Jean Mitry”. In: Dominique Bluter, François Thomas. *Le court métrage français de 1945 à 1968*. 2009, p. 151-161.

THOMPSON, Kristin & BORDWELL, David. “O som no Cinema”. In.: *A arte do cinema –*

uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. São Paulo: Edusp, 2014.

VAZQUÉZ, Hernán Gabriel. “Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción en el campo musical de Buenos Aires”. *Revista Argentina de Musicología*, n. 10, 2009. Acessado em 16/02/2019: <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/100>

_____. “Historia, actividad y recepción crítica del CLAEM”. In: Jose Luis Castiñeira de Dios. *La música en el Di Tella: resonâncias de la modernidad*. Buenos Aires Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011.

VERTOV, Dziga. Speech of 5 april 1935. In.: FELDMAN, S. *Evolution of Style in the early work of Dziga Vertov*. New York: Arno Press, 1977.

VERRONE, William E. B. *The Avant-Garde Feature Film: a Critical History*. Mcfarland Publisher, 2011.

VIDEIRA, Mário. *O Romantismo e o belo musical*. São Paulo, Editora Unesp, 2006.

VILLAÇA, Mariana. *Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972): engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba*. Tese apresentada ao departamento de História Social, FFLCH/ USP, 2000.

XAVIER, Ismail. “Glauber Rocha: o desejo da história”. In: *Cinema Brasileiro Moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WEIS, Elisabeth e BELTON, John (Orgs). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press. 1985.

WOLKOWICK, Paula. “Escenas del under porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los años 60 y 70”. In: *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y vídeo argentino*. Editado por Clara Garavelli e Alejandra Torres. Buenos Aires: Libreria, 2015.

ANEXOS:

SEÇÃO 1. Entrevista realizada com Helena Ignez, São Paulo, 28 de outubro de 2015

DAMYLER: Bom dia Helena, estou aqui porque quando eu tava escrevendo o projeto de doutorado, eu percebi que o *Pátio* usava música do Pierre Schaeffer. Então me interessei pelo desafio em analisar o uso da música neste filme do Glauber que, é um dos primeiros filmes que usou música concreta no Brasil.

HELENA: E você pode dizer textualmente o título dessa música?

DAMYLER: Sinfonia por um Homem Só.

HELENA: Exatamente.

DAMYLER: E eu fiquei muito curiosa na verdade porque na época que vocês fizeram o filme juntos, essa música era muito desconhecida do grande público né, e na hora me veio a questão “será eles assistiram umas aulas do Koellreutter na UFBA? Como Glauber escolheu a música?” Um tanto porque tem muita informação sobre o filme, muita relação dele com a música, com a arte concreta, e eu lá na minha vontade em querer falar um pouco dessa relação entre a música experimental e o cinema, acabei me interessando pelo Pátio?

HELENA: Interessante né, porque foi uma volta incrível que você deu, imensa, e ouvindo você, eu pensei “ela veio com a informação”, né, porque logo que eu lhe perguntei né? Então, claro que aí muito decisivo no pátio e nesse aparecimento dessa música dodecafônica, foi Koellreutter que apresentou a nós, adolescentes de 18 anos, o *token house*, o compositor que ele já era né? E fez nossas cabeças totalmente. Seria impossível Glauber ter escolhido essa trilha sonora se não fosse Koellreutter, se não fosse a Universidade da Bahia nesse período dessas escolas de teatro, de dança e de música, e elas eram completamente interligadas. Eu como aluna da Escola de Teatro, e Glauber como assistente da Escola de Teatro, éramos também alunos de música, eu era aluna de Koellreutter, de história da música, durante 3

anos... uma formação longa, e isso é muito interessante porque, muito recentemente, há poucos dias atrás, o cineasta Christiano Burlan me convidou pra dar uma aula na Academia de Cinema e o tema era exatamente esse: a formação da Escola de Teatro, como surgiram essas coisas tão precocemente no cinema, através de Glauber e através de mim mesma. Então é como você disse, isso é uma formação, isso é um berço, não se pode esquecer também que nesse período João Gilberto tava começando, tava fazendo um desafinado, tava cantando dessa forma absolutamente genial, Caetano e Bethânia, 4 anos mais jovens do que a gente, já estavam se formando pela gente, como diz no livro do Caetano que a Bethânia foi assistir a minha primeira peça de teatro na Bahia, Sara e Tobias, de Cludel, e tinha uma frase que era “eu sou a sarça ardente” que Bethânia dizia repetidamente, claro que eu sabia disso, mas ele publicou, então ficou uma coisa publicada. Então era uma geração desse tipo, Tom Zé tava lá também, na obscuridade, mas estudando Koellreutter, e participando desse movimento importantíssimo esse de Salvador, esse período de 1958.

DAMYLER: Foi em 1957 que você fazia direito, e depois você foi pra Escola de Teatro? Como foi isso?

HELENA: É, nós nos matriculamos, éramos meninos né? E tinha que fazer alguma coisa conhecida, não havia como fugir, e teatro tava surgindo ali através da própria Escola de Teatro, já se falavam daquelas pessoas que estavam ali. Eu sou do segundo da Escola. Início, mas do segundo ano. No primeiro, a maioria dos atores eram amadores que entraram pra Escola de Teatro, mas a gente já ouvia falar nessas pessoas famosas nacionalmente que estavam lá, como Jane Rato, Martinho Gonçalves, e grandes figuras como Maria Fernanda, Brutos Pedreira, muito próximo. E essas pessoas que fizeram a minha formação e a minha vida. A Paloma é afilhada deles né? De Martinho Gonçalves, e nessa época mais velho que a gente era Jorge Amado, mas também que apadrinhava. Então essa coisa da Escola de Teatro é muito interessante, essa formação que nós recebemos, que foi conjunta dessas três pessoas, principalmente do Martinho Gonçalves que era brasileiro, Koellreutter que foi convidado por ele, e Yanka Rudzka, que era dançarina, que fizeram isso em Salvador, foi inclusive o começo do Cinema Novo, que começou com Glauber, que começou com Pátio.

DAMYLER: Você lembra como foi a escolha da música?

HELENA: Perfeitamente não, mas interessava muito à gente, ouvia muito, tava muito ligada

ao aprendizado daquele momento, as outras coisas estavam acontecendo, o Sartre, Simone de Beauvoir, que estavam na Bahia também, era altamente internacional, então Glauber tava ligado ao que havia no mundo desde sempre, ele era um menino prodígio, genial.

Tide Borges: Qual foi a sua participação na produção toda do filme?

HELENA: Ah, foi desde o começo né? Porque nunca tínhamos feito cinema, nem eu nem ele, e Glauber era como eu apresentei a essa pessoa que deu o dinheiro pra fazer o filme. Foi eu que consegui o dinheiro, minha produção foi bem direta. Levantei o equivalente a quase, hoje em dia, R\$ 15 mil reais, mas já era alguma coisa. Talvez eu esteja exagerando, uns R\$ 25, uma coisa assim, foi um cheque. Quando eu fui receber um prêmio, tinha sido o *Glamour Girl*, e recebi um prêmio de brincos e pulseiras de jade, uma coisa maravilhosa, riquíssima, e evidentemente tinha que tirar fotografia com um banqueiro no dia seguinte, que era uma pessoa inclusive adorável, Pânfilo de Carvalho. Super gay, louco, foi quase expulso da Bahia por excesso de gayzisse (risos). E eu me lembro dessa frase que também ficou, eu repeti e guardei até hoje, que eu falei pra ele “eu tô namorando com a maior vedete literária da Bahia” era um menino, Glauber. Ele adorou a expressão, e ele quer fazer um filme. E aí ele disse “tudo bem, mas tem como fazer?” E aí eu disse “tenho, tenho, a mãe dele vai entrar com a câmera”. E aí do nada Dona Lúcia (mãe de Glauber) deu a câmera a ele, e era uma Reflex gente, não era qualquer coisa né? Ela fez boas economias, então por isso que eu acho que o meu foi alto, porque era uma coisa que se equivalia, sabe? (risos)

TIDE: Mas e aquela, não sei se eu vou poder adiantar a pergunta da Damyler, vocês chegaram a levantar os fundos, conseguiram os meios pra fazer o filme, mas existe toda uma coreografia de vocês dois no filme, como que foi essa história?

HELENA: Tem, mas foi muito trabalhado, Glauber já tinha tudo na cabeça, ele sabia que aquele seria o primeiro filme da vida dele né?

DAMYLER: Ele tinha aquela partitura corporal pensada ou foi você que propôs a movimentação corporal?

HELENA: Não não, aquela parte é minha, eu que era a aluna dançarina, então eu que sugeri

ficar no chão girando, então ele achou ótimo, adorou, fez, com o rapaz eu não me meti. Ele mandou urinar lá em cima da coisa (*bananeira*). Ficou que urinou, acabou, mas a minha parte era minha. Ele disse tal “que é que você faz aí Helena?” e eu tal, fiz.

TIDE: Mas vocês dois têm uma coreografia né?

HELENA: Tem, tem uma coreografia. A coreografia foi coreografia mesmo. A gente fez, nós dois, porque eu já estudava dança.

DAMYLER: Tem uma coisa na análise que eu fiz que eu nem sei se foi, com certeza ali, na hora de montar o filme, deve ter escutado tantas vezes a mesma música que deve ter procurado esses lugares, mas tem uma coisa muito impressionante da música, porque essa música do Pierre Schaeffer fala sobre um homem que está só, e aí a música começa com uns barulhos da cidade, uns ruídos bem mínimos das máquinas, dos carros, dos trens...

TIDE: Peraí, pause. Vocês usaram primeiro a trilha pra fazer coreografia ou vocês não tinham?

HELENA: Não tinha trilha. Foi um trabalho corporal pra filmar. Já se pensava mais ou menos qual seria a música, mas essa cabeça da música era de Glauber, porque Glauber era o diretor do filme.

DAMYLER: Isso foi depois?

HELENA: É, foi depois, foi na edição.

HELENA: Você também tem que lembrar quem lançou no cinema Vila Lobos, foi Glauber, então Glauber é um lançador de sonoridades.

DAMYLER: Sim, e até depois tem o trabalho lá com Marlos Nobre também, que continua...

HELENA: Sim, sem a menor dúvida, com o Sérgio Ricardo, magnífico, dentro do próprio Deus e o Diabo né...

TIDE: Vocês filmaram na Bahia, montaram lá, eu imagino né?

HELENA: Sim, foi lá.

TIDE: E aí a música foi editada, né? Ela devia ser muito comprida e aí foi cortada. Isso foi feito na Bahia ou no Rio?

HELENA: Foi feito na Bahia.

DAMYLER: E aí depois que vocês levaram pro rio pra inserir o som?

HELENA: Essa parte da finalização do Pátio não foi comigo. Eu tava ligada a meus trabalhos em Salvador, fazendo teatro sem parar, estudando... isso foi no comecinho né? O Pátio ficou pronto em 59, né isso?

DAMYLER: Foi, entrei no site da fundação *Tempo Glauber*, e lá fala que teve uma apresentação em 1958, sem som, na Bahia, e depois a exibição do filme sonorizado, na casa da Lygia Pape, no Rio, em 1959.

HELENA: Então ele sonorizou, exatamente, no Rio. Aí essa que saiu primeiro em Salvador foi sem o som.

DAMYLER: Foi sem o som, nessa você tava?

HELENA: Exatamente, essa sim. E na Lygia Pape também, nós fomos pra lá. Foi lá que eu conheci esse grupo, e fui convidada por Joaquim Pedro desde então.

DAMYLER: Foi lá que conheceu pela primeira vez o Joaquim Pedro?

HELENA: É, ele disse que já tava olhando pra mim quando nos encontramos novamente em 1963, para realizar o filme (O Padre e a Moça, lançado em 1965). Esse grupo do Cinema Novo se conheceu nessa primeira ida de Glauber ao Rio de Janeiro.

TIDE: Então você estava nessa projeção do filme na casa da Lygia Pape?

HELENA: É, do filme completo. Agora onde ele finalizou esse filme, não sei exatamente. Isso foi logo depois do casamento né? Tem que ver mais ou menos os tempos. Foi em junho? Julho?

TIDE: Você sabe a data do mês? Você casou em que data?

HELENA: 30 de junho de 1959. Casei na Bahia.

TIDE: Mas você tava nessa projeção da Lygia Pape...

HELENA: Sim, essa foi famosa, da Lygia Pape... Conheci Paulo César Sarraceni, o começo do Cinema Novo... Joaquim Pedro, Walter Lima não estava ainda...

TIDE: O Nelson Pereira estava?

HELENA: Nessa não, agora acho que não. O Nelson já pertencia a um pessoal mais velho... nessa não.

TIDE: Qual foi o impacto...

HELENA: A Lygia Clark também estava, as duas Lygias nessa época tinham ligações, a Ana Letícia, que era maravilhosa também, bem namorada do Paulo

A gente era muito jovem todo mundo, eram só 4 anos ou 5 mais velhos do que eu e ele né? Mas existia, mais aqui em São Paulo, também Reynaldo Jardim no Rio, e era muito marginal, mas já saía no suplemento literário do Jornal do Brasil.

TIDE: E qual foi o impacto do filme pra essa plateia tão seleta?

HELENA: Adoraram. e Glauber depois renegou o Pátio. Glauber escondeu o Pátio, numa briga comigo, ele resolveu esconder o Pátio em Paris inclusive, mas depois soltou. Ele não

queria que divulgasse né...

TIDE: Mas por que?

HELENA: Porque a gente brigou.

TIDE: Mas por causa de você né? Não por causa do formalismo, do medo, essas coisas...

HELENA: Não. E também era um filme muito meu né?

TIDE: É muito mais da sua cabeça? Você acha Helena?

HELENA: Não. Muito mais não. Ali Glauber que propôs a ideia. E aí digo “eu faço isso”, e “vamos fazendo isso” e namorando, primeiro filme, é mútuo. Eu não o achava “Oh, Glauber Rocha”, e nem ele era machista a esse ponto de achar que uma mulher não poderia nunca vir fazer um filme. Ele já adorava a Ida Lupino, gostava de mulheres no cinema.

TIDE: Mas você então teve bastante liberdade de criação?

HELENA: Eu tive, total, o que eu quis, e segui meu caminho e ele seguiu o dele, entendeu? Aí quando a gente separou, ele segurou o *Pátio*. Só veio aparecer muito tempo depois. Ivan Cardoso redescobriu, dizendo que esse filme é uma maravilha, uma obra prima... Glauber já morto.

TIDE: E você participou das *Jogralescas* também?

HELENA: Eu não, mas foi logo depois da *Jogralescas* que eu conheci ele... logo nesse período.

TIDE: Helena, você tá meio acompanhando eu acho, essa questão da mulher no cinema brasileiro, principalmente agora que aconteceu aquela coisa chata com a Anna Muylaert lá em Recife, você acompanhou essa história?

HELENA: Acompanhei tudo! Agora vou começar engraçada essa coisa com Goiânia, não

poderia deixar de dizer isso. Uma relação muito profunda com as pessoas de Goiânia, ao ponto que tem uma menina, acho que com 10 anos, chamada Helena Ignez, filha do cineasta Carlos Cipriano.

Então, é uma coisa muito especial. E também agora nessa festa do Ralé do Dia, uma moça de Goiânia tão especial, tão especial... no final eu disse “eu vou rezar por você”, e disse “que moça linda!” E ela disse “você também!” E eu acho muito bonito isso, e o que que aconteceu? talvez pelo amor que eu tenha muito grande por essa origem brasileira, e todos vocês três têm o mesmo tipo, tanto o Carlos, como você e como ela, a mulher...

DAMYLER: Porque a gente foi salvo pelos filmes de vocês.

HELENA: Mas também o mesmo tipo, a mesma compressão, e eu perguntei “gente, onde é que estão os índios?” Aí ele falou “nós matamos todos” (risos). Essa revolta que veio por conta de Ralé... Ralé é um filme sobre a mulher, né? E é hoje. E você tem um lado também que é cinéfilo, e tem um lado que também é Facebook, do *black block*, tem uma coisa feminista. Precisa ver Ralé pra ver como é que é. Então eu já acompanhei esse caso da Anna. Mas no meu debate de Ralé no Rio de Janeiro, eu falei sobre esse engano do empoderamento. Eu acho que o poder divide. Nós mulheres não precisamos de empoderamento né? A gente precisa de...

TIDE: De amor né?

HELENA: Não, é outra coisa que a gente precisa, o empoderamento não. E é diferente do que o Nietzsche fala, que é a potência. Então ele diz, o Deleuze diz isso claramente né, que o poder é o que há de mais baixo na potência. Então não vamos querer logo o poder pra ser mais poderosos que os homens, pra quê? E o poder divide, não pode ser de todo mundo, não existe poder de todos.

TIDE: Mas assim, e essa situação?

HELENA: No caso, eu acho o seguinte... Claudio Assis, esse cineasta tão talentoso, talvez ele tenha passado do limite...Foi infeliz. Recebeu também um castigo forte.

DAMYLER: E talvez até isso, não tenha tido uma pessoa que tenha representado uma mulher tão livre quanto você no cinema brasileiro.

HELENA: Oh meu Deus, eu só tenho que agradecer muito a todos (risos).

TIDE: Você sofreu com o machismo? E você teve que, sabe quando você planta essa sementinha, e nasce uma plantinha ali no meio?

HELENA: Sei... Todo dia né, a luta é pessoal mesmo... ontem eu vi um filme genial, que é *O Signo do Caos*, de Rogério, e em um momento o personagem diz “neste momento elevou-se alguém mais forte pra se destruir” ele mesmo né? Eu mesma. Eu acho que a gente tem um poder total de destruição, e tem todo dia que ficar ali, procurando sair daquela que é muito difícil. Agora eu sinto machismo, mas pra falar a verdade, eu acho que existe uma coisa mais geral até, e pior, que é: ricos e pobres. A luta da gente é grande, e tá dentro disso, a gente não pode esquecer essa coisa gigantesca. Porque eu acredito que uma mulher rica, ela vai vencer todos os preconceitos. Então o principal não é ainda isso, é por baixo. E se for pobre e negra, então tá difícil. E somos a maioria pobres, negros e índios no Brasil.

TIDE: Vocês tiveram aula com o Walter Smeták?

HELENA: Não, quando ele chegou pra ser aluno de Koellreutter eu já tinha saído de Salvador.

TIDE: Quem trouxe a gravação da Sinfonia de um homem só pra vocês exatamente?

HELENA: Koellreutter. Porque ele se aproximou, começamos a ouvir...

TIDE: Ele mostrou a gravação da *Sinfonia de um Homem Só*?

HELENA: Exatamente, como muitas outras. Depois eu vim usar também outras vezes, o Joel Pizzini também usou a *Sinfonia de um Homem Só* em um filme sobre mim, o *Helena Zero* (2006), a partir do *Pátio*, com outras pessoas que estão ainda no Pátio.

TIDE: Agora, o que acontece quando vocês são apresentados a esse tipo de organização

ou desorganização de uma linguagem, que seja musical ou sonora nessa época? Isso deve ter sido uma ruptura grande...

HELENA: Não, não parecia tão grande..., mas nós éramos novos também, estávamos criando, não é exatamente eu nem Glauber que íamos ficar espantados com uma música experimental.

SEÇÃO 2. Entrevista realizada com o músico Edgardo Cantón, Los Molinos, 27 de junho de 2016.

DAMYLER: Quería recordar un poco el inicio de su trayectoria en la música electroacústica. ¿Por qué se interesó, cómo fue el cambio de ser violinista a interesarte por algo poco peculiar y en un conservatorio?

EDGARDO CANTÓN: Primero fui violinista antes de los 10 años, pero más adelante me interesó la composición y a los 18 años empecé a componer música instrumental para instrumentos. Me hice conocido en Buenos Aires cuando tenía 20 años y después de 4 o 5 años gracias a mi reconocimiento me dieron una beca para ir a Francia. Sabes lo que es una beca?

DAMYLER: Sí, yo estoy con una acá, pero te dieron una beca para ir a cualquier institución o no?

EDGARDO: No, para hacer lo que quisiera.

DAMYLER: Ah, entiendo, lo que quisiera, entonces te dieron la plata para estudiar en cualquier...

EDGARDO: Si, un año. Primero intenté ir al conservatorio en París. Donde daba clases “Olivier Messian”, pero, no me aceptaron. Estudié con Pierre Schaeffer, el inventor de la música concreta. Ese lugar era totalmente, nada a ver con el conservatorio que era muy rígido, allí era totalmente experimental, hacíamos lo que a cada uno se le ocurría. Éramos 9 compositores, de Japón, a ver, internacionales. Y bueno en este año, yo aprendí técnicas de la música, grabar sonidos, manipular sonidos y crear con ese material una música. Presenté un trabajo de 3 minutos, grabé una pelota de ping pong cayéndose de diferentes materiales, como madera, el sonido del metal, lo cual pronuncia timbres diferentes, grababamos en cinta

magnética en este momento.

DAMYLER: Produciendo diferentes tiempos, no?

EDGARDO: Sí, con ese trabajo me dieron la mejor nota. Entonces ya me iba, pero me propusieron trabajar.

DAMYLER: Pierre Schaeffer ya estaba allá hacía 13 años, no?

EDGARDO: Sí, Pierre Schaeffer estuvo antes de la guerra con la Alemania, la ocupación de París, era muy joven, en esa época, trabajaba en la radio y había colaborado con la resistencia. Cuando terminó la guerra, volvió al estudio de radio y empieza a experimentar con sonidos grabados, en esa época se grababa en discos.

DAMYLER: Sí, no tenían las cintas disponibles en los años 1940.

EDGARDO: No todavía no. Así empezó a construir lo que llamo Música Concreta, un campo interesante de investigación. Una cosa que podríamos hacer hoy si tenemos tiempo...este son el LP con los títulos con las grabaciones.

DAMYLER: ¿La primera música que hizo por allá, que ganó, es esa “Animal, animal”?

E: “Animal, animal”.

DAMYLER: En esa época había tenido la pelea entre Música Serial y Música Electroacústica, incluso en la carrera de Pierre Schaeffer él ha experimentado muchas cosas. Primero experimentó sonidos electroacústicos, después introdujo instrumentos en su música, después sacó los instrumentos e hizo “Symphony for un Hombre Solo”

adonde había usado las vocalizaciones porque pensó también que la voz humana podría ser agregada. ¿Ustedes escuchaban música alemán también y charlaban sobre eso?

E: Sí, todas las semanas nos reunimos con Schaeffer y se comentaba las novedades que habían salido.

DAMYLER: La música de John Cage?

E: No las músicas de John Cage no mucho. Con los “stockhouse” sí. Yo me reuní con él por un año, una vez por semana, en una de esas reuniones Schaeffer me contó que había sido invitado para una pieza de teatro en París. Cuando llegó al teatro se enteró que la música de la pieza había sido hecha por mi y me dijo Schaeffer en esa reunión que era la mejor música de teatro que había escuchado en 10 años. a partir de ahí hice varias músicas de teatro.

DAMYLER: Cuando estaba aún en Buenos Aires llegó a participar de la agrupación “Nueva Música”, con Juan Carlos Paz.

EDGARDO: Sí, ah lo conociste por referència?

DAMYLER: Sí, yo también sé que Paz trabajó en *Invasión*, era Don Porfirio, no? Una de las preguntas es esta, pero como fue parar el Juan Carlos Paz en la película?

EDGARDO: Te cuento, es interesante. Creo que te dije que yo había ido a Buenos Aires porque se creó la Orquesta Sinfónica Juvenil del radio del Estado, te dije eso?

DAMYLER: No.

EDGARDO: Bueno, eso fue en que año...a ver, estaba el gobierno....1954, estaba Perón en el gobierno y creó la Orquesta Sinfónica Juvenil y llamaron al concurso a todo país para llenar

los puestos de todos los instrumentos y cuando yo me presenté allí.

DAMYLER: Como violinista?

EDGARDO: Ni siquiera como violinista, me presenté como violista. Y así fue, entonces entré en la Orquesta y al año siguiente me tocó el servicio militar.

DAMYLER: Que cosa! Y fuiste?

EDGARDO: Sí Fui en Buenos Aires, en esa época había ahora no hacen más...y me tocó un recuerdo la Compañía Pesada que estaba en Palermo/Buenos Aires y cuando empezó la instrucción eramos 100 soldados que estaban en un campo de barro, haciendo con la tierra. Estábamos exhaustos un sargento que vino preguntó, que levante la mano quién sabe manejar. Yo levanté la mano, entonces me mandaron al Regimiento 2 que era la Compañía Pesada con camiones.

DAMYLER: Para manejar camiones?

EDGARDO: Sí, a fin de 1955 derrocaron a Perón que estaba como presidente, y me tocó a salir manejando los camiones patrullando Buenos Aires....En la Orquesta había un muchacho que formaba parte de la Orquesta que tocaba el tambor, que conocía Juan Carlos Paz que era un músico de vanguardia, revolucionario. Ginastera, era músico oficial que presidía el Di Tella. Un amigo de la Orquesta Sinfónica conocía Juan Carlos Paz y me dijo se me interesaba me podía presentar. Yo dije, claro me interesa, ya había escrito dos o 3 cuartetos y tenía en mente un trio. Trio el Curdo, como me acuerdo que llamaba. Y cuando me ía a Paz y estábamos en su casa, empecé a me entusiasmar y le dije que había escrito un trio. Y se interesó y me dije traigamelo. Entonces lo llevé y lo interesó y me invitó a participar de la Agrupación Nueva Música y finalmente pasé a formar parte, como ya estaba en contacto con músicos por la Orquesta podía organizar conciertos de música contemporánea, me ocupe de eso y vivía conociendo cuartetos, cuerdas, trios.

DAMYLER: Sí, siempre vamos mezclando, pero ahora estamos un poco más cerca de la película, que es lo gran interés, toda la cuestión de Juan Carlos Paz estudie sobre sus diferencias y cómo las cosas fueron ocurriendo en las décadas de 1950 e 1960 acá para entender un poco más el clima, lo que se escuchaba, fue interesante y mucho particular el no ser invitado a presidir el Instituto Torquato di Tella, pero imagino también que como estaba acá hace mucho tiempo debía tener otros contactos, no sé cómo se pasa esa cuestión política.

EDGARDO: Ginastera fue que presidió el Instituto Torquato Di Tella, Paz era muy irónico, así...como me salió la palabra...Se burlaba de Ginastera y lo ridiculiza, un Diáριο Buenos Aires Musical, un diario sobre música, ese período fue muy activo y popular. Popular en la media, pero el suficiente para ser un diáριο. Paz escribió artículos sobre Ginastera terribles.

DAMYLER: Y como fue invitado para ser personaje, actor en la película, conoces la historia?

EDGARDO: Hugo Santiago lo conoció en París.

DAMYLER: Ah sí, después que ya estaba en París hace mucho tiempo? No, porque fue a París en 1961, no?

EDGARDO: Sí, él fue... Hugo Santiago ya estaba pero trabajaba como asistente de un realizador francés.

DAMYLER: Sí, de Bresson.

EDGARDO: Sí, así que nos conocimos pero en París, por sermos argentinos que estaban en París, habían unos pintores como Julio Le Parc que hizo una carrera muy interesante que

estaba...bueno, yo había hecho Animal, Animal! que hablamos ayer, con una revisión en francés Serge Roulet, que se conocía por el medio cinematográfico y que estaba asistiendo a un revisor importante. Bueno cuando fué terminar de escribir Invasión en Buenos Aires, yo estaba siempre en París, ya habíamos hablado...

DAMYLER: El ya había hablado de su voluntad de hacer eso.

EDGARDO: Sí, y entonces cómo ocurrió eso en 1968, yo estaba en ese momento trabajando en un grupo que había creado Peter Brook, es un director de teatro sobretodo. Se había creado ese grupo de actores internacionales en París, y estaba por un periodo a hacer una experiencia teatral con improvisación en el teatro en París que dirigía Barón, Jean-Louis Barrault. Y me había encontrado como músico de teatro. Yo iba todos los días a las reuniones, pero no había nada que hacer, solo ver.

DAMYLER: Porque no tocaba en los momentos de las improvisaciones.

EDGARDO: No...Pero en esas circunstancias, después de un més de trabajo, llegó la Revolución Estudiantil en mayo de 1968, y no se pudo seguir con la experiencia, pero el grupo consiguió.

DAMYLER: En la Inglaterra, no?

EDGARDO: Sí. La agrupación de atores se movió hasta Inglaterra para estrenar la pieza en el Royal Theatre.

DAMYLER: En un teatro muy increíble.

EDGARDO: Sí, era un garaje de locomotora, un espacio inmenso.

DAMYLER: Fuiste mirarla cuando estrenó? En Inglaterra?

EDGARDO: Sí, estaba en Inglaterra, fui con el grupo que seguirán viajando y allí decidió en montar un espectáculo. Y yo estaba siempre con el grupo, viendo como iba pasar, que iba hacer y realmente tuve que hacer algo de música, que fue la Marcha nupcial de Mendelson. Una sola escena tuve que hacer música, pero estaba en posición y cuando estaba en esa me llegó la propuesta para hacer *Invasión*. Bueno sobretodo en estado revolucionario que había en París, en que no sabía lo que iría pasar con nada.

DAMYLER: Volviste a Buenos Aires?

EDGARDO: No, estaba en Londres, pensando en volver a París. Estuve acá un año por lo menos.

DAMYLER: Y acompañó las grabaciones?

EDGARDO: Sí.

DAMYLER: Hizo el sonido directo?

EDGARDO: Sí, yo salía con un micrófono a las calles todos los días a grabar cosas que podrían servir para la *Invasión*.

DAMYLER: Ya tenía los sonidos listos y solo montó en la pos-production? Se acuerda como fué hecha la mezcla? Acompañó ese proceso? La mezcla de sonidos...

EDGARDO: Sí, los efectos sonoros ya estaban listos. Santiago imaginaba sonidos raros y pensó y lo pensó y me dijo, “bueno probemos” y probamos y salió el contraste entre una música simples y los efectos sonoros estaba lo que era original para la banda, se veía que

funcionaba muy bien.

DAMYLER: Entonces en el proceso de montaje por un tiempo no tuve la primera secuencia hecha con la música, eran otros sonidos que habían.

EDGARDO: Creo que no, no hubo nada solo sonidos contaminando el espacio.

DAMYLER: Tiene una cosa con los espacios toda la construcción de las dos películas, “El Cielo del Centauro” no tiene tanto esa cuestión más formal de luz, pero las dos películas tiene un clima de desconfianza y sospecha, un poco por la cuestión de la historia del detective que hay, de busca de algo. Entonces, de alguna manera, la mirada de la cámara siempre está intuyendo en busca de algo que no se mira. Por ejemplo, en “Invasión” es bien más fuerte esa construcción como los sonidos hacen, como se estuviesen del lado de afuera, muy cerca, como fuesen contenir todo el espacio de la película, de los personajes, como en clausurador la sensación que tengo. Pero muy formal el uso, es distinto, bien distinto de toda la mirada que tiene “El Cielo del Centauro”, pero después hablamos un poco de “Cielo”, me gustaría un poco pensar más sobre qué tipo de relación tenía con Hugo para construir todo ese universo fuera del campo de la mirada, que fue hecho con los sonidos, la rareza de los sonidos en determinados momentos, no se sabe muy bien se es un monstruo...

EDGARDO: Sí, eso fue una idea de Hugo más que mía, yo te decía, por “Invasión” por ejemplo que la idea de los sonidos, lo efecto, era lo que yo hacía.

DAMYLER: Sí, era tu universo.

EDGARDO: Pero poner tango no, yo nunca había hecho tango. Y fue el mejor efecto tuvo encontraste, eso funcionó muy bien. ya nos conocíamos y habíamos hecho música electrónica, así que fue surgiendo naturalmente, no me acuerdo de nada en especial para decir. ... Me quedé un año si, era por cómo estaba la situación en París. Y cuando volví finalmente a

Francia no tenía más trabajo en la radio donde yo había trabajado con Schaeffer, tuve que ver cómo comer, cómo vivir. Fue golpear a las puertas de la UNESCO y me trajeron un trabajo de un mes en la biblioteca de la UNESCO, que era una biblioteca de consulta con el público y mi trabajo era levantar los libros que habían sido consultados y poner en su lugar, durante un mes. Quién hacía ese trabajo habitualmente era un italiano que lo habían puesto ahí no sé por qué combinación, porque no entendía lo que hacía. Entonces a cabo de unos meses me propusieron reemplazar, me hicieron un contrato de 6 meses, donde quedé por 25 años.

DAMYLER: Trabajando en la biblioteca?

EDGARDO: No después cambié y fui a los artículos y fue más interesante. Cortázar trabajaba allá también, pero ocasionalmente, en el momento de la conferencia general que ocurría una vez por año.

DAMYLER: Quería saber sobre esa relación con el tango, y también hablar un poco sobre *Cielo del Centauro* (2015), como fue hacer una película después de tantos... Imagino que trabajó con Hugo Santiago en otros momentos de la vida.

EDGARDO: Bueno, siempre estuvimos en contacto, él hizo un filme en París con Catherine Deneuve, tenía una secuencia que hacía falta en la música que yo podía hacer y colaboré con él. Después yo tuve la raíz del tango de “Invasión”, cuando enfin pasó en París. Gustó mucho la música, en particular el tango. Un día yo estaba trabajando en la UNESCO y recibí un golpe del teléfono de alguien que quería hablar con Edgardo Cantón, le dije, “Soy yo”, no podía creer estaba buscando por Buenos Aires en espacios diversos y no había me encontrar, y yo estaba en París. Y era un realizador de cine que había visto “Invasión” en París, era un muchacho que trabajaba para la televisión francesa como realizador y tuvimos una ficha invertida. Entonces después de la repercusión que tuve eso, yo empecé a pensar que había que hacer algo. Hacerlo conocer el buen tango en Francia y fue una idea que empezó cuando en esa época, cuando hablaba en tango, pasaba algo y había que seguir hablando, qué pasa. Total que yo llegué a la conclusión, que había que hacer conocer el buen tango en París que no era frecuente, el buen tango. Y empezamos a pensar en qué hacer. Bueno terminamos

organizando un café concert de cuál tuve que me ocupo durante 10 años. Entonces durante 10 años, de 1980 a 1990 debía trabajar en la UNESCO y por la noche presentaba un grupo que llevaba.

DAMYLER: El disco ha venido antes no? Antes de 1980?

EDGARDO: Sí, fue anterior.

DAMYLER: Vino primero el disco y después el local.

EDGARDO: En un momento ya después de 5 o 6 años de estar en Francia y que había hecho música electroacústica, mi invitaron a una emisión de radio de una hora para ver mi música. Invitaban alguien a comentar lo que se oía pero alguien que no fuera musicologo, y me preguntaron a quién yo podía recomendar y pensé enseguida en Cortázar que aún no conocía. Eso está contado acá. Entonces averigüé el teléfono de Cortázar y lo llamé, él me conocía de nombre pero nunca habíamos hablado. Estuvo en la emisión, hizo un comentario muy atento que escribió eventualmente. Vino, habló, fuimos a un espacio para charlar lo que había ocurrido. Yo llevé música mia para comentar lo que se iba hacer. Bueno, almorzamos en un boliche en el barrio latino y cuando llega la cuenta yo intento pagar y él me dice que no, que estábamos en su barrio. Yo como te dije, en el otro día había comprado un libro, que pensé que podía interesarle y cuando llega la cuenta \$38,70 algo así, era el mismo valor que costaba el libro.

DAMYLER: Qué sintonía no?

EDGARDO: Así que comenté y él dijo “Dios lo crea y es justo”. Divino...bueno yo hice un comentario muy detallado.

DAMYLER: Fue Hugo Santiago que eligió todas las entradas y salidas de la música en

la película “El Cielo del Centauro”? Estaba siempre con usted?

EDGARDO: Estábamos juntos y fue bastante...en lugares que tenía música, tango. Rápidamente nos pusimos de acuerdo y coincidimos, algún retoque que hizo él, en algunas secuencias, porque no se terminó a hacer en Buenos Aires en efecto. El montaje fue en Francia, así que algunas cosas que ahora me parecen muy bien excelentes, no estaba tan seguro y comentaba con él, como lo haríamos, pero yo estaba acá y él en París.

SEÇÃO 3. Documentos sobre o Seminário de Montagem Audiovisual realizado no ITDT nos anos 1970.



INSTITUTO TORCUATO DI TELLA
Secretaría de Extensión

SEMINARIO TEORICO-PRACTICO
SOBRE MONTAJE AUDIOVISUAL

ficha nº 1

César Bolaños



Instituto Torcuato Di Tella
Secretaría de Extensión

SEMINARIO TEORICO-PRACTICO
SOBRE MONTAJE AUDIOVISUAL

Ficha n° 2

Técnica de los medios

Ocho clases a cargo de
Enrique Jorgensen

Primera entrega

setiembre 23, 1970

INSTITUTO TORCUATO DI TELLA
Secretaría de Extensión

SEMINARIO TEORICO-PRACTICO
SOBRE MONTAJE AUDIOVISUAL

agosto-diciembre 1970

Ficha n° 3

EFFECTOS VISUALES
(Primera parte)

por Fernando von Reichenbach

En apoyo a diversos espectáculos que se realizaron en la Sala del Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del Instituto Torcuato Di Tella, el Laboratorio Electrónico, realizó distintos efectos visuales que fueron creados en base al equipo audiovisual con que cuenta la Cabina de Proyección de dicha Sala, contando con la colaboración de Enrique Jorgensen.

Destinada al Seminario teórico-práctico sobre montaje audiovisual, se ha efectuado una recopilación analítica de estos efectos, cuya posterior utilización depende fundamentalmente de la imaginación y creatividad de quien los aplique, ampliándolos o transformándolos según sus necesidades.

1. FUNDIDO DE UNA IMAGEN A OTRA

(Utilizado en "La fiesta", de Marilú Marini, setiembre de 1965)

Preparación: Se tomó un variac o transformador variable y se conectó la entrada de 220 V de extremo a extremo de su bobinado (de manera que la tensión máxima que se pudo extraer fuera de 220 V y no de 240 V).

Luego, entre el cursor (contacto móvil del variac) y un extremo se conectaron las lámparas de los proyectores pares, y entre el cursor y el otro extremo, las lámparas de los proyectores impares.

Cada pantalla fue servida por un proyector par y otro impar.

A ambos costados de la manivela del variac se colocaron pulsadores que accionaban paralelamente los proyectores pares cuando estaban encendido los impares y viceversa (de modo tal que los proyectores que en ese momento estaban apagados, cambiaban diapositivas para el próximo movimiento).

La puesta en paralelo del avance del proyector exigió que se conectara cada uno de estos al pulsador por medio de diodos para evitar interacciones.

Operación: Fue utilizado por primera vez en un espectáculo en el que las diapositivas reemplazaban a la escenografía haciéndose fundidos muy lentos de uno a otro cuadro.

El oscurecimiento también se logró de esta misma manera poniendo una diapositiva opaca u omitiéndola en el caso de proyectores que no abren la compuerta al faltar diapositivas.

Para este efecto es importante que los proyectores pares estén en perfecto registro de cuadro con los impares a fin de evitar que la fusión dé alguna sensación de movimiento.

2. UTILIZACION DE PANTALLAS NO PLANAS

(Utilizado en "Ciruela chata", reproducción de un happening, por Marilú Marini, octubre de 1966)

Operación: Por medio de un proyector de cine con un objetivo adecuado, se proyectó sobre una figura humana cubierta completamente por malla blanca, la imagen en movimiento de otra figura humana.

El resultado era que, por momentos, la imagen proyectada parecía corporizarse asumiendo el movimiento de la figura en vivo.

Variantes posibles: Las distorsiones geométricas que se producen al proyectar una imagen sobre pantallas no planas -a lo que se agregó, en este caso, la presencia de un cuerpo humano en movimiento- sugiere gran cantidad de experiencias posibles a partir de la combinación de una imagen distorsionada con respecto a una superficie no plana; y a la inversa: compensar esa distorsión dejando la sensación de objeto.

Entre ambos extremos se extiende una gama muy amplia de posibilidades de experimentación.

3. SOMBRA ANIMADAS (Candilejas)

(Utilizado en el espectáculo "Ostinato", de Carlos Cutaia, noviembre de 1966)

Operación: 30 lámparas de 75 W - 220 V se conectaron a un teclado alimentado a través de un variac.

El teclado se construyó con microcontactos recubiertos por una plancha de poliestireno recortado, en forma de teclas.

Este sistema permite: a) iluminar la acción en sitio o sitios determinados del escenario siguiendo el recorrido de los actores; b) haciendo un glisando sobre el teclado, las lámparas van encendiéndose sucesivamente, haciendo que las sombras adquieran un movimiento discontinuo y casi mecánico, similar a las películas mudas; c) accionamiento aleatorio.

Variantes posibles: a) puede experimentarse colocando las candilejas en sentido vertical;

b) pueden colocarse luces muy pequeñas dispuestas sobre una red o enrejado que cubra la boca del escenario.

4. TRANSFORMACION NEGATIVO-POSITIVO/EPECTO DE LAND/ANIMACION
POR MEDIO DE INSECTOS EN VIVO

(Utilizado en "Libertad y otras intoxicaciones", de Mario Trejo, mayo 1967)

Preparación: Se colocaron en dos proyectores distintos un positivo y un negativo copiados por contacto, regulando en cuadro y 'zoom' de manera tal que la superposición de imágenes fuera exacta.

A uno de los proyectores se le colocó un filtro rojo.

En un tercer proyector (Kodak Carousel) se colocó una cubeta cerrada con gotas de agua azucarada e insectos (en el caso, hormigas) vivos.

Esta imagen estaba encuadrada sobre las dos anteriores y sobre el vidrio de la cabina de proyección se pegaron cintas opacas (en el caso, papel Contact negro) para evitar que esta proyección tuviera bordes nítidos.

Las lámparas de cada proyector se conectaron a variacs independientes.

Operación: a) Entró con variac la imagen positiva.

b) Se le sumó, con variac también, la imagen negativa con filtro rojo.

c) Negativo y positivo (blanco y negro) en superposición exacta dio una relación de intensidades de un gris en el que desapareció la imagen (Puede quedar algún contorno si el registro no es perfecto).

d) Al tener el segundo proyector un filtro rojo se produjo parcialmente el 'efecto de Land' (1) obteniéndose dos puntos de mínima imagen: en uno aparecían tonalidades verdosas además del rojo y en el otro la imagen aparecía plateada.

e) Encendiendo lentamente el proyector en cuya cubeta estaban los insectos, se proyectó su movimiento que se superponía a las imágenes fijas.

f) Al atenuar lentamente esta imagen fija se obtuvo la sensación de que los insectos 'dejavaban' la imagen.

g) (Para jerarquizar este efecto deben estudiarse detenidamente los tiempos de operación de cada acción).

Variantes posibles: Estudiar efectos de la superposición no exacta de negativo y positivo en la pantalla de proyección.

Con cámara fija fotografiar un mismo objeto con iluminaciones distintas a fin de que en la proyección las escalas de grises no coincidan y si sus formas.

(1) Efecto de Land: Consiste en lograr con dos diapositivas (blanco y negro) una imagen de color. Se toma un negativo a través de un filtro rojo y otro a través de filtro verde. Se diapositivaron ambos, uno de los cuales luego es proyectado a través de un filtro rojo.

5. NEVAEO

(Utilizado por primera vez en el espectáculo "Hola", de Augusto Fernandes, julio 1967)

Preparación: Se colocaron dos planchas de acrílico de 2 mm de espesor, separadas con dos mm de luz a ambos costados y en la base por trozos de varilla sección 2 mm, formando una cubeta (diapositiva-cubeta).

Esta cubeta se colocó en el proyector entre el último condensador y la platina de 6x6.

Dos alambres de acero inoxidable colocados en la parte superior e inferior de la cubeta, sirvieron de electrodos.

Se los conectó por medio de cables aislados a un rectificador que entregaba tensión variable de 0 a 40 V.

En el proyector se colocó un marco vacío de diapositiva para que la compuerta se abriera.

El objetivo hizo foco en un plano situado entre diapositiva y cubeta.

Se prepararon tres proyectores con sus cubetas en las cuales se colocó una solución de bicarbonato en agua y detergente, y se conectaron los electrodos en paralelo.

(La pantalla de proyección fue dividida en tres partes cada una servida por dos proyectores).

Los tres proyectores restantes llevaban diapositivas con imágenes panorámicas.

Operación: a) Primero se encendieron por varias los proyectores con imágenes

b) Luego se encendieron los proyectores preparados, los que al superponerse con la imagen panorámica dieron una luz blanca pareja, bajando el contraste de la proyección y dando sensación de neblina.

c) Se incrementa la tensión de las cubetas y las burbujas comenzaron a subir, proyectadas levemente fuera de foco.

d) por inversión, debido al sistema de proyección, aparecen estas burbujas como copos de nieve que caen sobre el paisaje panoramizado.

Variantes posibles: a) usar electrodos parciales.

b) colocar los electrodos dentro del campo visual.

6. SPOT CON CONTORNOS NETOS / OSCURECIMIENTO POR MEDIO DE MANCHA

Preparación: Se colocó una cubeta-diapositiva con agua en un proyector Kodak Carrousel.

Adherida a ella se puso una máscara con el contorno deseado. Se preparó una jeringa con tinta china para inyectar oportunamente en la cubeta y anular la proyección en el momento requerido.

El proyector se montó sobre un dispositivo de movimiento bagculante (cabeza universal) para poder seguir los movimientos

de las escenas.

Operación: El spot de bordes netos iluminó la zona de la escena sobre la que se quería lograr el efecto. En el momento oportuno se inyectó la tinta en la cubeta apareciendo una forma de mancha que se fue extendiendo lentamente sobre la zona focalizada hasta dejar la escena completamente a oscuras.

7. PROYECCION DE PEQUEÑOS PUNTOS SOBRE LA PANTALLA
(Utilizado por primera vez en "Oh, esta diva" de Ana Kamen, agosto 1967)

Operación: Como fuente de luz se utilizaron dos proyectores dispuestos lateralmente en el escenario con el haz de proyección más angosto que fue posible, iluminando la escena rasante y evitando que la luz tocara la pantalla o llegara a los espectador-es. (Para este caso es de gran ayuda utilizar una diapositiva recortada que limite el campo focal).

Pequeños espejos cosidos a la ropa de los bailarines reflejan manchas de luz de bordes netos sobre la pantalla. (Para lograr este recorte, es necesario que los espejitos no estén pegados con cintas plásticas en los bordes).

Los movimientos de los bailarines provocan movimientos de la luz que se refleja en la pantalla, produciendo efectos cinéticos similares a los logrados por Le Parc en algunas de sus obras.

Iluminando la pantalla con luz roja o con luz verde se obtiene la sensación de que esos puntos retroceden, que la pantalla no existe.

(El contraste entre los puntos sobre la pantalla negra con respecto a los puntos sobre la pantalla iluminada con panorama de color, no varía mayormente debido que estos colores espectralmente tienen banda angosta)

La sincronización entre lo visual y lo sonoro se lograba naturalmente puesto que estaba dado por los movimientos de los bailarines en la escena.



F. V. Zerch

MEMORANDUM

De: Extensión
A: Integrantes del equipo
del Seminario Audiovisual

22-7-70

Ref.
Plazo último de entrega del
material a diapositiva.

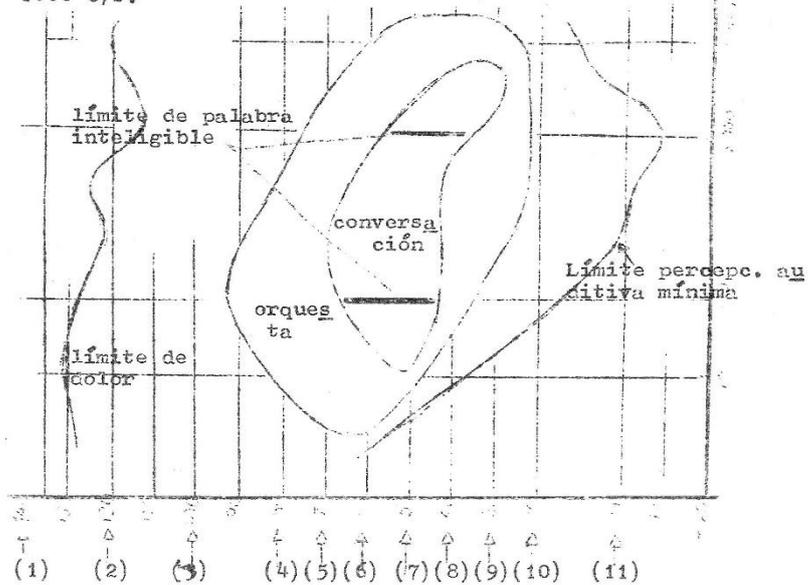
En la reunión del martes 21 del cte. se estableció como último plazo de entrega del material a ser diapositivado el lunes 27 de julio. Solamente hasta esa fecha, Humberto Rivas recibirá el material que cada profesor necesite para sus exposiciones.



Ahora bien, todos estos niveles o intensidades son fácilmente medibles por medio de instrumentos pero no dicen nada acerca de las sensaciones que producen en el oído humano. En definitiva, la unidad de intensidad sonora es el FON o Fonio y se define respecto de la frecuencia de 1000 c/s en la que 1 Fon = 1 dB y se toma: 0 Fon = 0 dB.

Dos frecuencias, una de 1000 c/s y otra cualquiera tienen idéntica intensidad sonora cuando la sensación que producen en el oído humano es exactamente la misma, aunque tengan distintas presiones sonoras.

Por ejemplo, para que una frecuencia de 100 c/s produzca idéntica sensación (límite inferior) que una de 1000 c/s necesita tener una presión 10.000 veces superior que la de 1000 c/s. Es decir que para nuestro oído el nivel cero Fonios a 100 c/s corresponde a 40 dB respecto de 1000 c/s.



- (1) Instalación de altavoz muy poderoso. (2) Motores de avión a corta distancia. (3) Martillo de pena. (4) Voz alta. (5) Camión. (6) Automóvil corriente. (7) Habitación normal para oficina. (8) Aparato de radio puesto a media voz. (9) Habitación tranquila. (10) Conversación a media voz. (11) Límite inferior de percepción auditiva.



-5-

En la figura anterior (2) se puede apreciar la respuesta del oído a distintas frecuencias. Las curvas de 0 Fonios y 120 Fonios corresponden a los límites inferior y superior del oído respectivamente. Además es importante destacar que a medida que aumenta la intensidad sonora, las curvas de Fonios se van aplanando, disminuyendo las diferencias de sensibilidades para frecuencias distintas. Un oído joven, normal, puede escuchar frecuencias desde 20 a 20.000 c/s, achicándose el espectro con la edad.

- c) Timbre: Dos sonidos pueden tener la misma frecuencia y aparentemente la misma intensidad y sin embargo nuestro oído puede diferenciarlos sin equivocarse.

Por ejemplo, la nota musical 'Do' ejecutada por un violín y un piano, suena distinto en los dos instrumentos. Esto es porque además de la frecuencia fundamental, cada instrumento emite distintas frecuencias múltiples llamadas armónicas. Es decir que el timbre está dado por el contenido armónico.

De acuerdo a esto último, obtenemos una conclusión muy importante: idealmente, todo equipo destinado a la reproducción o grabación del sonido debe responder igualmente a todas las frecuencias. Si no fuera así el sonido sería 'distorsionado' o 'deformado'. En otras palabras, para que el timbre no sea alterado, la respuesta de un equipo de sonido debe ser plana.

Transformación de la energía acústica en eléctrica

Habíamos dicho que las ondas sonoras producen vibraciones de las partículas del medio cercanas a la fuente sonora. Pero también, a medida que se propagan, esas vibraciones se transmiten a los objetos próximos. Esto puede comprobarse fácilmente; acercando la mano a un vidrio de una ventana cuando pasa un vehículo, notaremos que la ventana vibra.

El elemento capaz de convertir estas vibraciones del aire en variaciones eléctricas es el micrófono. En general tiene una membrana delgada que vibra al unísono con la onda sonora y por medio de un dispositivo que depende del tipo de micrófono, transforma las vibraciones de la membrana en variaciones eléctricas. El principio de funcionamiento de cada micrófono varía según su calidad y uso al que va a ser destinado y sus características esenciales son Directividad y Sensibilidad.

14.-

LABORATORIO.-

Consumos de inauguración.-

Lista instrumental.-

///

Instituto Torcuato Di Tella
Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales
Comunicado de Prensa

SE INAUGURA EL LABORATORIO DE MUSICA ELECTRONICA
DEL CENTRO LATINOAMERICANO DE ALTOS ESTUDIOS MUSICALES

Con una recepción que tuvo lugar el 22 de noviembre en el Instituto Torcuato Di Tella quedó inaugurado el Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. Concurrieron como invitados especiales representantes de fundaciones, instituciones y empresas comerciales que donaron instrumentos electrónicos y que prestaron asesoramiento y colaboración durante la etapa de su organización.

El Maestro Alberto Ginastera, director del Centro, expresó que el Instituto Torcuato Di Tella cuenta con el Laboratorio de Música Electrónica más perfecto y mejor equipado de Sudamérica y que los becarios del propio Instituto, los que envían las organizaciones internacionales y los compositores argentinos cuentan con un importante conjunto de instrumentos con los cuales pueden elaborar sus obras musicales.

A continuación expresó que otros Centros del Instituto, como el de Experimentación Audiovisual y el de Artes Visuales emplean el Laboratorio en sus representaciones y exposiciones y que además la labor que presta se extiende a los otros Centros al preparar audiciones, grabar conferencias, preparar bandas sonoras para canje, etc.

Ginastera dijo más adelante que será siempre el artista el que maneje el instrumental electrónico. "Si bien es cierto - agregó - que un impresionante mundo técnico que se dirige hacia la automatización nos agobia, no olvidemos que es el hombre, rodeado de esa libertad personal absolutamente necesaria para sentirse hombre, el que maneja las máquinas, el que ordena los procedimientos, y en última y definitiva instancia, el responsable de su vida y de su obra."

Terminó agradeciendo a la Fundación Rockefeller y a las empresas IBM, Siemens y Philips, por las donaciones y la ayuda prestada.

Asistieron al acto, además de los representantes de las instituciones mencionadas, críticos musicales, personalidades del ambiente musical, los miembros del Consejo Directivo del Instituto Torcuato Di Tella y profesores y becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.

El Profesor Fernando von Reichenbach es director técnico del Laboratorio y el Maestro Francisco Kropfl, profesor de composición para música electrónica. Para el año próximo han sido contratados por el Centro en calidad de profesores invitados Karlheinz Stockhausen, del Laboratorio de Colonia y Vladimir Ussachevsky, director del Centro de Música Electrónica de las Universidades de Columbia-Princeton de los Estados Unidos.

Buenos Aires, noviembre de 1967

LISTA DEL INSTRUMENTAL DEL LABORATORIO DE MUSICA ELECTRONICA

2 grabadores Ampex modelo 351 de pista entera
1 grabador Ampex modelo 354 de 2 pistas stereo
5 osciladores de onda sinusoidal y cuadrada Heathkitt
2 osciladores Waveformas
1 contador de frecuencia Hewlett Packard
1 decibelímetro Eico
2 monitores Ampex
2 filtros pasabanda Krohn-Hite
1 filtro Brüel & Kjaer de terceras y octavas
2 moduladores de transientes con control manual o por sonido
1 modulador dinámico
1 modulador de anillo
1 generador de ruido blanco
1 unidad de reverberación tipo Hammond
1 mezclador de 2 canales 6 entradas
1 osciloscopio Eico
2 llaves electrónicas Eico

Aula Villa-Jobos

Sistema estereofónico con reproductor Ampex 19" y 7 1/2" y 1/4" de pista

Cabina de Grabación

1 Ampex FR-10
1 micrófono Neumann SM2
1 grabador Revox
Sistema de interconexión de equipos
6 amplificadores con sus parlantes en sala
sistema de modulador óptico automático

Cabina, Aula y Laboratorio están interconectados por medio de líneas para compartir el equipo electrónico y utilizar el Laboratorio durante la ejecución de obras en la Sala Audiovisual.

MODALIDADES DE TRABAJO

PRODUCCION

Generación de sonidos básicos: generadores, reproducción de sonidos captados con micrófono.

ELABORACION

Elaboración de espectros: Por adición (suma de osciladores sinusoidales), por extracción o eliminación (filtrado de formas de onda compleja), por multiplicación (modulación en anillo).

Formación de escalas: variación de frecuencia de los generadores, variación del paso de banda de los filtros, variación de velocidad en el transporte de un material pregrabado.

Elaboración del perfil dinámico: modulación en amplitud de los sonidos para realizar ataque, cuerpo y extinción de los mismos; modulador de transientes y modulador dinámico. En ciertos casos, modulador en anillo.

Reverberación: Cualidad acústica en base a la resonancia del sonido.

Distribución espacial: Elaboración stereo de intensidad y/o tiempo.

INSTITUTO TORCUATO DI TELLA

Laboratorio de Música Electrónica
CENTRO LATINOAMERICANO DE ALTOS ESTUDIOS MUSICALES

LABORATORIO DE MUSICA ELECTRONICA

El Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales puede considerarse del tipo clásico. Su descripción incluye siete generadores de onda sinusoidal para lograr los espectros básicos. Simultáneamente, estos generadores entregan ondas cuadradas. Con otros generadores se producen pulsos, ondas diente de sierra, y ruido blanco. Dos grabadores monofónicos a pista entera registran el material para su posterior elaboración. Un grabador de dos canales permite sumar voces o elaboración estereofónica.

Adyacentes a estos grabadores existen dos paneles para el montaje de lazos sin fin. Estos tienen por finalidad la repetición de un material sonoro (reemplazando así en ciertos casos a generadores) o la obtención de retardos de tiempo. Un oscilador con amplificador de poder suministra a cualquiera de los motores de tracción de los grabadores una tensión con frecuencia variable entre 25 y 100 ciclos. Así se logra regular la velocidad de cinta trasponiendo las alturas en forma continua a través de dos octavas. Dos filtros pasabanda (Krohn-Hite), permiten una variación continua del ancho del espectro entre 20 y 200 Kilociclos y una pendiente de 24 decibeles por octava. Con una pendiente mayor y ancho de banda fija, el filtro Bruel & Kjaer permite dividir el espectro audible en 10 octavas o 30 tercios de octava a voluntad, (con una pendiente mayor de 100 decibeles por octava). Con estos filtros se pueden preparar espectros partiendo de formas de onda ricas en armónicos, filtrar material ya grabado o ruido blanco producido por un generador.

Dado un sonido, se procede a articularlo por medio del modulador de transientes. Este permite variar el tiempo de ataque y de extinción de un sonido, desde un vigésimo de segundo hasta varios segundos, pudiendo lograrse así cualidades de ataque similares a las de instrumentos musicales convencionales. El modulador de transientes puede ser comandado por sonido grabado. El modulador dinámico utiliza la envolvente exacta de una señal para transferirla a otra señal. Un mezclador de tipo convencional cumple como función específica la mezcla de distintos materiales sonoros en las proporciones deseadas, en cada momento.

Finalmente, elementos de control auditivo y visual permiten vigilar las etapas de elaboración y apreciar los resultados. Dos parlantes monitores dan audición simultánea o espacial. Contador de frecuencias, decibelímetro, osciloscopio, visualizan los parámetros técnicos del sonido.

Existen en funcionamiento 25 aparatos que pueden ser interconectados entre sí. Esta interconexión depende de lo que se quiera lograr en ese momento. Durante la composición de una obra se experimentan y utilizan gran variedad de esquemas para la disposición de los distintos instrumentos.

El Laboratorio cuenta con aparatos que tienen una salida, es decir que entregan una señal, otros que la reciben y la convierten en sonido o indicación visual. Una gran mayoría recibe una información por una o varias entradas y la entrega a su salida transformada. Para simplificar y agilizar la conexión de los distintos equipos se ha desarrollado un sistema automático que selecciona las líneas de interconexión entre aparatos. Basta tocar con una punta los ideogramas que representan a los distintos equipos con sus flechas de entrada y salida para que la vinculación entre ellos se establezca sin más requisitos. El sistema evita conexiones erróneas. Se ha tenido especial cuidado en agrupar la totalidad del instrumental alrededor del compositor logrando en todos los casos que al accionar los controles más distantes sin moverse de su asiento, tenga permanentemente el control de lo que está realizando.