

Relação imagem-música nas narrativas da trilogia *Qatsi*

André Bonotto

Mestre pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

andrebonotto@yahoo.com.br

Koyaanisqatsi (1983, Estados Unidos, 86 minutos)

Diretor: Godfrey Reggio

Roteiro: Godfrey Reggio, Ron Fricke, Alton Walpole, Michael Hoenig

Fotografia: Ron Fricke

Música: Philip Glass

Edição: Alton Walpole, Ron Fricke

Distribuição: MGM

Powaqqatsi (1989, Estados Unidos, 99 minutos)

Diretor: Godfrey Reggio

Roteiro: Godfrey Reggio, Ken Richards

Fotografia: Graham Berry, Leônidas Zourdoumis

Música: Philip Glass

Edição: Alton Walpole, Irs Cahn

Distribuição: MGM

Naqoyqatsi (2002, Estados Unidos, 89 minutos)

Diretor: Godfrey Reggio

Roteiro: Godfrey Reggio

Fotografia: Russell Lee Fine

Música: Philip Glass

Edição: Jon Kane

Distribuição: Miramax

EM nosso estudo sobre as narrativas da trilogia *Qatsi* (Bonotto, 2009) notamos que o elemento essencial que estrutura as narrativas dos três filmes (*Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi* e *Naqoyqatsi*) é a relação imagem-música. Notemos algumas características gerais sobre essa questão.

As narrativas dos filmes da trilogia *Qatsi* (assim como as dos outros filmes de Godfrey Reggio) não se utilizam da palavra ou da fala para se articularem.¹ São “filmes não-verbais”. Não há fala interna aos planos (diálogos ou entrevistas), e tampouco falas externas aos mesmos (voz, comentário ou narração *off*). Mas a componente sonora é bem desenvolvida ao longo dos filmes. As narrativas também não se utilizam de personagens para se estruturarem.² Mas a componente visual é muito bem desenvolvida (há todo um esmero com a construção dos enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera nas tomadas). Como se desenvolvem então os componentes visual e sonoro?

As três narrativas são compostas basicamente por uma infinidade de imagens as mais díspares, as mais heterogêneas,³ articuladas junto de uma trilha musical constante, incessante. Identificamos aqui a qualidade essencial das duas componentes, que desenvolveremos a seguir: a *fragmentação* ou descontinuidade da componente visual; e a continuidade ou o *continuum* da componente sonora.

Falemos primeiro das imagens. Nos dois primeiros filmes, a quase totalidade das imagens utilizadas provém do dispositivo básico de realização do processo fílmico: sair com câmera (equipe) ao mundo, registrando diversos países, regiões ou locais considerados interessantes para se tratar o “motivo” que inspira os projetos fílmicos: os modos de vida em transformação, sob influência principalmente dos desenvolvimentos técnico-industriais.

A maioria das imagens são, portanto, *tomadas* (imagens registradas por uma câmera), realizadas em situações do mundo histórico (mesmo

¹ Como exceção a essa regra geral, temos dois casos especiais, relacionados aos títulos dos filmes: quando o título aparece falado - “cantado” - em alguns momentos das três narrativas (geralmente no início e no fim); ou quando aparece escrito - “inscrito” - na tela preta ao final dos filmes, revelando os significados dos termos *Hopi*. Em *Koyaanisqatsi* ainda temos um canto das profecias *Hopi* na parte final do filme. Essa presença pontual e específica da *palavra* nos filmes, a coloca, nesses momentos, mais ao lado de um elemento ritual, *fabulativo*, do que propriamente comunicativo.

² Não há um desenvolvimento dos “atores sociais” que figuram nos filmes no sentido de sua “construção dramática” ou “densidade psicológica”. Não vemos suas transformações de um estado inicial a um final. De sorte que não os consideramos propriamente *personagens* das narrativas.

³ A maior parte proveniente de *tomadas* realizadas em locações no mundo, mas não é sempre o caso, já que *Naqoyqatsi* também utiliza grande quantidade de imagens simuladas, geradas por computador.

no caso daquelas retiradas de material de arquivo). Essas tomadas registram uma grande quantidade de locais, paisagens (naturais ou urbanas), objetos (industriais ou artesanais) ou ações (eletro-mecânicas ou humanas). Visto o motivo ou tema que inspira os projetos fílmicos ser um tanto vago ou abstrato,⁴ ocorre de nenhuma locação/situação particular ser explorada extensivamente. O que temos são grandes quantidades de tomadas diversificadas, a compõem essa idéia, painel ou mosaico mais amplo e genérico, dos modos de vida. A maior parte das ações ou situações não se prolonga de um plano a outro, não há desenvolvimento de um esquema sensório-motor.⁵

Por isso podemos concluir haver uma predominante fragmentação das imagens, nas narrativas. A componente (o que se chama de “banda”) visual está carregada desse vetor dispersivo, centrífugo. As imagens parecem a todo o momento tenderem a ser lançadas longe, tenderem a se descolarem da narrativa, visto a heterogeneidade de cada uma em relação às imagens que a precedem ou sucedem. Mas algo as “segura”. E esse algo é a componente sonora, composta essencialmente de uma trilha musical.

A trilha musical se compõe ao longo dos filmes através de faixas musicais relativamente longas em cada filme: nove faixas em *Koyaanisqatsi*, onze em *Naqoyqatsi*, e treze em *Powaqqatsi*. Dadas as longas extensões de cada faixa musical, podemos falar em um *continuum musical*, em sua presença realmente constante e incessante nos três filmes, o que faz com que a música tenha um papel fundamental de estruturação das narrativas, sendo ela a dominante que dá forma, dá contorno, aos inícios, aos desenvolvimentos e aos finais de cada seqüência

⁴ As “transformações em modos de vida”, já que todos os títulos dos filmes são variações sobre o sufixo-base do idioma Hopi, “qatsi”, que significa “vida”: *Koyaanisqatsi* = vida fora de equilíbrio; *Powaqqatsi* = vida em transformação; *Naqoyqatsi* = vida como guerra.

⁵ Gilles Deleuze formula esse conceito do esquema sensório-motor para se tratar do desenvolvimento narrativo tradicional, dramático, no qual há personagens agindo e reagindo a situações. Nesse tipo de narrativa, dita *clássica*, veríamos “imagens privilegiadas” ou “centros de indeterminação”: os personagens, que sofrem a ação de outras imagens, quaisquer sejam, e respondem a essas outras imagens. Daí a formulação do *sensório-motor*: a uma ação sofrida, “sentida”, sucede-se uma “resposta”, uma posterior re-ação. O conceito é trabalhado principalmente ao longo de *A imagem-movimento*, São Paulo: Brasiliense, 1985, e seus limites ou desmoronamento são explorados em *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 1990.

dos filmes. Este é o fator que nos norteia na atividade de divisão das seqüências de cada narrativa.

A presença musical contínua é o que habita todo o componente sonoro das narrativas da trilogia. Com isso tem-se mais clara a percepção do componente sonoro (a “banda sonora”) como um real *continuum* sonoro (Deleuze, 1990, pp. 277-286), isto é, a modulação temporal de todo um bloco de matéria sinalética (composta de signos) sonora.

Esse *continuum* sonoro, em contraste com a fragmentação visual, torna agora melhor apreensível a característica que fundamenta a relação entre ambos: uma derradeira dissociação dos componentes visual e sonoro.

Ao analisar os componentes sígnicos do cinema (os “componentes da imagem”), Deleuze (1990) cita a distinção a ser feita entre um primeiro e um segundo estágio do cinema sonoro (pp. 267-277), notando que seria apenas neste segundo, plenamente inscrito num regime de imagens moderno, que se criaria realmente uma *imagem audiovisual*. O autor afirma que: “O que constitui a imagem audiovisual é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, (...) mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um ‘irracional’ que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o menor todo. É uma resistência oriunda do arruinamento do esquema sensório-motor, e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas integrando-as, mais ainda, numa relação não totalizável” (Deleuze, 1990, p. 303).

Deleuze coloca essa imagem realmente audiovisual, como formada fora de qualquer relação de imitação ou redundância entre visual e sonoro, fora de qualquer tentativa de integrar ambas em um todo comum, criada apenas através de uma completa disjunção, dissociação entre ambos.

Os filmes da trilogia *Qatsi* se compõem na ausência do elemento verbal, falado, ou seja, na ausência de qualquer diálogo ou voz registrada, e, portanto, na ausência de qualquer sincronismo som-imagem; para além dessa ausência, se compõem na presença do continuum musical, que opera como uma presença exterior a, um “corpo estranho” sobre as imagens (Deleuze, 1990, p. 284). Essas narrativas criam, dessa forma, uma verdadeira *imagem audiovisual*, com seus componentes dissociados.

Mas a relação entre sonoro e visual não é arbitrária, antes disso, é sim bem rigorosa (p. 308). Não é “casual” o fato de a principal sonoridade escolhida para compor as faixas musicais de *Koyaanisqatsi* serem sons de teclado eletrônicos; de *Powaqqatsi* serem instrumentos musicais latino-americanos, asiáticos, indianos ou africanos (sonoridades “étnicas”); de *Naqoyqatsi* serem instrumentos da formação de uma banda esportiva/militar (composta basicamente por instrumentos de sopro, como o trompete, o trombone, a tuba, etc.; e instrumentos de percussão, como a caixa, os pratos, o triângulo, etc.), além do violoncelo em destaque.

Em *Koyaanisqatsi*, o eletro-mecânico, o tecno-industrial, eram as principais forças organizando todo o complexo modo de vida (fora de equilíbrio) apresentado, daí sua irrupção no tecido sonoro.

Algo parecido ocorre com *Powaqqatsi*, no qual a diversidade cultural visual era explorada nas sociedades, nos modos de vida (em transformação) registrados. Por isso o aparecimento de sonoridades (instrumentos musicais, ritmos e cantos) oriundas desses próprios povos.

Já em *Naqoyqatsi*, há uma relação menos evidente. Imagens processadas por equipamentos os mais atuais são acompanhadas por uma sonoridade “antiquada”: instrumentos de sopro (metais), percussão e corda. São timbres utilizados historicamente à exaustão, já codificados por toda a linhagem musical clássica, sinfônica, romântica. Mas ocorre que há uma relação disso com a questão de um impulso de ordenação, de controle, presente na infinidade de imagens de guerra, de conflito, presente nas experiências de *test drive*, testes de colisão ou desempenho, dos quais todas as tomadas esportivas, acompanhadas pela proliferação de dados científicos, presentes no filme em grande quantidade, acabam sendo mais um exemplo. Daí haver essa sonoridade esportivo-militar, essa sonoridade clássica, arcaica. Ela está associada a esse impulso, de certa forma também “arcaico”, um impulso militar de controle, ligado à destruição (vida como guerra).

Esses elementos relacionados, é claro, surgem apenas através de um processo de “pensamento musical” do filme, simultâneo e correlato à própria criação (dos esboços) da narrativa e ordenação das imagens. O trabalho de criação musical de Philip Glass nestes filmes se deu de forma simultânea e dialógica com a criação das seqüências visuais (MacDonald, 1992, pp. 397-398). Esse tipo de processo cria-

tivo foi elogiado pelo compositor como “a melhor maneira de unirmos imagem e música”. Glass comenta o processo da seguinte forma: “Nos acostumamos a trabalhar interativamente. Ele mostrava as imagens. Eu mostrava a música. Editávamos. Eu recompunha. Encontrávamos-nos. Víamos de novo. Revíamos o processo”.⁶

Não se trata de “a música imitar a imagem” ou vice-versa. O que ocorre é que os componentes, as “imagens sonora e visual” (Cf. Deleuze, 1990), formam um outro tipo de relação. “A imagem visual e a imagem sonora estão numa relação especial, relação indireta livre” (p. 309), e, portanto, fora de qualquer simples assimilação.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. e EISLER, Hanns, “Ideas para una estética” in Theodor W. Adorno e Hanns Eisler, *El cine y la música*, Madrid: Fundamentos, 2a Ed., 1981, pp. 83-111.

BONOTTO, André, *Trilogia Qatsi: visões e movimentos de mundo*, Campinas: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

DELEUZE, Gilles, *A imagem-movimento*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACDONALD, Scott, “Godfrey Reggio” in Scott Macdonald, *A critical cinema 2. Interviews with independent filmmakers*, Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 378-401.

SANTANA, Helena e SANTANA, Rosário, “Imagens de som / Sons de Imagem: Philip Glass versus Godfrey Reggio”, disponível em: <http://bocc.ubi.pt> Consultado em 09-07-2009.

⁶ Conforme seu depoimento presente no material audiovisual “A essência da vida”, que consta como extra no DVD de *Koyaanisqatsi*, distribuído no Brasil pela MGM. No seminal texto publicado pela primeira vez em 1947, nos Estados Unidos, Theodor Adorno e Hanns Eisler já apontavam para esse tipo de relação no processo de realização cinematográfica, o que chamaram de “composição planejada” (pp. 109-110), como indício de um caminho prolífico a ser seguido para a realização, no cinema, de experimentos musicais realmente *criadores*, e não apenas subservientes às necessidades mercadológicas (p. 110). Theodor Adorno e Hanns Eisler, *El cine y la música*, Madrid: Fundamentos, 1981.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo, "A propósito da análise de narrativas documentais" in Afrânio Mendes Catani; Mariarosaria Fabris; Wilton Garcia (Orgs.), *Estudos Socine de Cinema - Ano VI*, São Paulo: Nojosa Edições, 2005, pp. 119-126.