

Música-Vídeo: Uma experiência trans-sensorial

Marcelo Carneiro de Lima

*

Resumo

Este trabalho aborda a trans-sensorialidade a partir do música-vídeo. Como um modelo de arte audiovisual, o música-vídeo compartilha as características das artes videográficas em geral, por exemplo, a hibridização das linguagens e o trânsito dos sentidos, possibilitando a ênfase na trans-sensorialidade como definida por Michel Chion: percepções que não são de nenhum sentido em particular, mas do conjunto dos sentidos. Como especificidade, o música-vídeo caracteriza-se por ser um produto da ação do compositor (associado ou não a um videasta) que partindo da sua formação específica aborda o meio videográfico com uma leitura particular na proposição de um trabalho audiovisual. Partindo da hipótese de que a experiência trans-sensorial pode possibilitar novas abordagens em relação à composição musical e audiovisual, apresenta-se o conceito elaborado por Chion comparando-o com a noção de sinestesia. Em seguida, são apresentadas duas análises resumidas de dois trabalhos de música-vídeo: a primeira, um exercício acadêmico sobre o vídeo Eyeblink de Yoko Ono, e a segunda, sobre Domingo, música-vídeo de Rodolfo Caesar.

Abstract

This paper is about the trans-sensoriality upon music-video. As an audiovisual art model, music-video shares the characteristics of video-art such as the languages hybridizations and the transit of senses, stressing trans-sensoriality as defined by Michel Chion: perceptions which do not belong to any sense in particular, but all of them at the same time. As an specificity, music-video is characterized by a product of the composer's action (with or without the help of a video artist) who starting from his own background deals with the video medium with a particular approach in audiovisuals arts. Starting from the hypothesis that the trans-sensorial may lead to new approaches in the relation between musical composition and audiovisual art, we present Chion's concept comparing it with the notion of synesthesia. Following, we present two brief analysis from works of Yoko Ono's Eyeblink (in which we composed the music for education purpose) and Domingo by Rodolfo Caesar.

Palavras-Chave: Música-vídeo, Trans-sensorialidade, Hibridização.

Keywords: Music-video, Trans-sensoriality, Hybridization.

Introdução

Segundo Vânia Dantas Leite, o termo música-vídeo define os trabalhos que representam a soma de duas linguagens independentes, a música e a imagem, “gerando uma nova forma de expressão” que possui suas respectivas questões quanto à técnica, difusão e

* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Doutorado em Música.

percepção (LEITE, 2004, p.48). Ampliando este conceito, considera-se neste trabalho que o música-vídeo é um modelo de audiovisual que nasce beneficiado pela ampla experiência videográfica originada nos anos de 1960 por Nam June Paik (músico de formação) e Wolf Vostell (ZIELINSKI, 1999, p.216) e desenvolvida por vários artistas desde então, e que aos poucos foi se caracterizando pela sua tendência em se tornar um meio híbrido nas articulações entre diversas linguagens artísticas. Segundo Christine Mello, o vídeo é composto de suas “extremidades” que

“levam a percepção das linguagens não no seu contexto particular, ou como mensagens específicas, mas na direção de suas fronteiras e de seus processos de hibridização, como uma fuga do epicentro da linguagem, como estado descentralizado de comunicação entre os meios, como um conjunto de circuitos interligados”. (MELLO, 2008, p.28)

Como um modelo audiovisual ligado à experiência e história das artes videográficas em geral, o música-vídeo confirma a tendência a hibridização das linguagens e meios de produção/difusão; difere-se das videoinstalações, vídeos-poesia, vídeo-dança, dentre outros, por ter nos processos de composição musical as bases de produção dos trabalhos. Isso não significa dizer, no entanto, que o aspecto sonoro do música-vídeo seja o preponderante: o caráter híbrido do vídeo assegura a não-hierarquização das linguagens empregadas na criação dos trabalhos, e conseqüentemente, a não-hierarquização de um dos cinco sentidos na sua apreciação.

Este trabalho parte da hipótese de que a experiência perceptiva do música-vídeo pode ser abordada a partir da idéia de trans-sensorialidade, tal como definida por Michel Chion. A percepção trans-sensorial é aquela que não hierarquiza nenhum sentido em particular, ou como diz Chion, são “(...) as percepções que não são de nenhum sentido em particular, mas pode pegar emprestado o canal de um sentido ou de outro sem que o seu conteúdo e o seu efeito permaneçam fechados no limite daquele sentido” (CHION, 2002, p.56). Assim, uma experiência trans-sensorial é uma experiência globalizante, não-hierarquizante, que pode inclusive ser confundida, ou mesmo circunscrever o universo sinestésico, um “fenômeno neurológico que ocorre quando um estímulo em um sentido evoca imediatamente a sensação em outro sentido” (CAMPEN, 2010, p.1). A sinestesia, no entanto, não é um fenômeno que ocorre em todas as pessoas, mas apenas naquelas que possuem o que alguns cientistas consideram um “defeito”, ou “um curto circuito entre as áreas do cérebro” (*Ibid*, p.1 e p.6). Pesquisas realizadas recentemente a partir do mapeamento cerebral de *sinestetas* e *não-sinestetas* através de um estímulo auditivo externo, demonstraram que a

região de atividades visuais do cérebro dos primeiros entra em ação ao mesmo tempo em que a região auditiva; já nos *não-sinestetas*, essa dupla atividade cerebral não acontece (*Ibid*, p.5). A sinestesia é, portanto, um fenômeno fisiológico comprovado cientificamente e limitado a um grupo específico de pessoas. Segundo Campen, a posição de alguns cientistas e especialistas de considerarem-na uma patologia é um exagero, já que para muitos *sinestetas*, os efeitos desses fenômenos auxiliam na vida diária e ampliam as possibilidades perceptivas (*Ibid*, p.12).

A trans-sensorialidade difere do fenômeno sinestésico em alguns aspectos:

1. Não é, como a sinestesia, um fenômeno limitado a algumas pessoas, mas advém da constatação de que as experiências estéticas ou do dia-a-dia são na verdade percebidas, ou apreendidas, a partir de um fluxo de sensações que estimula vários sentidos simultânea e continuamente. Assim, passear na floresta é tanto uma experiência visual como tátil, olfativa, auditiva, e gustativa; assistir a um filme é também uma experiência visual, auditiva, tendo muitas vezes reflexos na pele (tato), cheiro, gosto¹. Com relação à escuta de um som, Chion aponta as suas qualidades trans-sensoriais: ele é “uma metáfora de uma percepção contínua (...)”, “(...) é símbolo de uma percepção que atravessa os nossos sentidos, ultrapassa o seu âmbito e nos dá a impressão de continuar em qualquer outra parte” (CHION, 2002 p.62);

2. As experiências sinestésicas são individuais, específicas para cada um que as experimenta. Nascem do estímulo exercido sobre um sentido particular que por sua vez induz as atividades neurofisiológicas de outro. Na crítica de Chion à sinestesia, ele repara que as abordagens das experiências perceptivas a partir de uma perspectiva sinestésica “deixam de ser adequadas em muitos casos quando se percebe que cada sentido não representa um domínio de percepções homogêneas”(*Ibid.*, p.61).

As diferenças entre as abordagens das experiências sensoriais trans-sensoriais e sinestésicas não provocam a anulação de uma ou de outra: elas são complementares. Neste texto, opta-se pela abordagem trans-sensorial por considerá-la mais abrangente, englobando tanto as experiências sinestésicas (fenômeno neurológico), quanto as não-sinestésicas, advindas da constatação da ausência da hierarquia de um sentido sobre o outro.

Trans-sensorialidade no Música-Vídeo: análise de dois exemplos

A trans-sensorialidade é a maneira como percebemos o mundo à nossa volta. Ela não é um efeito de laboratório, produzido ou induzido por um determinado grupo de condutas ou de sobreposições de diferentes estímulos sensoriais; nós percebemos de forma trans-sensorial. Isso não significa dizer que não existem momentos em que nossa atenção se volte a um sentido específico: dar atenção a um determinado sentido pode ter como finalidade desvelar mais detalhadamente algum aspecto da experiência, aspecto este que por uma razão ou outra apresenta-se mais saliente, ou exige maior atenção. Assim, no caso da situação *audiovisual* do concerto, no intuito de privilegiar o elemento audível, ocorre o que Chion chama de *visu-audição*: privilégio da escuta sobre os demais sentidos, mas sob a influência da visão, ou em outras palavras, a influência da visão sobre a audição. A audição da música produzida pela orquestra sinfônica no palco da sala de concertos (ou qualquer outro evento de música ao vivo) é “acompanhada, reforçada, auxiliada, ou ao contrário, deformada, parasitada, mas em todo o caso transformada por um *contexto visual* que a influencia e pode levar a projetar sobre ela certas percepções” (CHION, 2002, p.220).

O termo oposto àquele é *áudio-visão* que consiste na percepção consciente da imagem, “mas na qual o som apresenta a todo o momento uma série de efeitos, de sensações, de significações que, por um fenômeno de projeção que leva em conta a imagem, parece partir naturalmente dela” (*Ibid, idem*).

Como se verá a seguir, o música-vídeo parece por vezes um amálgama dos dois conceitos apresentados por Chion, isso porque a relação entre imagem e música é dada de forma a se influenciarem e se re-significarem mutuamente. É o caso dos dois trabalhos analisados a seguir: *Eyblink* de Yoko Ono e do música-vídeo *Domingo* de Rodolfo Caesar.

Eyblink: um caso didático

Em 2007 foi realizado por nós um curto trabalho didático para servir de exemplo para a turma de pós-graduação *lato-sensu* em multimídia e trilha sonora do Conservatório Brasileiro de Música. Ele consistia em compor uma música para o vídeo *Eyblink* que Yoko Ono produziu para uma série realizada por vários artistas para o grupo Fluxus nos anos de 1960. Este trabalho, assim como todos os outros da série, não contém som: é um vídeo (filme) mudo. Os alunos deveriam assistir ao vídeo original sem som, ouvir a música sem a presença da imagem, e depois assistir ao vídeo com a música acoplada. Este exercício analítico que

acabamos de descrever foi desenvolvido por Michel Chion para a análise do audiovisual e é aplicado por ele em suas classes de estudo do *som no cinema* (CHION, 1994, p.120). O objetivo deste exercício é entender o funcionamento da acoplagem audiovisual, tomar conhecimento dos efeitos que cada técnica produz, e possivelmente sugerir modelos de construção aos alunos.

Eyeblink é um vídeo de um minuto que apresenta uma contagem progressiva e irregular de 0 a 1000 (0 a 100, 0 a 200, pulando todas as centenas). A música criada para o vídeo visava sincronizar os eventos numéricos e acentuar o caráter temporal da contagem. Assim, cada vez que o número zero é atingido, a seção rítmica da música reinicia; a partir do número seiscentos, cada vez que o final da seqüência numérica é atingida, é realizado um ataque frouxo sobre um silvo metálico e agudo em plena sincronia.

Os materiais sonoros consistem em sons percussivos em região médio-grave ritmicamente regulares, antecedidos por uma ‘anacruse’ formada por um som curto de massa densa e grave, com perfil melódico ascendente e dinâmica rapidamente crescente, análogo a um sopro forte e curto. O aspecto textural granuloso da maior parte do material sonoro, com exceção do silvo agudo, remete à sensação do tato, enquanto a progressão das imagens em fluxos rápidos faz associações diretas com movimentos frenéticos como os das corridas de automóvel. A acoplagem audiovisual provoca a mútua influência das características específicas de cada uma das linguagens utilizadas e reforça a tendência motórica efusiva da construção final.

Neste caso, som e imagem colaboram para a produção de velocidade e ênfase quase tautológica dos pontos climáticos parciais e final. Em termos de atividade sensorial, percebe-se o acionamento direto de três sentidos: visão, audição e tato.



Fig. 1. Duas seqüências de Eyeblink.

Domingo: Música-vídeo

Música-vídeo de 3'14" do compositor Rodolfo Caesar com roteiro da artista-plástica Liliza Mendes. O material visual consiste em fotos em preto e branco de trechos aparentemente abandonados de uma cidade inglesa: é domingo e ninguém circula pelo local. As imagens fotografadas são de edificações desgastadas pelo tempo e sem manutenção, pontes, um rio, ruas ora parcialmente, ora completamente vazias, uma caixa d'água quadrada com uma bandeira em farrapos içada em uma de suas extremidades. O ritmo da seqüência de fotos é em tempo moderado, como uma projeção de slides; a música utiliza materiais e processamentos diversos, mas centralmente se baseia em um loop de um trecho de *Elektra* de Richard Strauss e no congelamento (loop em *freeze*) da voz da soprano em vibrato, que por sua vez torna-se exagerado devido a sua forma de manutenção no tempo. Como contraponto, ou plano secundário, trabalha a granulicidade percussiva de objetos metálicos (latas, panelas?) que sofrem filtragens diversas no decorrer da peça: trechos extraídos de *Affoschektra*, outra obra do compositor.

Assistir ao vídeo sem a presença do som, ou ouvir a música sem ver as imagens são experiências muito diversas da apreciação da obra completa: no primeiro caso, temos uma seqüência de imagens fotográficas que bem poderiam ser utilizadas em uma exposição de vídeos, ou como uma campanha publicitária contra a degradação do local. Ritmicamente, temos uma dimensão temporal bastante particular que corta o tempo de forma uniforme, sempre progredindo, nunca voltando ou repetindo trechos, e com uma narratividade poética que chama a atenção para o aspecto textural da paisagem e das fotografias. Por si só, falar em aspecto textural já remete ao sentido tátil. Fora isso, ainda é possível imaginar o som naturalista do rio que corta o trecho em vários pontos, o som do barco solitário que aparece e some rapidamente, e a temperatura do local.



Fig.2 . 1ª, 3ª e 13ª fotos de Domingo.

No caso da música, a textura (sentido tátil) também é enfatizada e sobre este aspecto encontramos um ponto de conexão com as imagens. O tempo da música, no entanto, causa ansiedade devido possivelmente ao emprego do loop como processo central de produção. O trabalho sobre o material orquestral gera a forte dramaticidade do trecho, e o loop *infinito* da voz aprisiona o tempo, fazendo-o quase estagnar. O contraste surge entre esta estagnação temporal e a efervescência crescente dos grãos que se dá por aumento da sua iteração e filtragens. Estes agem como que arremessando o movimento temporal de um lado para outro, efeito que é auxiliado pelo trabalho de panorâmica do par estereofônico. Os sons granulosos salpicam de forma angustiante o espaço da massa orquestral, por vezes parecendo tentar sobrepujá-lo, o que de fato ocorre no último minuto do vídeo (2'24" a 3'14") após um crescendo de voz da soprano e o aumento textural dos grãos por aproximação dos ataques iterativos e afinamento da massa em função da filtragem em *passa alta*.

Quando se assiste ao vídeo sem a música, temos na seqüência uniforme e sem contrastes das imagens associadas à placidez do dia e ao vazio dos lugares, uma sensação de tranqüilidade, que induzida pelo título, remete-nos a um dia preguiçoso e calmo.

A música, por sua vez, é repleta de dramaticidade, ansiedade, e contrastes temporais. A estagnação e o aprisionamento temporal, responsáveis pela ansiedade, além da competição entre os materiais sonoros na ocupação do espaço reforçam a impressão de conflito permanente. Percebe-se na tutilidade dos grãos, nos planos sinfônicos e vocal, uma constante tendência a visualidade das fontes sonoras, e a sensação física de imobilidade.

A acoplagem do áudio e do vídeo produz imediatamente uma nova relação de temporalidade e dramaticidade: a música impregna o vídeo com o seu conflito, e ao mesmo tempo, o vídeo tende a puxar a música para frente, mas encontra nela uma resistência. Como resultado, a textura granulosa se amálgama aos tijolos e ao concreto das construções e das ruas, a voz da soprano emerge das águas do rio como um canto de sereia, e o loop sinfônico dá movimento à natureza morta das fotografias. As imagens plácidas sucumbem à ansiedade dramática da música, e o clímax do ataque final da orquestra sincronizado às duas aparições em rotação vertical da caixa d'água e sua bandeira esfarrapada representa o ápice de uma história de abandono e degradação. A entrada dos créditos finais, ainda sobre os escombros sonoros dos grãos, apresenta com certa distância indiferente e irônica a conformidade com a placidez de um domingo preguiçoso.

Constata-se com o música-vídeo de Caesar que pelo menos três planos sensoriais apresentam-se em destaque: o visual, o sonoro e o tátil. Esta constatação reforça a noção da experiência trans-sensorial do audiovisual e a re-significação das linguagens utilizadas que se influenciam mutuamente criando uma terceira perspectiva, diferente das percebidas quando ambas se apresentam separadamente.

Além destas constatações, reforça-se aqui a opinião de Chion de que som e imagem no audiovisual não podem ser analisados separadamente (CHION, 1994). Reforça também o dado de que a trans-sensorialidade se apresenta com grande evidência nas obras audiovisuais.

O música-vídeo se diferencia de outros modelos de criação videográfica em função da ação definidora que tem a música na forma final dos trabalhos e na maneira *suis generis* com que ela e a imagem se relacionam. Esta relação é mais evidente na construção formal do música-vídeo do que nas trilhas sonoras de cinema, muitas vezes dependentes da narratividade imagética e textual.

Conclusão

A abordagem da trans-sensorialidade como dado perceptivo fica evidente no música-vídeo, e a consciência deste fato pode propiciar atitudes composicionais bastante diversas para a sua criação. O compositor pode se valer das idiossincrasias da construção audiovisual no estabelecimento das diretrizes a serem seguidas durante o processo da composição. Esta noção de trans-sensorialidade pode ainda propor novas abordagens analíticas enfocando aspectos perceptivos que estão diretamente ligados à produção videográfica em geral. No que diz respeito aos estudos sobre a escuta, o entendimento da trans-sensorialidade pode abrir novos campos de pesquisa sobre este assunto, tais como a relação entre o ouvinte e a obra nos dias de hoje.

Bibliografia

- CAESAR, R. Domingo. <http://sussurro.musica.ufrj.br/abcde/caesarrodolf/caesarr/htm>
- CAMPEN, C. V. *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Massachusetts: The MIT Press. 2010, 185p.
- CHION, M., *Audio Vision*. Claudia Gorbman (trad.). Nova Iorque: Columbia University Press. 1994, 239p.

_____ *Le Son*. Paris: Édition Nathan/VUEF. 2002, 343p.

LEITE, V. D. *Relação Som / Imagem: Um estudo da relação som / imagem na produção musical eletroacústica de compositores brasileiros atuantes no Rio de Janeiro: do gesto instrumental tradicional às interfaces em tempo real*. Tese de Doutorado, Orientador: Professor Dr. Ricardo Tacuchian, Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos, Unirio. 2004, 148p.

MELLO, C. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Editora Senac. 2008, 255p.

ONO, Y. *Eyeblink*. <http://www.ubu.com/film/ono.html>

ZIELINSKI, S. *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*. Gloria Custance (trad.) Amsterdã: Amsterdam University Press, 1999, 356p.

¹ As experiências no campo cinematográfico têm ampliado o potencial trans-sensorial deste meio audiovisual com o desenvolvimento do seu aparato: o cinema em quatro dimensões, em que cheiros, tremores, umidade, e outros elementos táteis, olfativos e até mesmo gustativos têm sido incorporados concretamente. <http://www.the4dexperience.com>.