

Imagens de som / Sons de Imagem: Philip Glass versus Godfrey Reggio

Helena Santana¹ e Rosário Santana²

I. Introdução

Musicalmente Philip Glass recebe várias influências, nomeadamente da música popular americana, das músicas extraeuropeias, do Jazz e do Rock-and-Roll. Vivendo a uma dada altura da sua vida na baixa nova-iorquina, convive com a marginalidade criativa da época, recebendo igualmente as suas influências. Paris e Nadia Boulanger revelam-se essenciais na caracterização e definição da sua linguagem musical e do seu estilo. É com ela que adquire uma base técnica sólida que se revelará essencial na definição e qualificação da sua futura produção musical. Glass estuda ainda com Allá Rakha e Ravi Shankar verificando que a música indiana se baseia em princípios radicalmente diferentes dos da música ocidental³. A partir de 1967, e aquando do seu regresso aos Estados Unidos, simplifica radicalmente a sua escrita, tanto a nível melódico, como rítmico, harmónico e temporal. As grandes e elaboradas texturas contrapontísticas são substituídas por texturas mais simples onde predominam o uníssono, o paralelismo e a repetição, que se realiza (ou não) por desfasamento e utilizando as técnicas da construção (ou desconstrução) motivica pela adição (ou subtração) dos constituintes do objecto sonoro base⁴.

Devido à natureza do material sonoro, da dinâmica e do tempo, as obras que têm por base este processo, resultam num longo uníssono que se desenvolve indefinidamente no tempo e no espaço. Estáticas adquirem uma nova forma de estar e de se desenvolver constituindo exemplos de um Minimalismo⁵ que se revelará, conforme os casos, mais ou menos radicalista⁶.

II. Música versus imagem

Segundo afirmações suas, Philip Glass compõe música para “imagens em movimento”. Para ele, teatro, dança, ópera e filme são

formas de arte que combinam vários elementos de texto, imagem, movimento e som, elementos presentes em todas as artes performativas. Realizar uma música para filme revela-se, no entanto, diferente da concepção de uma obra para dança, teatro ou mesmo da concepção de uma ópera. O filme, fixo, representa uma realidade que depois de produzida não sofre qualquer alteração ou variação. As outras artes performativas, entre as quais a dança, o teatro ou a ópera, não sendo fixas, possuem um certo grau de variabilidade, presente no momento da sua criação/interpretação.

Depois de uma passagem pelo mundo da ópera e do teatro musical com as obras *Einstein on the Beach* (1975)⁷, *Styagraha* (1979)⁸ e *Akhmaten* (1983)⁹, Glass concebe vários projectos nomeadamente de música para teatro, dança e filme¹⁰. Focando a nossa atenção na música para filme, e a partir dos anos 80, verificamos que trabalha com vários realizadores entre os quais Godfrey Reggio, Paul Schrader, Errol Morris, Tod Browning, Joseph Conrad, Peter Greenway ou Martin Scorsesse. Desta colaboração surge um vasto conjunto de obras entre as quais: *Koyaanisqatsi* (1982; Godfrey Reggio), *Mishima: A life in four chapters* (1987; Paul Schrader) *Powaqqatsi* (1987; Godfrey Reggio), *The Thin Blue Line* (1988; Errol Morris), *Anima Mundi* (1992; Godfrey Reggio), *Evidence* (1995; Godfrey Reggio), *The Secret Agent* (1996; Christopher Hampton), *Kundun* (1997; Martin Scorsesse); *Drácula* (1999; Tod Browning) ou *Qatsi* (2002; Godfrey Reggio)¹¹.

Da sua colaboração com Godfrey Reggio, surge um conjunto de cinco filmes: *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi*, *Anima Mundi*, *Evidence* e *Naqoyqatsi*¹², um conjunto de filmes que prima pela originalidade e qualidade da sua concepção, tanto sonora, como visual. Analisando os filmes que compõem a trilogia *Qatsi* concebida ao longo de duas

décadas – *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi* e *Naqoyqatsi*, deparamo-nos com momentos de grande beleza, tanto pictural, como sonora; a narrativa visual encontrando o seu paralelo na sonora. Esta trilogia é uma das mais belas e singulares da história do cinema de vanguarda. Sem conter na sua realização qualquer diálogo, ou personagem, possui duas narrativas, uma visual e outra sonora, que se complementam interagindo na realização de um discurso novo e original. Representando cada um dos filmes faces de uma mesma realidade – a vida nas suas diversas formas e a sua destruição por parte do ser humano, o ser mais destrutivo e violento à face da terra – esta trilogia representa um marco na criação cinematográfica contemporânea. Concebida ao longo de vinte anos, contém aspectos, e discursos, que reflectem princípios de auto-semelhança, elementos discursivos e técnicos que se repetem ao longo das três obras, dando continuidade a um discurso que embora diversificado na sua abordagem, demonstra uma semelhança de temáticas marcada¹³.

Reflectindo sobre a condição do ser humano e da sua acção no (e sobre o) mundo que o rodeia, nesta trilogia sons e imagens, imagens e sons, convergem na realização de três objectos artísticos de uma elevada beleza plástica e sonora, contendo em si uma dimensão artística raramente conseguida.

O primeiro filme, *Koyaanisqatsi*, introduz na história do cinema uma nova concepção visual e sonora. O filme apresenta duas narrativas fruto de diversos planos, texturas, ritmos e estratos que se revelam no som e na imagem. Os movimentos de câmara, e os ângulos de filmagem que o percebem, encontram o seu paralelo na forma como Glass aborda o material sonoro. A estratificação do som, e da textura, os planos, os timbres, os objectos sonoros, contribuindo para um discurso e uma textura de rara beleza e densidade dramática, ilustram e enfatizam o discurso das imagens. A música, Minimalista, contribui ainda para a realização de uma obra de excelência. Neste filme, temas e elementos constituintes, surgem em imagens de rara beleza e sensualidade. Os espaços fruem-se de forma contínua e diversa mostrando a beleza natural da terra e dos seus elementos. Progressivamente, o discurs-

so transforma-se tornando-se violento, destruidor. Esta metamorfose faz-se com, e pelo homem, seu elemento danificador. Assim, a beleza de um mundo virgem metamorfoseia-se numa “beleza frenética” fruto de uma sociedade industrializada que se auto-mutila e auto-destrói consumindo a energia, a vitalidade, a força de quem lhe pertence.

Significando na língua dos índios Hopi “vida em desequilíbrio”, *Koyaanisqatsi* foge dos cânones mais convencionais sendo um filme sem discurso verbal, contrapondo cenas, imagens, sonoridades, ideias e ideais por vezes díspares. Através delas o público é convidado a reflectir sobre as várias imagens que lhe são propostas. O filme torna-se o relato da colisão entre dois mundos diferentes.

As diferentes sequências musicais, uma série de variações sobre um único tema, revelam-se sombrias e de uma expressividade quase romântica que se manifesta na forma como o compositor descreve os vários quadros cinematográficos. O tipo de instrumentação reflecte o ambiente das cenas descritas. Percebendo o mundo, a nossa forma de viver, como bela e autêntica, o homem vive num mundo artificial criado à custa da natureza que o alimenta, e que se destrói a, pouco, e pouco¹⁴.

Mostrando que o homem se encarcerou num mundo artificial que substitui a natureza da qual nos distanciamos cada vez mais, e com a qual devíamos viver em equilíbrio. *Koyaanisqatsi*, um objecto que se revela no tempo e no espaço, provoca, assumindo assim o seu papel enquanto obra de arte. A sua forma enfatiza a problemática. Os crescendos e decrescendos de intensidade contribuindo na projecção da poética e da poética fruída.

Powaqqatsi, o segundo filme desta trilogia compõe-se de imagens que reflectem a vida em contínua transformação. Rodado em diferentes países reflecte a vida dos seus povos, a sua beleza, os seus estilos de vida, as suas culturas. A transformação dos seus planos, a estratificação das suas linguagens dá-se mostrando a natureza e a violência da vida e da existência das sociedades não industrializadas. O preço da industrialização (ou o preço da não industrialização neste caso), reflecte-se na existência dos habitantes deste mundo em contínua transformação.

O contraponto com as sociedades modernas e industrializadas faz-se mostrando uma outra face de uma mesma realidade – a vida humana nas suas diferentes formas; a vida que se alimenta da própria vida. O musical alia-se ao visual, compondo um discurso de uma elevada beleza artística.

Powaqqatsi, uma sensação, uma observação da vida enquanto se transforma, enfatiza a nossa unidade como comunidade global pois fixa a diversidade, e a transformação de diferentes culturas através da introdução progressiva de uma tecnologia que progride à custa do trabalho individual, e cujos frutos desencadeiam agressões constantes e irreversíveis ao mundo ambiente, e à originalidade cultural que tende cada vez mais para a uniformização.

Produzido em países como a Índia, o Egipto, o Nepal, o Quênia, o Brasil ou o Peru, reflecte os seus modos de vida, sendo o tema deste filme, o trabalho. Depois de mostrar algumas cenas de trabalho manual, Reggio mostra o lado sujo das cidades habitadas por populações desencantadas e inebriadas. O filme, composto por uma série de quadros que revelam as formas de trabalhar, a originalidade das tradições, a forma como os vários povos pensam, se relacionam e a sua espiritualidade, revela-se a celebração de cada uma das civilizações que personifica. Mostra ainda como as diferentes formas de vida do mundo dito civilizado das sociedades altamente industrializadas influem negativamente na sua evolução.

Em *Naqoyqatsi* Reggio utiliza a transformação, com a ajuda das novas tecnologias de suporte à criação, de um conjunto de imagens preexistentes construindo um discurso claro e pleno de significado. A transformação do *modo vivendis* e do *modo operandis* do ser humano face à realidade transpõe-se na forma como o criador concebe a obra de arte. A música enfatiza a imagem. Técnicas de composição, transformação, variação e sequenciação do discurso visual reflectem-se igualmente na concepção do discurso sonoro. As massas, de maior ou menor densidade, construídas por espaços de timbres específicos revelam um discurso pictural reflexo de uma realidade mutante. A metamorfose espelha-se na metamorfose da obra de arte. Imagens, espelho de realidades; sons, reflexos de uma existência.

Saliente-se a elevada concepção estética das obras fruídas. Universos de som e imagem constroem-se num discurso que celebra a vida nas suas diversas formas. O homem enquanto ser vivo, e o homem enquanto ser de uma sociedade reflexo do seu imaginário, traduzem-se em três objectos artísticos, três olhares do mundo em que existimos. As técnicas de estratificação, de rodagem em câmara lenta (ou rápida), aplicadas tanto à imagem, pela utilização de dois estratos, de dois elementos discursivos, como pela modificação da percepção do visual originando uma nova realidade, encontram o seu paralelo no mundo sonoro através da estratificação e densificação (ou não), do discurso, da aceleração ou desaceleração discursiva. A sequenciação de elementos rápidos e lentos, mais ou menos densos, cria um ritmo visual. Estes ritmos, repetidos, variados, transformados, provocam um discurso que reflecte a dinâmica discursiva da obra. As imagens, repetitivas, hipnóticas, reflectem-se em universos sonoros também eles repetitivos e hipnóticos.

Os elementos recorrentes, surgindo metamorfoseados num momento posterior, reflectem a sua origem dando continuidade. As técnicas de transformação e desfiguração dos elementos visuais conduzem a novos elementos visuais que, no entanto, não perdem a sua identidade. Musicalmente assistimos ao mesmo fenómeno, à mesma realidade. Nestas obras, sonoro e visual confluem para o objecto artístico, não existem um sem o outro, pois a sua existência em separado, mutila-se.

III. Conclusão

Embora alguns autores sejam da opinião que a componente musical não enfatiza os climas dramáticos propostos na obra, somos da opinião que para além de os enfatizar está concebida segundo os mesmos princípios, técnicas e ideais criativos. Fruindo o objecto artístico que se nos apresenta claro e incisivo, verificamos que os excertos que compõem a narrativa musical, encerrando todas as características técnicas e estilísticas do compositor, se revelam de uma intensidade dramática bastante elevada, necessitando de longos espaços de tempo para se desenvolver e fruir.

Visualizando, e analisando, estes filmes, constatamos que a música de Glass se revela contra as correntes dominantes. Diferente, não enfatiza os climas dramáticos propostos pela narrativa do filme. De curta duração, os excertos que compõem a narrativa musical, encerram todas as suas características enquanto compositor. A repetição continuada de breves elementos rítmicos, melódicos e harmónicos, que se desenvolvem lenta e gradualmente, através de minúsculas variações dos seus constituintes, faz progredir o discurso numa ou outra direcção infligindo

por vezes uma modificação profunda na textura que se realiza de forma, no entanto, quase imperceptível a cada novo momento e quadro narrativo.

A metamorfose lenta das texturas contribui para a alienação e o transe, verificando-se um nítido paralelismo entre o visual e o sonoro. Música e imagem, interagindo de forma a criar um objecto artístico de um forte impacto e originalidade, de uma intensa beleza sonora e visual, transforma universos de sons em universos de imagens, imagens de som em sons de imagem.

Bibliografia

Burton, W. H., Winball, R., Wing, R. L., *Anatomia do Pensamento*, s.l., Civilização Editora, sd.

Oriol, N., Parra, J. M., *La expresión musical en la educación básica*, Madrid, Editorial Al puerto, 1979.

Piaget, J., *Psicologia e Epistemologia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote 1984.

Porcher, L. (dir.), *Vers une pédagogie de l'audio-visuelle*, Paris, Bordas Ed., 1975.

¹ Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

² Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico da Guarda.

³ Glass encontra Ravi Shankar quando transcreve, para notação musical tradicional, algumas secções musicais do filme *Chappaqua* de Conrad Rooks. Este encontro será decisivo na definição de uma nova linguagem.

⁴ O processo de adição, ou subtracção, consiste na repetição indefinida de um determinado elemento musical. Quando o elemento alvo de repetição sofre uma variação através da adição, ou subtracção, de uma altura sonora, é este novo elemento que é repetido indefinidamente, e assim sucessivamente até ao final da obra. A técnica da adição é empregue pelo compositor em várias obras, nomeadamente *Strung Out* (1967) para violino solo amplificado, *1+1* (1968), *Two Pages* (1968) e *Two Pages for Steve Reich* (1969) ou *Music with Changing Parts* (1970), onde esta técnica expande a obra a dimensões inimagináveis, pois o número de repetições efectuadas de cada um dos elementos não se encontra especificado. Por consequência, a duração da obra não é determinada variando entre uma e duas horas. O acaso presente na sua elaboração não é, contudo, do agrado do compositor que não controla nem domina totalmente o resultado sonoro.

⁵ Na Música Minimal, as estruturas e o processo de construção da obra deverão ser compreendidos e assimilados pelo público, sendo o estatismo, a repetição, a contemplação, a suspensão temporal, a meditação e a transformação lenta dessas mesmas estruturas, o método adoptado na criação e elaboração da obra musical. Estes processos encontram-se na base de algumas obras, as mais significativas, de alguns compositores minimalistas, tanto americanos, como europeus.

⁶ A repetição de elementos resulta sempre diferente embora inicialmente, e se não detivermos a nossa atenção no processo proposto, isso

se revele de difícil percepção. Sendo sempre diferentes, obtemos uma diferenciação da textura que não é, no entanto, aquela a que estamos habituados. A variação dá-se a níveis mais profundos e subtis do complexo sonoro, como é o caso do dos formantes do som.

⁷ A obra, com uma duração de cinco horas, possui uma estrutura em quatro actos. O público é livre de entrar e sair da sala ao longo da sua execução; o seu colaborador, Robert Wilson. O libreto consiste num texto contendo um conjunto de fonemas vários (nomeadamente números e sílabas), poemas de Knowles, Lucinda Childs e Samuel Johnson.

⁸ Nesta obra Glass focaliza a sua atenção na figura de Gandhi. De acordo com a libretista Constance De Jong, Glass foca o libreto de *Styagraha* nos textos de *Bhagavad – Gita*, os textos clássicos da religião hindu. O libreto resume-se a alguns excertos destes textos, os mais significativos para o tema e para os autores. Esta obra revela-se decisiva na mudança de mentalidade face à ópera americana. Devido à sua natureza e tema foi precursora das óperas *X: The Life and Times of Malcolm X* (1986) de Anthony Davis e de *Nixon in China* (1987) de John Adams.

⁹ Nesta obra Glass focaliza a sua atenção na figura de um antigo faraó egípcio. O seu libreto comporta vários excertos de textos originais da época em que este viveu. No trabalho de pesquisa e seleção de textos, Glass teve a ajuda e orientação de Shalom Goldman, historiador da universidade de Nova Iorque.

¹⁰ Assim, compõe *The Photographer* (1982) inspirado no trabalho do fotógrafo Eadweard Muybridge, *The CIVIL warS* (1983) em conjunto com Robert Wilson, *The Juniper Tree* (1984) em colaboração com Robert Moran, *Dance* (1979) conjuntamente com Lucinda Childs e Sol LeWitt, *Glass Pieces* (1983) com Jerome Robbins, *A Descente into the Maelstrom* (1985) em colaboração com Molissa Fenley, e *In The Upper Room* (1986) para Twyla Tharp.

¹¹ Philip Glass trabalhará ainda, e de forma bastante profunda, uma trilogia baseada nos filmes de Jean Cocteau: *Orphée* (1949), *La belle et la Bête* (1946) e *Les enfants terribles* (1950). A obra *Orphée* (1992), para doze instrumentistas e quatro solistas, é bastante clara e transparente. Musical e textualmente, revela-se bastante subtil, tanto ao nível dos coloridos, como dos timbres. Glass utiliza uma nova concepção de escrita a nível vocal que se revela portadora de uma expressividade rara. Em *La Belle et la Bête* (1993), combina a interpretação de música ao vivo com a difusão do filme original de Jean Cocteau (depois de despido dos diálogos e da música original de Georges Auric). Glass realizará algumas interpretações ao vivo desta obra, assim como de

Koyaanisqatsi de Godfrey Reggio e *Drácula* de Tod Browning.

¹² *Anima Mundi* resulta numa combinatória de som e imagem elaborada a partir de várias fotografias do mundo animal e de imagens originais. A parte musical, concebida por Philip Glass, baseia-se em ritmos e música étnicos pouco explorados e difundidos. Imagem e som pretendem refletir a harmonia e diversidade do mundo animal na sua variedade de espécies, elementos e sistemas constituintes. *Evidence* mostra a alienação do ser humano, face ao mundo, provocada pela visualização constante, e exaustiva, da televisão e os aspectos psicológicos deste tipo de acção. O autor focando a sua atenção no olhar de uma criança que visualiza o filme *Dumbo* da Walt Disney, revela um estado de paralisia mental tornando-se aos poucos semelhante a um paciente de um hospital psiquiátrico, a um deficiente mental ou mesmo a um drogado. Reggio pretende mostrar de que forma a televisão e os meios audiovisuais manipulam e controlam o ser humano e as consequências físicas, psicológicas e sociais de tal

facto. *Evidence* retrata em poucos minutos o efeito provocado pela alta tecnologia, e a aceitação passiva, por parte do ser humano, de uma situação que o enfraquece e domina de forma lenta mas eficaz.

¹³ Existem elementos visuais e sonoros que se manifestam nas três obras embora adquiram rostos, configurações e relevos diferentes nos três casos. O princípio de auto-semelhança prevalece associado ao elemento variação, metamorfose. Estes factos são notórios, tanto a nível visual, como sonoro.

¹⁴ O mundo globalizante e globalizado em que vivemos, o mundo da alta tecnologia, impõe cânones de conduta bastante rígidos e estritos que são seguidos pela maior parte de nós sendo que o que é considerado como original muitas das vezes não é mais do que a proliferação do standartizado. Criam-se ambientes uniformizados e artificiais que se encontram em conflito com o ambiente com o qual devíamos viver em perfeita harmonia.