

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

DANIEL ROJAS DA SILVA

DO CAOS AO COSMOS: UMA ANÁLISE DO PERCURSO CRIATIVO EM 190_LFA

CURITIBA
2023

DANIEL ROJAS DA SILVA

DO CAOS AO COSMOS: UMA ANÁLISE DO PERCURSO CRIATIVO EM 190_LFA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Flávia Merino Lesnovski

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva, Daniel Rojas da

Do caos ao cosmos: uma análise do percurso criativo em 190_LFA / Daniel Rojas da Silva. -- Curitiba-PR, 2023.

146 f.: il.

Orientador: Ana Flávia Merino Lesnovski.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Estudo de processos criativos. 2. Audiovisual. 3. Documentário. 4. Música ambient. I - Lesnovski, Ana Flávia Merino (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

DANIEL ROJAS DA SILVA

DO CAOS AO COSMOS: UMA ANÁLISE DO PERCURSO CRIATIVO EM 190_LFA

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 10/05/2023.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo



Profa. Dra. Ana Flávia Merino Lesnovski
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Documento assinado digitalmente
DEBORA REGINA OPOLSKI
Data: 22/06/2023 10:20:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Débora Regina Opolski
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Documento assinado digitalmente
INDIA MARA MARTINS
Data: 21/06/2023 17:24:44-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. India Mara Martins
Membro Externo (PPG-CINE/UFF)

Dedico este trabalho às minhas avós Frieda Olga Farkas Rojas e Maria Ramos da Paz Araújo Delfino (Dona Dulce), e a meus pais Myrian Jael Rojas da Silva e Jarbas João da Silva, sem os quais, nada disso seria possível.

AGRADECIMENTOS

Ao espaço-tempo, à vida, o universo, a natureza e tudo mais que há.

Ao PPGCINEAV pela oportunidade de desenvolvimento desta pesquisa acadêmica e artística junto a uma instituição extremamente séria e da qual acompanhei a história desde seu estabelecimento.

À Prof. Dra. Ana Flávia Lesnovski pelas orientações e conversas engrandecedoras, que desde a graduação me colocam para pensar de outras formas, por outras perspectivas, ampliando minhas visões de mundo. Agradeço também ao trabalho maravilhoso que desenvolveu junto a seu canal do YouTube, Meteoro Brasil, durante os anos de pandemia. Nosso país se via sob um governo inescrupuloso e o trabalho jornalístico apurado pela Dra. Ana e demais membros de seu canal auxiliaram a combater a desinformação e trazer à luz fatos sobre a sombria realidade que vivíamos naquele momento.

A meus pais Jarbas e Myrian pelo suporte em todos os momentos.

Aos colegas mestrandes e às trocas auxiliadoras, em especial à Dani, Julia, Vitor, Kelvin, Bianca, Maritza, Thaianne, Giovanni, Junior, Ana Paula, Cris, Jomi e Schultz.

Às professoras doutoras componentes das bancas qualificatória e final deste trabalho: India Mara Martins e Débora Opolski. Agradeço as contribuições de valiosa importância para a evolução desta pesquisa e o aceite em participar deste percurso acadêmico. Ao corpo docente do PPG CINEAV, em especial à prof. Cristiane Wosniak e aos profs. Eduardo Baggio e Fábio Noronha.

Aos maravilhosos seres que estiveram ao meu lado durante essa jornada. Em primeiro lugar a meus amigos mais próximos: Felipe, pelas conversas e desabafos sobre as angústias e alegrias da vivência acadêmica e para além disso por tudo que já vivemos; Lourenço, por ser um amigo maravilhoso, compartilhando bons momentos e auxiliando-me a entender quem sou e quem posso ser neste mundo. À Bianca pela força compartilhada em vários momentos difíceis, pelos sentimentos sinceros e por ter me motivado quando tive vontade de desistir deste trabalho. À Lara pelo carinho, calma e por ajudar a entender que o processo tem seu próprio ritmo. Às minhas avós Olga e Dulce. A outras amigas, parentes e conhecidas que compartilharam de

pensamentos e sensações, e que se mostraram um alento à vida nos anos de mestrado: Alessa, Guilherme, Fernando, Klein, Cami, Didi, Joãozinho, Maria, Mari, Mathias, Gika, Camilo, Raquel, Leo, Erich, Jardel, Jackeline, Lela, Luciana Shiroma, Camila Sabatke e à minha analista Isabela.

Também aos animais não humanos que atravessaram minha jornada neste período e pelo amor que compartilhamos: Dylan, Paçoca, Tutsy, Selton, Ignis, Brasa, Magnólia, Gato e Lady Bird.

Outros seres não citados também são muito importantes, amo-os mesmo assim.

LE TEMPS DETUIT TOUT

Gaspar Noé

RESUMO

Quais as relações históricas e sensoriais que levaram à concepção e criação de 190_LFA (obra em processo e objeto de estudo do presente trabalho)? Existirá som – ou além disso: música – na representação de uma casa em ruínas? Observamos através do olhar de um Gesto Inacabado (SALLES, 2008) como se deu o percurso criativo de uma obra audiovisual. Vagando conceitualmente entre as referências inspiradoras desta obra: documentário poético, música *ambient*, ruínas, atmosfera, acusmática, encontramos os traços que indicam o rumo tomado no trabalho audiovisual estudado, desde os primeiros indícios da trajetória artística investigada. Examinamos finalmente o curso espontâneo da criação e seus “documentos de processo”, rastros audiovisuais decorrentes da necessidade do registro. Cria-se e se é criado, intrinsecamente, instaura-se então a vontade da compreensão de tais movimentos: aqui estamos.

PALAVRAS CHAVE: Estudo do processo de criação; Audiovisual; Documentário; Ruína; Música *ambient* e acusmática.

ABSTRACT

Which are the historic and sensoric associations that led into the concept and creation of 190_LFA (artwork in process and study object of this dissertation)? Is there sound – or even music – in a representation of a ruined house? We observe through Gesto Inacabado (SALLES, 2008) how the creative path of an audiovisual work took place. Conceptually wandering between the inspiring references for this artwork: poetic documentary, ambient music, ruins, atmosphere, acousmatic, we find traces that indicate the direction taken on the studied film, since the primal evidences of its artistic track. Finally we examine the spontaneous course of creation and its process documents, audiovisual traces arising from the need of record. It is created and it creates you, intrinsically, then the will to understand such movements is established: here we are.

KEYWORDS: Creative process studies; Audiovisual; Documentary; Ruin; Ambient music and acousmatic.

SUMÁRIO

1. CAOS.....	10
2. DO ACASO AO INÍCIO: NOTAS AUTOBIOGRÁFICAS E OUTRAS PERCEPÇÕES NA CONCEITUAÇÃO DE UMA OBRA AUDIOVISUAL.....	17
2.1.1 ACASOS SIGNIFICATIVOS.....	18
2.1.2 CONEXÕES IMPREVISÍVEIS.....	30
3. O POÉTICO NO DOCUMENTÁRIO E ALGUMAS POSSIBILIDADES SONORAS.....	32
3.1 PROCESSOS DE CRIAÇÃO: <i>ATLAS MNEMOSYNE</i>	33
3.1.1 auto-entrevista: reflexões sobre processos criativos.....	34
3.1.2 A constelação em vídeo.....	37
3.2 PROCESSOS DE CRIAÇÃO: ENTREVISTA COM DAN ROJAS E WERNER HERZOG.....	40
3.3 O DOCUMENTÁRIO POÉTICO.....	42
3.4 ANÁLISE DE <i>KOYAANISQATSI</i> (1982) DE GODFREY REGGIO E PHILIP GLASS.....	47
3.5 PROCESSOS DE CRIAÇÃO: QVARENTENA #2.....	52
3.6 CONSIDERAÇÕES PROCESSUAIS.....	55
4. A RUÍNA.....	57
4.1 REPRESENTAÇÕES DE RUÍNAS.....	58
4.1.1 Atmosfera em pinturas da desolação.....	58
4.1.2 Intenções criativas e a materialidade da ruína audiovisual.....	62
4.2 A ATMOSFERA FÍLMICA E OS DOCUMENTÁRIOS POÉTICOS BASEADOS EM RUÍNAS REAIS.....	65
4.3 ARRUINADA: ATMOSFERA EM MOVIMENTO.....	72
4.4 UMA PERSPECTIVA POÉTICA DA ARQUITETURA EM RUÍNAS: <i>HOMO SAPIENS</i> , O CARÁTER DESTRUTIVO E OUTRAS PERCEPÇÕES.....	73
5. A ACUSMÁTICA E OS AMBIENTES: SONORIDADES SOB PROCESSOS CRIATIVOS.....	79
5.1 PROCESSOS DE CRIAÇÃO: FLORAL & DANÇANDO NO ESCURO.....	80

5.2	ACUSMÁTICA.....	84
5.3	<i>AMBIENT</i>	86
5.4	ANÁLISE DAS MÚSICAS <i>ON THE PORCH OF A HOME BUILT IN 1943</i> & <i>WE'LL HOPE FOR A GOOD DAY</i> (2012) DE <i>FLATSOUND</i>	88
5.5	PROCESSOS DE CRIAÇÃO: AAAAAAAAAAAAAEIOU.....	94
5.6	CONSIDERAÇÕES PROCESSUAIS.....	97
6.	A AUDIOVIDEONOTA E 190_LFA: PROCESSO E RESULTADO.....	99
6.1	DOCUMENTANDO PROCESSOS.....	100
6.1.1	Mekas: filmando a vida.....	101
6.2	A AUDIOVIDEONOTA.....	106
6.2.1	Audio.....	108
6.2.2	Video.....	110
6.2.3	Aplicação da audiovideonota: ressonâncias e esboços no âmbito de criação.....	113
6.3	CONHECIMENTOS E RECONHECIMENTOS NO PERCURSO CRIATIVO.....	116
6.4	O CARÁTER EXPERIMENTAL DE 190_LFA.....	123
6.5	CONSIDERAÇÕES PROCESSUAIS.....	130
7	COSMOS.....	132
8	REFERÊNCIAS.....	138

1. CAOS

Ao iniciar a análise de um percurso criativo, sentimos necessidade de um recorte específico dentro da amplitude de aspectos relativos ao processo de criação. Nesta dissertação direciono o olhar e o escutar ao caminho pregresso à criação da obra audiovisual analisada, assim como aos conceitos artísticos formais e temáticos que circundam a criação deste trabalho. Por fim recolho, organizo e ordeno registros audiovisuais dos momentos de gravação, pós-produção e de reflexão em torno do trabalho, durante seu desenvolvimento. Estes registros são os derradeiros indícios da trajetória artística aqui analisada. Por entre os capítulos teremos contato com outros trabalhos em áudio e vídeo, referências diversas e conceitos esparsos que nos ajudarão a compreender o raciocínio aqui traçado. Neste sentido, associo a completude deste texto à metáfora proposta por Cecília Salles para a criação: do caos ao cosmos (SALLES, 2008). Se observarmos a partir de uma perspectiva universal, a ordenação do caos ao cosmos é natural à própria existência de tudo. No início do tempo, nos primórdios do espaço, tudo que existia estava em desordem e, ao longo de muitos e muitos anos, uma coesão formal, química e atmosférica têm se desenvolvido em nosso universo: o que nos traz onde estamos.

Sob uma perspectiva cósmica, a maioria dos objetivos humanos parece insignificante, até mesmo mesquinha, embora nossa espécie seja jovem, curiosa e corajosa, e encerre grandes esperanças. Nos últimos milênios fizemos descobertas assombrosas e inesperadas sobre o Cosmos e sobre o nosso lugar nele, explorações que anseiam ser consideradas. Elas nos lembram que os seres humanos evoluíram para perguntar sobre si mesmos, que compreender é uma alegria, que conhecimento é um pré-requisito para sobreviver. (SAGAN, 1986, p. 4).

Cada ser humano é configurado a partir da trajetória que percorreu até chegar ao momento presente, no qual se percebe como ser vivente e participante do mundo e da realidade em que está. No instante em que identifiquei minha própria existência, minha independência frente a tudo, minhas tendências, preferências e gostos, decidi, já afeito às artes, seguir neste caminho de estudo e reflexão sobre como as criações artísticas humanas atravessam a mim e também a outras pessoas. A alegria manifesta na busca pela compreensão da vida através da arte está presente em mim desde a

infância. Desde muito infante demonstro prazer em desenhar, pintar, me expressar. No período da adolescência tive acesso a uma quantidade enorme de filmes diversos – devido a um pai cinéfilo que sempre apresentou obras dos mais diversos modos e gêneros cinematográficos, e que influenciou em parte nas preferências fílmicas posteriores. Na esfera musical sempre tive contato com o ambiente repleto de música que era nossa casa. Sempre atento às sonoridades diversas que percorriam os corredores e cômodos dos variados locais nos quais moramos. Minha família possui um interesse florescente pela arte, e uma tendência forte ao envolvimento com música em sua ampla gama de possibilidades. Por meio deles fui apresentado a filmes não tão convencionais como *Koyaanisqatsi* (1982), *Fantasia 2000* (1999), *O Show de Truman* (1998); a músicas e artistas da *new age* e do início da música eletrônica, como Jean Michel Jarre, Philip Glass e *Kraftwerk*; até a vasta e rica cultura popular brasileira, passando por Milton Nascimento, Elis, Chico, Antônio Marcos, Titãs. O acúmulo de variadas referências artísticas se deu naturalmente em minha vida devido à vivência pregressa de meus pais, e ao crescer a prática artística sempre foi incentivada por eles: pude me desenvolver ao me inscreverem em aulas de teclado ainda com sete anos, ali deram início a essa minha caminhada. Desde então, e em grande parte por envolvimento com a igreja que frequentei até o início da juventude, adquiri de forma autodidata o aprendizado de outros instrumentos como violão, bateria, guitarra etc. Nos anos da adolescência cheguei a dançar, realizei oficinas de criação em animação, sempre tocava, cantava e buscava aprimoramento naquilo que estivesse fazendo no momento. Correlaciono meu progressivo envolvimento com as artes com a ideia de evolução expressa por Andrei Tarkovski em *Esculpir o Tempo*, a qual estaria associada à busca pelo autoconhecimento do ser humano e consequentemente ao sentido de cada existência.

Num sentido muito real, todo indivíduo vivencia por si próprio esse processo, à medida que vai conhecendo a vida, a si mesmo e os seus objetivos [...] a experiência do autoconhecimento ético e moral representa, para cada um, o único objetivo da vida, e, em termos subjetivos, ela é vivenciada a cada vez como algo novo. O homem está eternamente estabelecendo uma correlação entre si mesmo e o mundo, atormentado pelo anseio de atingir um ideal que se encontra fora dele e de se fundir ao mesmo, um ideal que ele percebe como um tipo de princípio fundamental sentido intuitivamente. Na inatingibilidade de tal fusão, na insuficiência do seu próprio "eu", encontra-se a fonte perpétua da dor e da insatisfação humanas. (TARKOVSKI, 1998, p. 39).

Foi por meio das manifestações artísticas que consegui estabelecer fortes relações com este mundo no qual vivemos. Essas manifestações ajudaram-me e continuam ajudando a entender uma série de questões essencialmente existenciais: quem sou, o que sinto, como penso, onde estou, para onde posso ir? Ainda adolescente, experimentava e me deixava experimentar através das variadas formas de expressão artística – ansiando por algo, por alguma forma me completasse, que agregasse sentido a minha experiência de vida e tornasse o percurso mais leve e sereno. Conhecer-me a mim e àquelas coisas que atribuem significado às minhas ações e aos meus modos de existir: na arte encontrei este caminho.

Partindo da perspectiva metodológica dos estudos dos processos criativos, me aprofundo neste método analítico para com a obra de arte e também para comigo, considerando que todas as variáveis criativas que permeiam o trabalho são oriundas daquilo que vi, ouvi, vivi ou tive contato. Desta forma, saliento a importância da linha de pesquisa em Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo deste Programa de Pós-graduação como uma possibilidade para que artistas pesquisadores se aprofundem em seu trabalho a partir de outras perspectivas. E para que se ampliem as reflexões a respeito dos infimos aspectos processuais relacionados ao fazer em cinema e em vídeo. Posto isto, essa dissertação possui um caráter muito individual e afetivo de minha parte tendo em vista que se apropria de aspectos, referências, momentos específicos de minha vida e particularidade como elementos de análise e produção de discurso e conhecimento. Então gostaria de avisar logo no início a quem ler este trabalho que as palavras aqui colocadas foram efeito de variados momentos de inspiração, crises, estágios alterados da consciência e muitos outros sentimentos. Falar sobre si não é simples. Mas há de se começar por algum ponto.

A partir das informações compartilhadas, podemos nos atentar então à estrutura deste texto a partir de um contexto. No primeiro capítulo, trago um memorial relatando e conectando autobiograficamente referências de variadas ordens que constituem os elementos da conceituação do trabalho audiovisual ao qual aqui nos detemos e que se apresenta como um dos motes desta pesquisa: 190_LFA. Neste memorial reúno as referências artísticas e conceitos essenciais deste trabalho e que configuram os aspectos da trajetória analítica e poética que continuaremos a nos aprofundar nos capítulos subsequentes. Estes conceitos são: o documentário poético,

a ruína, a atmosfera fílmica, a música *ambient*¹ e a acusmática. Num primeiro momento nos atentaremos às características circundantes de minha própria história que denotam como tive contato com estes elementos, como me relacionei com eles em determinado período de meu percurso artístico e existencial e por fim, como seus pontos de intersecção e a potência criativa presente em cada um deles direcionou-me – de forma mental e abstrata – ao conceito geral de 190_LFA. Para isto tomo como base teórica alguns conceitos relativos ao processo de criação propostos pela autora Cecília Salles, como a metáfora do processo como uma ordenação do caos ao cosmos, a impossibilidade de se determinar o início exato de um processo de criação, o projeto poético do sujeito criador e suas tendências; ao mesmo tempo observamos esta sucessão de acontecimentos sob a noção dos “acazos significativos” de Fayga Ostrower, a qual atribui significado às associações realizadas. Estes desdobramentos do processo criativo agregam ou podem vir a agregar significado a determinada trajetória criativa e por extensão à obra artística.

Em seguida verificaremos alguns trabalhos em vídeo que compõem parte da trajetória artística tomada rumo à criação de 190_LFA – exercícios realizados para disciplinas deste mestrado e que conversam formal e conceitualmente com a concepção do trabalho aqui analisado e com a noção de documentário poético. Neste trecho estudaremos como este modo de realização documental se apresenta historicamente e conheceremos alguns aspectos de sua materialidade, do diálogo que estabelece com ideias e nomenclaturas musicais. A partir da definição e historiografia de Bill Nichols para o documentário poético, investigamos então um exemplo de obra referente a este modo de fazer filmes, o amplamente conhecido documentário dos anos 80, *Koyaniisqatsi* que conta com a direção de Godfrey Reggio e criação sonora de Philip Glass. A partir da análise deste trabalho artístico correlacionamos aspectos estéticos e processuais com a lógica criativa por trás de seu conceito norteador – atribuído especificamente aqui neste trabalho. Como outro elemento adjunto ao processo criativo, e em relação ao conceito de documentário, ponderamos sobre a criação de um mini documentário em vídeo. De autoria própria e realizado durante o início da pandemia de COVID-19, este trabalho conversa com e influi sobre o processo

¹ Utilizo o termo música *ambient* ao referir-me especificamente a um gênero musical que enfatiza qualidades tonais e atmosféricas. Essa terminologia foi cunhada em especial por Brian Eno, um dos artistas pioneiros nas criações em *ambient*. Retornaremos e aprofundaremos essa temática no quinto capítulo desse trabalho.

criativo de 190_LFA, proporcionando novas reflexões sobre a linguagem audiovisual e sobre as intenções criativas ressurgentes durante o percurso artístico.

No terceiro capítulo nos detemos sobre o conteúdo e o tema imagético presente nos filmes inspiradores e na própria obra 190_LFA – as ruínas. Como egresso das artes visuais, busco na representação da ruína nas pinturas uma possível origem de meu apreço e interesse por estas (des)construções. Abordamos assim, de forma analítica, as imagens de algumas pinturas do Romantismo (em específico alguns trabalhos do artista David Caspar Friedrich) associando-as à noção de atmosfera, em seguida procurando entender quais as atmosferas fílmicas (GIL, 2005b) resultantes de dois documentários contemporâneos: *Homo Sapiens* (2016) dirigido por Nikolaus Geyrhalter e *Ruínas* (2009) de Manuel Mozos. As representações das ruínas nestas diversas mídias podem apresentar algumas semelhanças e diferenças, não somente em suas características formais, mas também relativas à intenção dos artistas e ao potencial poético subjacente em cada uma das obras observadas. Após este olhar analítico sobre a atmosfera das obras de arte separadas pelo tempo e similares tematicamente, nos atentaremos com mais profundidade a um dos filmes escolhidos: *Homo Sapiens*. Este documentário é uma das inspirações fundamentais no desenvolvimento de 190_LFA e deste trabalho como um todo; no momento em que assisti a esse filme no ano de 2018, suas imagens não deixaram mais meus pensamentos. Examinamos a potencial camada poética subjacente ao filme e a confrontamos com o olhar teórico de Georg Simmel sobre a estrutura de ruínas e a descrição feita por Walter Benjamin sobre o caráter destrutivo. Desta forma notamos aspectos da poesia tácita nesta arquitetura, algumas possibilidades semânticas e filosóficas que ecoam por entre essas imagens e edifícios decadentes.

Por consequência e como último – mas não menos importante – elemento constitutivo da criação de 190_LFA, averiguamos as possibilidades de criação em áudio associando os termos da música *ambient* de Brian Eno (1979) ao conceito propriamente teórico da acusmática: como proposto por Pierre Schaeffer no campo acústico e nas relações estabelecidas com o audiovisual por Michel Chion (2011). Antes de nos aproximarmos destes conceitos teoricamente, conheceremos alguns trabalhos musicais de autoria própria que constituem também parte do percurso sonoro traçado até a concepção do filme aqui estudado. Estes trabalhos são correlatos a estes conceitos examinados neste capítulo e além de agregarem ao

processo criativo descrito, funcionam como exemplos para a música *ambient* e para pensarmos a noção da acusmática. Após nos aproximarmos dos conceitos, analisaremos duas músicas presentes no disco *Sleep* (2012) do artista *Flatsound*, como estas músicas refletem sonicamente as ideias em áudio e qual a relação estabelecida entre elas e o processo criativo estudado. Em articulação a este processo, descrevo como decorreu a criação de outro trabalho musical que atravessa os conceitos sonoros estudados neste trecho do trabalho, assim como suas conexões possíveis com a elaboração da obra aqui esmiuçada.

Como última etapa da pesquisa, realizo o estudo do processo criativo da obra 190_LFA durante suas etapas criativas. Aqui se apresenta parte de minha inquietude e dificuldade em realizar este trabalho, como já citei anteriormente. Ao realizar um trabalho artístico como objeto de pesquisa em processos de criação, foi necessário selecionar um meio de registro para o percurso criativo, aquilo que Cecília Salles nomeia como documentos de processo (SALLES, 2008). Estes documentos funcionam como um rastro para o processo criativo e denotam os caminhos, decisões, mudanças de rumo tomadas pelo artista na criação de seus trabalhos. Portanto, a documentação de processo pode ser realizada através de diversos meios e mídias, desde que contemplem este aspecto processual da criação em movimento. Desta forma, escolhi utilizar do dispositivo audiovisual para realizar estes registros e na tentativa de aproximá-los a este caráter de algo inacabado, de uma anotação, os denomino por “audiovideonotas”. Apoiado no conceito dos filmes-diário e influenciado diretamente pelo trabalho do cineasta Jonas Mekas, trago o conceito da “audiovideonota” enquanto uma associação de notas de áudio – nas quais discorro sobre o andamento do processo criativo, sobre aspectos relativos à minha vivência que influenciam este processo – e imagens gravadas durante os momentos em que estive criando 190_LFA ou que refletia sobre a concepção e a trajetória de criação deste trabalho. Neste último trecho do trabalho teremos ciência de como ocorreu o processo criativo da obra 190_LFA a partir do momento inicial em que as primeiras imagens e áudios foram gravados, até as etapas de pós-produção, criação musical e finalização do trabalho audiovisual. As características e tendências notadas ao percorrer das etapas criativas entram em diálogo com as reflexões de Salles sobre este âmbito da esfera artística. Amparadas nas possibilidades de construção de conhecimento dos processos de criação, e também no caráter experimental que

podem apresentar, analisamos as “audiovideonotas”: avaliando os momentos criativos em relação à vida, e a seus atravessamentos teóricos.

Se aproximando de uma linha de pesquisa em poéticas, este trabalho se configura não somente como pesquisa de aporte teórico e literário, mas conversa diretamente com uma variedade de elementos concernentes à arte e ao universo da criação artística como um todo. É impossível pensarmos nesse texto dissociado da criação de 190_LFA considerando que as informações que aqui encontraremos se referem à forma, ao conteúdo e aos recursos criativos utilizados no desenvolvimento deste trabalho audiovisual.

2. DO ACASO AO INÍCIO: NOTAS AUTOBIOGRÁFICAS E OUTRAS PERCEPÇÕES NA CONCEITUAÇÃO DE UMA OBRA AUDIOVISUAL

Decido iniciar este trabalho justificando o uso conjunto da primeira pessoa do singular e do plural: aqui relato fatos, acontecimentos, memórias vívidas e vividas, cruzamentos de minha individualidade, de minha própria vida que confluem em meu processo de criação; simultaneamente tenho o sincero desejo de que quem leia estas páginas se sinta imerso numa grande teia, num universo próprio com cada um de seus elementos, tanto gerais quanto específicos. As seguintes contextualizações e informações particulares descrevem uma determinada narrativa e ajudam-nos a compreender como a conceituação da obra audiovisual 190_LFA foi sendo moldada em minhas ponderações: partindo do acaso cotidiano e do acúmulo de informações, referências e experiências ao longo de anos.

Para compreendermos a conceituação do trabalho a que nos referimos, é importante que haja uma explicação do que o trabalho é. Sendo assim o trabalho audiovisual denominado 190_LFA se caracteriza como um híbrido entre conceitos: das formalidades do documentário poético; do trabalho com vídeo à simbiose com o conceito musical do álbum; da música *ambient* com a noção acusmática; e tematicamente: atentando à estrutura em ruínas como potencial imagético e às possibilidades sensoriais desta estética quando associada à camada sonora desenvolvida individualmente para cada imagem. No trabalho, realizo planos estáticos de uma casa em ruínas, e sua geografia vem a nomear o trabalho: 190 é seu número e “LFA” funciona como um acrônimo à rua em que a casa se localiza (e onde resido atualmente também), Rua Leonídia Ferreira Alves. A criação sonora foi realizada a partir do atravessamento dos chamados *field recordings* (denominação dada ao subgênero de música *ambient* que privilegia gravações diretas de locais, nas quais ouvimos os sons correspondentes dos mesmos) ao conceito de acusmática de Pierre Schaeffer, e também à criação musical como um todo dentro do gênero amplo da música *ambient* – utilizando faixas de áudio que se aproximam de texturizações sonoras, associado ao uso de sintetizadores e da aplicação de efeitos em áudios de arquivo pessoal. Recomendo que 190_LFA seja assistido neste momento do trabalho, para que as seguintes elucidações e contextualizações se tornem um pouco mais

claras a quem realiza a leitura desse texto. O arquivo audiovisual pode ser encontrado no seguinte *link*: <youtu.be/YdvGzJ5QUIE> (ROJAS, 2023b).

2.1 Acasos significativos

A partir da elaboração global supracitada do projeto 190_LFA podemos então iniciar de algum ponto – o qual identifiquei como possível ponto de início – deste processo de criação. Levando em conta que a criação é contornada por um percurso borrado, admito “portanto, a impossibilidade de determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo.” (SALLES, 2008, p. 26). E como elemento base para uma associação entre os acontecimentos narrados neste capítulo, trabalharemos com a noção de “acaso significativo” proposta por Fayga Ostrower quando associado ao processo criativo. Ostrower coloca que assim como na vida, na criação também ocorrem acasos variados, porém: “outros eventos [...] despertam em nós uma atenção especial. Sabemos imediatamente que eles não aconteceram ‘por acaso’.” (OSTROWER, 2013, p. 3). Seriam estes os “acasos significativos”, aqueles que reconhecemos dentre o curso da realidade e o “ato de reconhecimento se dá de modo direto e com uma certeza absoluta, sem hesitação [...], estabelecendo-se naquele momento uma correspondência, uma espécie de consonância com algo dentro de nós.” (OSTROWER, 2013, p. 3). Apresento então alguns destes reconhecimentos correspondentes e casuais que perpassaram meu processo criativo e minha vida e delineiam um curso, um caminho e uma tendência dentro de meu trabalho artístico amplo, assim como na especificidade de 190_LFA.

Em 2018, fiz uma experiência assistindo a um filme por dia durante o ano todo, ou seja: 365 longas-metragens ao total. Durante esse compromisso individual que firmei, elenquei e registrei cada filme assistido com uma numeração e asteriscos coloridos que indicavam alguns aspectos de minha recepção aos filmes (Figura 1). Realizo com frequência organizações em forma de anotações ou listas no intuito de manter alguma comprovação de que determinado momento ou situação ocorreu, assim organizando tarefas e pensamentos. Com a listagem dos filmes auxiliou a manter uma perspectiva memorial em relação às narrativas e aos aspectos estéticos das obras, que com o passar dos dias e a exposição a novos trabalhos se borravam e se misturavam.

Figura 1: Print da folha de anotações dos filmes assistidos, *Homo Sapiens* foi o 146º filme assistido

121	Loving Vincent	
122	Visages Villages	
123	Victoria	
124	The big sick	* *
125	The terminator	
126	Robocop	
127	Three Billboards outside Ebbing, Missouri	* * *
128	The Post	
129	Körper und seele	* * *
130	Phantom Thread	* *
131	Mecunime	
132	Madame Sató	
133	Scarface	* *
134	Psycho	* *
135	Castello Cavalcanti	* (curta)
136	Basquiat	
137	Darkest hour	* *
138	Zelig	
139	Pollock	
140	Birdemic - Shock and Terror	* *
141	The birds	
142	Les Aescias	
143	Verônica	* *
144	Restless	* *
145	I am not your negro	* * *
146	Homo Sapiens	* * *
147	Manook of the North	
148	The elephant man	
149	Pixo	* * *
150	E.T. The Extra-terrestrial	

Fonte: Autoria própria, 2018.

Neste mesmo ano cursei uma disciplina optativa chamada Fotografia Contemporânea na graduação em Artes Visuais, devido a crescente curiosidade e afetuosidade que sentia relativo ao cinema, a qual despertou vontade de conhecer mais a fundo sobre os elementos fílmicos. A fotografia é um destes aspectos imprescindíveis, afinal: sem imagem não há audiovisual. Um dos trabalhos desta disciplina prescrevia a formulação e criação de uma série fotográfica e havia temática livre. Ao longo deste período conhecendo uma grande variedade de filmes, assisti pela primeira vez um documentário chamado *Homo Sapiens* (HOMO, 2016) – dirigido por Nikolaus Geyrhalter – o qual consiste em sua completude em imagens estáticas apresentando lugares em estado de ruínas, abandonados, desolados e o som derivado desses mesmos lugares (Figuras 2, 3 e 4).

Figuras 2, 3 E 4: *Frames de Homo Sapiens*





Fonte: HOMO Sapiens (2016).

Estas imagens e sons ficaram marcados e ressurgindo em meus pensamentos dia após dia: como que comunicando algo. Enquanto estudante de Artes Visuais, o contato com representações visuais de edifícios parcialmente em destroços era familiar devido às pinturas românticas do século XIX, atentando especialmente à obra de Caspar David Friedrich. Porém no filme observei imagens de outra natureza: elas foram capturadas diretamente da realidade, de locais distantes, mas aos quais poderia ter acesso se fosse esse meu objetivo. Cecília Salles (2008, p. 55) comenta sobre como a percepção daquele que cria é afetada pelos variados elementos que podem cruzar seu caminho: "Essas imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos [...]". Neste caso, o documentário provocou uma sensação de mistério que se adensava em minhas reflexões: qual a origem de tanta potência e do impacto que essas arquiteturas em ruínas causaram em minha percepção? O que há nestes locais onde tudo que havia se foi? Nestes locais que possuem uma história, um passado? Tirei a prova ao meu próprio gosto: decidi aliar a proposta livre do trabalho de Fotografia Contemporânea à ideia e vontade de representar as ruínas. Já vinha memorizando locais que estivessem em estado de ruínas e foi quando fotografei pela primeira vez a casa 190: a locação principal e única do trabalho que agora estudo o processo de criação. Naquele momento tirei as primeiras fotos da casa, apresentando somente sua fachada e alguns de seus detalhes que agora são aspectos estéticos, registros visuais já intrínsecos e ressignificados na obra em processo. Estas fotografias iniciais compunham parte desta série de livre temática à qual decidi nomear "abandono". Antes de tudo pelo caráter estético das próprias imagens ao apresentarem locais abandonados, e como

metáfora a este período de vida em que constantemente sentia a sensação do abandono (Figura 5). A realização destas fotografias ocorreu de forma programada. Já havia listado alguns locais nos quais gostaria de fotografar e escolhi um dia para realizar o trajeto que ligaria cada local ao outro. Iniciando em minha rua, na casa 190 e escolhendo a rota da Estrada da Graciosa, na qual sabia que havia uma antiga fábrica de colchões desativada (na qual meu irmão havia trabalhado), e que me levaria ao meu destino final: um posto de gasolina desativado no Bairro Alto. Ao total, este trajeto possui em média 21 quilômetros – dobra-se a distância levando em conta a volta – e decidi realizar esta pequena viagem de bicicleta, algo ao qual não estava acostumado. Neste trajeto parei algumas vezes para fotografar outras coisas que me chamavam a atenção na paisagem e em seus detalhes, realizei um pequeno lanche, ouvi repetidas vezes uma música que gostava naquele momento. Essas banalidades que ocorreram durante o caminho incorporaram significado e afetividade a este meu momento de imersão na criação artística, potencializando-a em variados sentidos e especialmente na relação que estabeleci com a série dos locais abandonados.

Figura 5: Série abandono; em destaque: fotografias da casa 190 e abaixo de outros locais



Fonte: Autoria própria, 2018.

Desta forma, identifico este percurso espacial de criação e uma série de práticas que costumava ter e ainda possuo tangentes ao termo “percurso”, que indica “ao mesmo tempo, o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa).” (CARERI, 2013, p. 31); trago então a metáfora do percurso em primeiro lugar como uma linha atravessando e conectando cronológica e aleatoriamente as memórias e acontecimentos aqui relatados. Num segundo momento, associo o percurso à prática do *parkour*. O projeto inicial de 190_LFA previa que outras locações em ruínas seriam acessadas no intuito da realização do filme – após considerações sobre o processo criativo associado à condição instável da pandemia no ano de 2021, decidi gravar somente na locação de minha rua. Porém a partir desta idealização inicial com variados locais de difícil acesso, precisava encontrar uma forma de chegar até eles. Associando esta necessidade à admiração que carrego a muito tempo pela disciplina do *parkour*, e ao tempo ocioso decorrente da pandemia de COVID, comecei a estudá-lo e a treinar suas técnicas. Ao me aproximar desta prática, percebi suas similaridades com amenidades do processo criativo e que em seu nome já se manifestam: “o termo *Parkour* foi desenvolvido como uma versão do verbo francês *parcourir*, significando percorrer ou traçar um curso [...]”² (KELLEY, 2011, p.6). Assim como o nome atribuído aos seus praticantes: *traceurs*, pode ser traduzido livremente como aquele que traça – uma linha, um trajeto, um percurso. Iniciei a praticar o *parkour* em diversos locais, inclusive na casa 190. E acredito que essa aproximação física com o espaço acentuou minha imersão no processo criativo e no ambiente desta casa, acessando assim uma compreensão espacial mais refinada da estrutura física do local e de minha consciência corporal em relação a ele. Ao nomear a produção audiovisual por 190_LFA, escolhi utilizar o sinal de *underline* entre o número e o acrônimo por se caracterizar como uma linha, um traço – procurando integrar o *parkour* à criação em desenvolvimento, tendo em vista a relação que estabeleci entre ambos e a importância que passaram a apresentar para minha individualidade.

Parte considerável do meu acervo imagético realizado com dispositivos móveis, de minha afetuosidade com a cidade e suas paisagens, e de minha memória audiovisual, tem origem em imagens aleatórias que costumo gravar e fotografar

² Do original: “the term *Parkour* developed as a version of the French verb *parcourir*, meaning to travel or trace a course”. (KELLEY, 2011, p. 6).

durante caminhadas entre lugares ou mesmo somente como registros momentâneos de detalhes da realidade que me tomam a atenção, procurando captar aquela fração específica do tempo. Salles (2008, p. 123) comenta sobre este aspecto em potencial da criação, destacando que há “artistas que têm o hábito do registro independentemente de construções de obras específicas. Mas a necessidade de registrar, reter ou pôr em memória alguns desses elementos apreendidos é muito comum.” A captura destes arquivos dispersos deriva da prática do deambular, que cultivo desde a adolescência, e é algo que associo a um modelo contemporâneo do costume dos *flâneurs*: “aquele personagem efêmero que, rebelando-se contra a modernidade, perdia o seu tempo deleitando-se com o insólito e com o absurdo, vagabundeando pela cidade.” (CARERI, 2013, p. 74). Observo os detalhes do mundo e procuro captar através do dispositivo fílmico como eles se apresentam singularmente a mim, ao meu olhar. Em parte, o mundo é ruína: rachadura, resto, ruído. Grande quantidade deste acervo imagético, destes rascunhos que gerei espontaneamente com o transcorrer dos anos traz representado este caráter residual dos elementos, daquilo que sobrou, do que não atrai mais com tanta frequência os olhares por estar deteriorado, estragado, abandonado (Figuras 6, 7, 8 e 9).

Figuras 6, 7, 8 e 9: Fotografias de detalhes do cotidiano





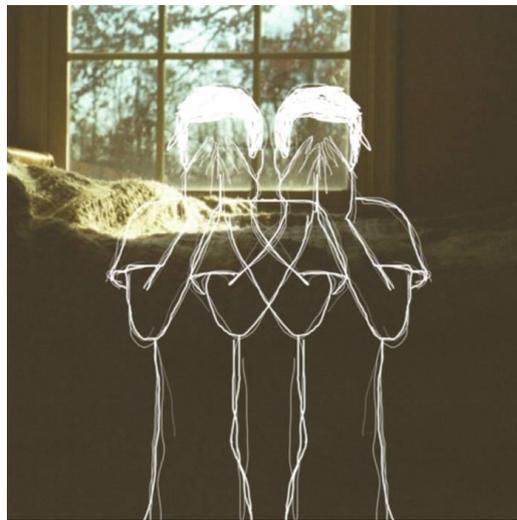
Fonte: Autoria própria. Figuras 6 e 9, 2019; Figuras 7 e 8, 2021.

Os acasos significativos se apresentam de forma aleatória durante a trajetória criadora, o que resulta futuramente numa direção coesa, no concatenar de ideias esparsas. Fayga Ostrower (2013, p. 7) adverte que os próprios acasos revelam as relações latentes entre os fenômenos que os envolvem, “Assim os acasos iluminam espaços vivenciais que se abrem à nossa mente e, à medida em que os ocupamos, o mundo vai se ampliando para nós.” Já Cecília Salles compara essa característica do processo de criação a um percurso do caos ao cosmos: “esse processo, que vai se dando ao longo do tempo, caminha de uma nebulosa fértil em direção a alguma forma de organização.” (SALLES, 2008, p.33). Os acasos percebidos durante o curso criativo percorrido determinam o rumo deste curso, agrupando elementos desta nebulosa e ordenando-os sob alguma lógica ou sentido. A tendência a uma certa organização não ocorre somente no processo criativo como também determina a forma a qual o objeto artístico virá apresentar. Expandindo a metáfora de Salles, podemos relacionar os elementos do processo criativo aos de um sistema planetário: planetas, estrelas e outros corpos celestes exercem força gravitacional uns sobre os outros e com o passar do tempo adquirem um arranjo que permite sua coexistência.

Nos anos da adolescência, fui progressivamente obtendo conhecimento de cada vez mais gêneros musicais e suas formas e variações de criação musical. Naturalmente algumas preferências vão sendo delineadas nesta descoberta da arte. Em retrospectiva, noto que músicas (mesmo algumas consideravelmente populares) que apresentavam faixas de ambientação em sua composição eram algumas de minhas favoritas e mais escutadas. Trago como exemplo as faixas: *Okinawa* do artista Silva (2014), cantada junto a Fernanda Takai, na qual podemos escutar em seu trecho inicial e final a ambientação de uma praia; e *Ensaio Sobre Ela* de Cícero (2011), a qual parece que está sendo executada durante uma tempestade – ouvimos trovões e o som do cair da chuva que se mistura ao som do prato de condução da bateria e ajuda a cadenciar a canção. Neste período conheci bandas e artistas que se aproximavam do trabalho com a música *ambient*, como *Sigur Rós*, *How To Disappear Completely* e *Flatsound*. Tive conhecimento deste último artista com seu disco de maior popularidade: *Sleep* (Figura 10), lançado em 2012, é um disco de música *folk/ambient*. O ponto de virada formal que o disco apresenta é relativo simbolicamente à barra que separa *folk* de *ambient* na definição anterior, pois o disco evidentemente é dividido em uma primeira parte na qual ouvimos músicas com aspectos do *folk* e repletas de sentimentalismo (se aproximando da estética emo); e em uma segunda parte de músicas *ambient* com áudios de locais reais com a velocidade alterada e outros processamentos sonoros, e a utilização de sintetizadores texturais, rítmicos e melódicos (FLATSOUND, 2012). A primeira música após essa virada na sonoridade do trabalho possui um nome que já sugere um ambiente, uma referência para aquela sonoridade. Seu nome é *on the porch of a home built in 1943*, traduzida livremente como “na varanda de uma casa construída em 1943”. Na gravação podemos escutar sons de madeira rangendo, pássaros cantando e outros que podem fomentar a imaginação de seu ouvinte. Naquele momento estranhava a ruptura da forma sonora apresentada no disco, não me agradava. Porém este disco e mais uma série de outros trabalhos musicais me auxiliaram no desenvolvimento da percepção auditiva e a pensar sobre o fenômeno sonoro, e conseqüentemente a perceber a música de formas diferentes. Rachando a tríade musical tradicional que considera música aquela que possui harmonia, melodia e ritmo, a música *ambient* auxilia na expansão de horizontes: colocando a sonorização de locais e outros elementos que buscam certa abstração sonora não como simples efeito, mas como elementares na criação da obra. Perceber a preponderância e organização destes

aspectos dados em uma forma sonora que era nova a mim, mas que já tinha contato a certo tempo aconteceu quase como um choque de percepção. Percebendo a possibilidade de criação em áudio como construção de ambientes, associado à criação musical mais tradicional e as variadas possibilidades decorrentes destas junções. Esta assimilação é de enorme importância neste trabalho, pois esta possibilidade em áudio se caracteriza como uma das motivações essenciais na concepção de 190_LFA.

Figura 10: Capa do disco *Sleep*



Fonte: FLATSOUND (2012).

Já o conceito da escuta acusmática veio a aparecer tardiamente neste processo criativo e acadêmico, se comparado aos outros conceitos aqui elencados. Por muito tempo mantive a ideia de paisagem sonora como um dos motes da criação de 190_LFA, até perceber que sua aplicação teórica na construção do trabalho não estabelecia um propósito claro, mantendo associações vagas entre o conceito criativo e os trabalhos artísticos que o representariam. Em grande parte, meu apego à noção da paisagem sonora se devia justamente a essa noção sinestésica que seu nome sugere, entre visão e audição. Porém a escuta acusmática de Pierre Schaeffer harmoniza-se com a proposta criativa em áudio presente na criação de 190_LFA: atentando à escuta de sonoridades e eventos aos quais não conseguimos distinguir a origem. Esta é a designação da acusmática, a associação entre sons que ouvimos e a ausência visível de suas fontes originais.

As questões estéticas relacionadas à imagem e ao som, e aos entes ruínas e *ambient* vinham sendo formuladas e reformuladas com frequência em minhas

meditações. Não necessariamente em direção a algo que fosse ser criado ou efetuado exatamente naquele momento, mas como indícios de possível trabalho futuro. Ao mesmo tempo, os trabalhos artísticos que tenho produzido ao longo dos últimos anos transparecem o gosto e o valor que atribuí a esses elementos inspiradores do processo criativo. Um dos exemplos desse entendimento é um trabalho que realizei no ano de 2018 sob a alcunha de “sltr” e foi um trabalho inicial com mídia sonora. Aqui nos interessa uma música específica dentro de um trabalho mais amplo – um EP realizado somente a partir de instrumentos eletrônicos. Cada uma das músicas deste EP tem o mesmo nome de alguma obra de arte de outra natureza, sendo a primeira uma pintura de Van Gogh, a segunda uma escultura de Bruno Giorgi e a terceira de um filme: Dançando no Escuro (em relação ao filme homônimo de Lars Von Trier). Estas associações entre os nomes das músicas e nomes de outros trabalhos artísticos derivava da vontade de tentar emular sensações e sentimentos produzidos pela apreciação de uma mídia na criação de outra, a musical neste contexto. Dançando no Escuro (SLTR, 2018) tem cerca de dez minutos e no momento de sua criação a identifiquei como um trabalho de música *ambient*, intenção possivelmente derivada da relação de afetuosidade que gerei com o gênero e a sensação de calma e tranquilidade que pode proporcionar. De certo modo tento ecoar através da música a sensação da personagem do filme de Von Trier, Selma, que na última cena do filme caminha e canta por um longo corredor em direção à injusta morte impelida pelos instrumentos de justiça, somente cento e sete passos distante de seu destino cruel (DANÇANDO, 2000). A impressão do ambiente sonoro específico da protagonista nesta cena era uma de minhas intenções ao compor as camadas da música, devido ao impacto provocado em mim por esta sequência da narrativa fílmica. O filme é um musical e neste momento Selma dispara a cantar e contar – a música vocalizada pela personagem interpretada por Björk tem como letra e ritmo a contagem crescente dos passos entre a cela e a forca. A progressiva tensão criada por ambas, música e narrativa, acentua a dramaticidade inerente da cena. A tentativa de transfigurar as emoções da personagem sonoramente definiu sua estrutura: num primeiro momento escutamos sobretudo texturas sonoras e o som de um coração batendo a simular a incerteza e o medo da personagem que será levada à morte; já próximo à metade da faixa, a música toma ritmo cadenciado com as texturas sonoras acompanhando-o enquanto um sintetizador improvisando se destaca como que representando o desespero da personagem que, ausente de visão e já em seus últimos momentos,

com a corda em volta de seu pescoço começa a chamar e cantarolar, carregada de tristeza, ao filho que foi separado dela injustamente. Próximo ao final da música as camadas sonoras vão diminuindo uma após a outra até ouvirmos principalmente ondas sintéticas sob efeito de *glitch* e uma fala robótica narrando a frase da cartela final de Dançando no Escuro (Figura 11). A procura por simular sonoramente sentimentos e sensações específicas que são de outra ordem é uma das raízes da música *ambient* e já aparecia nas primeiras reflexões de Brian Eno, um dos precursores no desenvolvimento desse gênero musical e que buscava: “produzir peças originais [...] para momentos e situações particulares em vista de criar um pequeno mas versátil catálogo de música ambiental adequada a uma vasta variedade de climas e atmosferas.”³ (ENO, 1979, não p.).

Figura 11: Letreiro final de Dançando no Escuro



Fonte: DANÇANDO no Escuro (2000).

Posteriormente, junto à minha colega de banda propus uma música que apresentasse recortes de áudio antes e depois da *track* de áudio que remetessem a um ambiente em que quem canta e toca está localizado. Abrigo? é uma música lançada pelo *duo* fntsma (nome da banda) e foi composta durante os meses iniciais do isolamento social da pandemia de COVID em 2020. A composição lírica da música discursa sobre como nossos abrigos não são necessariamente arquitetônicos, mas este termo pode abordar metaforicamente uma gama de outras possibilidades, inclusive pessoas queridas. As características sonoras ambientais, que são

³ Do original: “to produce original pieces [...] for particular times and situations with a view to building up a small but versatile catalogue of environmental music suited to a wide variety of moods and atmospheres.” (ENO, 1979).

evidenciadas na faixa de áudio presente no videoclipe da música, ressaltam a ideia do isolamento: no início da música como alguém que entra em um quarto e vai tocar um instrumento e no final como alguém que deixa esse quarto, deixando também sua porta aberta ao passo que ouvimos de fundo uma notícia televisiva sobre vacinação (FNTSMA, 2020). A gravação deste destaque inicial e final para o ambiente sonoro foi realizado de maneira verossímil ao que é ouvido: representei corporalmente as atitudes – abrir a porta, entrar no cômodo, pegar o violão e assim por diante. A gravação destas faixas de áudio ocorreu em período concomitante ao planejamento inicial de 190_LFA, portanto a decisão de realizar experimentos com gravação de ambientes já se configurava como parte do percurso por mim traçado artisticamente. E como vimos, a associação de variados elementos visuais, sonoros e conceituais são capazes de evidenciar conexões entre diferentes obras de um mesmo criador, observando particularidades de seu projeto estético e artístico amplo. As noções de ambientação em áudio retornavam constantemente aos meus pensamentos, em planejamentos de novos trabalhos e apresentavam indícios de estarem se enraizando nas concepções iniciais de minhas criações.

2.2 Conexões Imprevisíveis

Estas notas apresentadas configuram o início da caminhada analítica deste processo de criação em audiovisual, partindo de alguns conceitos propostos pelas autoras às quais recorreremos. Tanto Cecília Salles (2008) quanto Fayga Ostrower (2013) relacionam o processo criativo ao processo de autoconhecimento, devido principalmente ao artista estar em busca de desenvolver algo que tem origem em si e direcionar sua atenção a estes aspectos íntimos. Os acasos significativos como elementos constituintes da trajetória percorrida pelo criador revelam sua percepção da vida e do mundo, e agem como inspiração para a criação em desenvolvimento. Nos momentos em que identificamos os acasos e os incorporamos como inspirações em nossos processos artísticos, surgem “[...] novos apelos, de algo não-realizado aspirando a ser realizado, a tornar-se forma e fazer-se compreender, apelos irresistíveis à imaginação criativa.” (OSTROWER, 2013, p. 9). Como na metáfora do caos ao cosmos, no processo de criação o tempo cumpre papel imprescindível sobre as decisões seletivas de arquivos e ideias. Seus possíveis e necessários

ordenamentos são *a priori* posteriores ao reconhecimento dos acasos: fontes de inspirações do artista e substância para seu processo.

Apoiado nesta série de alusões a momentos, referências e obras que tive contato, pude narrar o que identifico como os momentos primários do agrupamento de repertório conceitual e artístico aplicado à elaboração conceitual da obra 190_LFA. Analisando a partir da conceituação dos acasos significativos e dos aspectos referentes ao processo criativo sob a teoria de Cecília Salles, os acontecimentos da vida parecem não estar tão à deriva: o processo remarca um traçado que conecta os variados eventos que se passam com aquele que cria, atribuindo-lhes outros significados, novos significados. E para além dos possíveis sentidos e conexões que podemos estabelecer no percurso criativo, ao olhar "[...] mais de perto a relação do propósito do artista com as matérias por ele escolhidas, compreendemos a interdependência desses elementos. A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria." (SALLES, 2008, p. 67). Partindo desse pressuposto, nos capítulos subsequentes aprofundaremos separadamente os conceitos e componentes processuais que, ao final unificados, integrarão o audiovisual 190_LFA. Cada um destes aspectos adiante analisados participa do percurso criativo, é em seus encadeamentos e intersecções que o processo se distingue e por fim, se consolida.

3. O POÉTICO NO DOCUMENTÁRIO E ALGUMAS POSSIBILIDADES SONORAS

Como ponto de partida para os trechos seguintes deste trabalho, que assim como este de certa forma categorizam e estabelecem conceitos que se relacionam com a obra audiovisual 190_LFA, notaremos seu gênero cinematográfico aproximando-o do documentário. Mais especificamente, consideramos 190_LFA como um documentário poético; veremos mais à frente ser considerado poético aquele documentário que pelas nuances e elementos formais que apresenta, busca se aproximar de seu texto fílmico realçando suas relações estruturais. Por estrutura, quero dizer a forma do filme: veremos que no documentarismo que enfatiza o elemento poético, as relações de tempo e ritmo tomam grande protagonismo, assim conferindo destaque às sensações que pode provocar por meio de sua linguagem em detrimento de outras formas fílmicas mais frequentes no documentarismo, como os documentários com entrevistas ou expositivos. Desta forma passaremos a entender um pouco melhor como 190_LFA foi conceituado e a partir de quais perspectivas e inspirações se moldou durante o processo.

De início, observaremos dois exercícios audiovisuais que realizei durante as disciplinas do mestrado: um feito para a disciplina de Metodologia de Pesquisa e que partia da ideia do projeto de mapa *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg no qual imagens, textos, elementos visuais são alocados em um painel e de alguma forma são interligados em vias de apresentar uma ideia ampla que extrapola a individualidade de cada um daqueles recortes; já o segundo vídeo realizado compunha o conceito relativo à disciplina de Videoarte e constitui-se de duas entrevistas realizadas ao diretor e documentarista Werner Herzog. Estas foram manipuladas para parecerem entrevistas realizadas por um amigo meu – que gravou áudios em meu auxílio – e por mim, que também realizo perguntas ao diretor enquanto imagens de filmes seus e de alguns trabalhos realizados por mim perpassam a tela. Em seguida examinaremos algumas das características do chamado documentário poético segundo teorizado por Bill Nichols (2008) e certas tangências que estabelece com sonoridades, música e conceitos musicais. Do geral ao específico nos dobraremos então sobre a obra selecionada para exemplificar este modo documental: filme ícone entre os experimentais/*cults* é *Koyaanisqatsi* (1982) com direção de Godfrey Reggio e trilha sonora de Philip Glass. Partindo deste exemplo poderemos

verificar de maneira mais concreta as ideias expostas sobre o documentário poético e seu respectivo *modus operandi* em um trabalho de ampla circulação. Por fim verificaremos as relações estabelecidas entre o poético no documentário e a musicalidade em outro trabalho videográfico de minha autoria – quarentena #2, um mini documentário com noções de videoclipe realizado durante as primeiras semanas do isolamento causado pela COVID-19. Nele apresento pequenos clipes de meu cotidiano nos primeiros dias de quarentena enquanto ouvimos um *cover* que gravei de uma música chamada Lua da banda *Bright Eyes*. Este foi o segundo vídeo que realizei de uma trilogia que nomeei de “quarentena”, a qual teve o intuito de documentar as primeiras semanas deste delicado período. Conforme destacado por Cecília Salles (2008), as diferentes obras de um artista compõem seu trabalho amplo: recorro então a este trabalho prévio à idealização de 190_LFA como indício do caminho criativo percorrido rumo a um amálgama de linguagens – visual e sonora. Caminho este que mais à frente se somará a outras perspectivas, por hora, percorreremos pelo documentarismo, suas possíveis experimentações e singularidades.

3.1 Processos de Criação: *Atlas Mnemosyne*

Ambos os exercícios audiovisuais foram realizados para disciplinas do primeiro semestre do mestrado. Eles foram feitos quase que simultaneamente nos meses de abril e maio de 2021.

Inicialmente, quando proposto por Aby Warburg, o painel *Atlas Mnemosyne* possuiu um propósito específico: “A finalidade do atlas foi a de explicar através de um repertório muito amplo de imagens, e outro, muito menor, de palavras, o processo histórico da criação artística no que hoje denominamos Idade Moderna”⁴ (CHECA, 2010, p. 138). Na disciplina de Metodologia de Pesquisa, a professora Ana Lesnovski sugeriu que a partir da elaboração inicial do painel de Warburg, criássemos nosso próprio *Atlas* de alguma forma que apresentasse de forma universal uma ideia ou mais

⁴ Tradução de autoria própria. Do original: “La finalidad del atlas fue la de explicar através de un repertorio muy amplio de imágenes, y otro, mucho menor, de palabras, el proceso histórico de la creación artística en lo que hoy denominamos Edad Moderna.” (CHECA, 2010, p. 138).

ideias que atravessassem nossas dissertações e/ou processos criativos. Portanto o mapa se efetua através de relações comparativas, se mostrando uma coleção de elementos visuais que podem referenciar qualquer coisa ou temática e que optei por ser sobre 190_LFA. Diferindo-me um pouco da proposta inicial, considerei a ideia de elaborar um vídeo: a ideia foi acatada desde que ainda preservasse a essência do *Atlas* de organizar numa constelação ideias diversas que surtisses uma sensação de unidade.

De início, a professora Ana levantou algumas questões sobre nossos processos artísticos e de vida, e propôs uma autoentrevista a partir da qual pudéssemos refletir sobre o que pesquisávamos, sobre nossos processos e o que escolheríamos acrescentar às nossas constelações. Trago esta autoentrevista integralmente aqui, pois noto que as respostas que dei às provocações ali contidas dialogam fortemente com os processos artísticos aqui analisados e com este trabalho de pesquisa de maneira ampla. Convém esclarecer que o texto da entrevista não possui correções ou revisões, apresentando imperfeições da escrita por ter origem na fluidez de pensamentos, e não em sua formatação lógica.

3.1.1 auto-entrevista: reflexões sobre processo criativo

Dan Rojas

04/06/2021

quais são meus desejos/forças/tendências?

grande parte do que gosto de fazer, ver e ouvir tende ao banal, ao cotidiano, àquilo que é simples e muitas vezes passa despercebido. disrupções desses elementos banais também são recorrentes. admiro o caos e o cosmos coexistindo no comum. junto a isso integro a temporalidade e sua magnitude, e na verdade todas essas coisas já carregam esses aspectos, às vezes me encarrego só de mostrá-los, às vezes de encontrá-los.

você sempre soube disso?

não. por um momento eu só operava no automático. sem refletir muito (julgo que era muito novo pra perceber essas coisas e pra perceber a mim mesmo). há uns 2/3 anos que venho cada vez mais refletindo não só sobre o que faço mas também sobre o que sou e sobre o que me permeia e como o que me permeia também me atravessa.

onde entra o acaso? ou vem tudo de você?

acredito ser o acaso que me dá quase tudo. muito pouco - do que é concreto - vem de mim. me encarrego sobretudo de fazer conexões, criar pontes, estabelecer paralelos.

quais são os elementos externos?

não-lugares, as cores, a transgressão, o caminho, as luzes, o outro, o tempo. todos tem seu espaço e sua força, por vezes se cruzando. as potencialidades são infinitas.

qual é o meu projeto poético?

objetivamente... não sei. vou, vou, vou e continuo indo. talvez minha própria vida seja meu projeto poético. como criador-obra a dicotomia vida x morte seja o tema principal. no final tudo acaba nisso. a morte está aí, basta encontrá-la. e diria que o mesmo é válido para a vida.

contexto?

viver em meio à natureza e a um certo silêncio ruidoso constante faz com que cada vez mais me interiorize e ao mesmo tempo trabalhe o olhar para perceber o que há fora. o contexto potencializa as relações. ele produz significado e possui significantes, me chama para existir.

o som e o silêncio. a ausência e a beleza. o grito interno, solidão.

quais processos são coletivos?

principalmente os processos de finalização. nos quais tendo a pedir opiniões, conselhos e ajuda. raramente recorro a outra pessoa no durante. talvez minhas opiniões sobre o que quero ou devo fazer sejam muito fechadas a novos horizontes, talvez não. mas se tenho algo em mente vou até o fim com esse algo.

quais são suas materializações?

comumente são projetos maiores. a prática diária, as interferências de tudo em mim e a vontade de algo são o que possibilitam essas materializações.

qual é sua rotina?

fazer pequenos registros. que podem vir a se desenvolver ou não. tirar fotos de detalhes, gravar linhas harmônicas etc. algo sempre há. sempre vem em pensamento. a rotina do existir e do consumir arte gera uma rotina criativa natural em mim.

qual é o seu caminho tensivo?

a dificuldade em encontrar a forma. para seja lá qual for o conteúdo ou a ausência dele. é a forma que tende a expressar, a falar, a explodir.

quais as suas marcas psicológicas?

a necessidade de introspecção. a necessidade de caminhar. olhar para dentro e para fora quase ao mesmo tempo. a noção de fazer parte da natureza e de tudo: uma grande responsabilidade se há algo a sair e a atingir o outro.

há angústia ou prazer?

acredito que as duas coisas caminham juntas e de forma cíclica. à medida que existe uma angústia para que algo se concretize, quando isso é concretizado há o prazer e a alegria de sua existência que logo gera novas questões e consequentemente nova angústia.

conclusões preliminares:

percebo que estou tentando tirar algo de dentro. talvez virar do avesso. o tudo é tudo em mim e ao mesmo tempo sou nada. explanei acima de tudo sobre temáticas. sobre as formas de vir a ser. sobre como ajo em vista de que algo venha a existir. sobre a poética de minha vida e de seus atravessamentos.

3.1.2 A constelação em vídeo

A fim de encontrar uma forma de realizar a proposta da constelação por meio do vídeo, parti da sugestão de uma articulação entre alguns conceitos referentes a minha própria pesquisa, utilizando imagens e sons tanto de autoria própria como de referências centrais e algumas tangenciais. Os conceitos trabalhados no vídeo são: documentário poético; processo de criação (a metáfora do traço como trajeto); ruínas; música *ambient*; lugar; fantasma. Os materiais selecionados para compor o vídeo variam desde gravuras, vídeos, desenhos, músicas e esboços feitos por mim, até filmes, músicas, e outras mídias de artistas variados. A articulação da proposta se dá na forma de vídeo, que procura simular um painel estático, apresentando quatro imagens e duas ou três camadas sonoras simultaneamente, porém também poderíamos pensar num painel vivo que muda constantemente – circular, aleatória e temporalmente – tanto no áudio quanto nos visuais, de maneira que não se estabeleçam relações necessariamente hierárquicas (ROJAS, 2021).

A partir do momento em que a proposta foi discutida em aula, tive a ideia de apresentá-la por mídia videográfica. Porém como fazer um painel não-linear através da linguagem do vídeo? Então comecei a pensar em formatos videográficos que pudessem apresentar uma certa aleatoriedade em si, e a opção dos quatro quadros

simultâneos pareceu a mais adequada (Figura 12). À medida que fui selecionando, escaneando e copiando, as imagens foram sendo montadas no *software* de edição utilizado. Tentei seguir uma linha conceitual⁵ que concatenasse a sequência, de forma que as imagens dialogassem umas com as outras, formal ou tematicamente. Após as primeiras edições o trabalho estava quase pela metade e tirei alguns dias para refletir sobre e assistir o que já havia composto até ali. A camada sonora ainda estava muito precária, somente com sons aleatórios alocados na linha do tempo do *software* sem nenhuma edição ou montagem mais elaborada. No segundo momento da edição decidi então começar pela sonoridade. Foi uma decisão muito acertada, pois consegui através da modificação e da sobreposição dos sons, o efeito sensorial, quase sentimental, que estava procurando na ordenação das imagens. Com uma prévia da versão final do áudio, voltei às imagens e a montagem se tornou mais agradável de realizar – imagino que devido à temporalidade musical já estar presente, mesmo que não tenha sincronizado a todo momento os cortes de áudio e vídeo. A fim de que o vídeo existisse de forma cíclica (buscando eliminar a linearidade) a melhor resolução que obtive foi de unir o final do vídeo com seu início por meio dos elementos formais de imagem e som. Após finalizar a montagem do vídeo juntamente com o áudio, dupliquei todos os arquivos com o intuito de que o arquivo se tornasse cíclico⁶. Assim, se colocado em sistema de *loop*, a cada vez que o vídeo é assistido, novas relações podem ser efetuadas entre variados elementos que podem ter passado despercebidos anteriormente. A edição continuou por mais alguns dias até que a estrutura geral estivesse composta e faltassem somente detalhes a serem modificados. Costumo exportar os arquivos de vídeo que realizo uma primeira vez como teste, para poder identificar possíveis erros ou estranhamentos que nem sempre são notáveis no momento da edição ou no *player* do editor. Com os detalhes devidamente revisados, pude então exportar a versão do vídeo apresentada em aula.

⁵ A partir dos conceitos citados anteriormente como relevantes para o painel *Atlas* desenvolvido.

⁶ Efeito suscitado e comprovado a partir das percepções do colega Giovanni Comodo e da professora no momento de apresentação do trabalho que indicaram o efeito da repetição como potencializador do trabalho, uma vez que à primeira vista é difícil decidir em que elemento do vídeo prestar atenção. Minha intenção ao pensar nesta forma cíclica veio juntamente com o pensamento de que tal vídeo se aproxima a uma obra de videoarte que comumente é realizada com similar intenção de ser cíclica, e geralmente exposta em museus em *loop*.

Figura 12: Captura de tela de meu *Atlas Mnemosyne* em vídeo



Fonte: ROJAS (2021a).

Trabalhei com imagens e áudios mais recentes e outros mais antigos. Para citar algumas das referências e dos meus próprios trabalhos e esboços, há ali: rascunhos de Edward Hopper, música de *Sigur Rós*, trechos de *La Tortue Rouge* (2016), *Homo Sapiens* (2016), *Koyaanisqatsi* (1984), trabalhos que realizei durante e para a graduação, áudios de ambientações que fui gravando ao longo dos anos, músicas minhas, vídeos de skate com meus amigos etc.

O *Atlas Mnemosyne* feito através do vídeo apresentou algumas singularidades em relação à proposta original de Aby Warburg, como uma maior dinâmica das imagens e a inclusão do som não como explicação da prancha, mas como outro elemento constitutivo dela. De alguma forma a junção de referências e lembranças ali agrupadas acabam gerando uma certa sensação de nostalgia, talvez pelo fluxo constante desses elementos, conferindo ao vídeo um efeito poético referente à memória. Ao menos as palavras usadas em aula por um colega para descrever a constelação *Mnemosyne* já explicitam a poesia inerente: “exprime um misto de solidão e doçura”.

3.2 Processos de Criação: Entrevista com Dan Rojas e Werner Herzog

Como exercício para a disciplina de Videoarte, o professor Fábio Noronha apresentou uma série de entrevistas realizadas com artistas que trabalham com o audiovisual. Deveríamos selecionar uma destas entrevistas e de alguma forma retratá-la, ou recriá-la com alguma intervenção pessoal ou processual, mediante algum vídeo, uma videoarte. Uma das entrevistas disponíveis para escolhermos era com o diretor Werner Herzog, realizada por Doug Aitken para seu livro *Broken Screen* (AITKEN, 2006) no início dos anos 2000; nela havia perguntas sobre os projetos atuais do diretor, sua perspectiva sobre assuntos relacionados a dicotomia documentário e ficção, teatro, seus processos criativos, entre outros assuntos. O método de intervenção, interferência ou comentário que decidi recorrer seria respondendo às questões feitas por Doug Aitken ao documentarista junto com ele, como se a entrevista fosse conosco. No intuito de agregar ainda mais minha individualidade ao vídeo, escolhi outra entrevista realizada por Herzog a um canal de mídia sobre skate para compor os trechos do trabalho. Recriei através da gravação, as perguntas realizadas ao diretor sobre a prática do *skateboard* e qual sua opinião sobre esta cultura, baseado no vídeo *JENKEM – Discussing Skateboarding with Filmmaker Werner Herzog* (JENKEMMAG, 2021) do canal e revista de skate online *Jenkem Magazine*. Assim apresento minha vivência, obra e afinidades junto a um diretor que é uma referência em meus trabalhos e vida, ao mesmo tempo que reflito sobre minha própria produção – em contexto amplo – caminhando em direção à obra proposta nessa dissertação: 190_LFA. Os trechos comendo a entrevista de Doug Aitken foram alternados com momentos da entrevista da revista *Jenkem* (ROJAS, 2023c).

Como suporte estético para a realização do trabalho, adicionei alguns elementos relativos ao VHS e aos aparelhos analógicos, como a falha no sinal de vídeo (caracterizada por várias linhas em tons diferentes de branco e cinza sob efeito de *glitch*) associada à sonoridade de um ruído branco. Utilizei esta "disrupção" audiovisual como intervalo entre as trocas de entrevistas, assim como introdução e finalização para o vídeo. Durante a entrevista realizada à Aitken por Herzog e na qual respondo junto com ele, somos apresentados a imagens de filmes seus em alternância com trabalhos realizados por mim: videoclipes ou mini documentários experimentais. Já nos trechos da entrevista realizada à revista de skate, observamos

imagens de alguns vídeos de skate que realizei com amigos ao longo dos anos de minha adolescência. Quanto a sonoridade, apresenta duas perspectivas fundamentais: a do som que ocupa o espaço de figura, sendo aqui a representação das perguntas e respostas das entrevistas; e como fundo ou ambientação, há duas sonoridades diferentes. Nos momentos da entrevista realizada por Aitken, há como camada sonora ambiental de fundo um áudio que gravei em minha casa durante uma tarde qualquer. Esta sonoridade é quase imperceptível devido ao silêncio característico do local onde moro, exceto por momentos esparsos em que se ouve evidentemente o som de aves, de um martelo batendo ou de uma serra elétrica. Junto a esta camada de ambientação, há uma música tocando quase silenciosamente. É uma gravação que realizei tocando um dedilhado no violão. Editando para o trabalho, alterei o tempo desta faixa, ralentando-a, e também alterei suas frequências, tornando-a mais grave do que seu original. Já nos momentos em que ouvimos a entrevista realizada pela *Jenkem Magazine*, ouvimos uma canção entoada por um coral ortodoxo russo (respondido por Herzog durante a entrevista como sendo a trilha sonora que utilizaria em um filme ou vídeo de skate próprio) sob efeito de *glitch* junto a outra música tocada no piano em intensidade sonora menor. Já o tratamento sonoro realizado nas vozes durante a entrevista à *Jenkem* é naturalista, utilizei os áudios originais de Werner Herzog respondendo e recriei as perguntas com minha voz. Se levarmos em conta que a origem da entrevista é também um vídeo, esta possibilidade parecia muito palpável. Por outro lado, a entrevista de Doug Aitken vinha de um livro, então não havia áudio de Herzog respondendo às perguntas. Para recriá-la e adicionar originalidade a ela, decidi chamar um amigo para gravar as perguntas de Aitken, enquanto gravei minhas próprias respostas às perguntas. Para as respostas do diretor, utilizei áudios em que ele discorria sobre algo e inverti essas faixas, fazendo com que o discurso se tornasse ininteligível. Além disso, adicionei um efeito de ruído à faixa de áudio de meu amigo Felipe realizando as perguntas, e *glitch* à faixa em que respondo as perguntas sob minha perspectiva. Por meio destes recursos, acreditava estar acrescentando minhas particularidades e preferências estéticas a este trabalho.

Adicionei legendas amarelas às imagens nos momentos em que as questões são respondidas por Werner Herzog. Como os áudios invertidos de Herzog não emitem compreensão alguma do que está sendo dito (e mesmo que emitissem não seriam as respostas da entrevista) e as respostas dadas à revista são em inglês, este

foi o meio que julguei mais apropriado para inserir no vídeo suas respostas de forma que seu discurso pudesse ser compreendido.

Este trabalho apresenta uma perspectiva mais tradicional do documentário ainda que associando-o com a videoarte. A utilização das entrevistas remete a um tipo de documentário mais comum, com a recriação de uma dinâmica de perguntas e respostas, nesse caso com elementos que agregam outras percepções, refazem e distorcem em parte estes discursos.

3.3 O Documentário Poético

O senso comum do que é documentário baseia-se sobretudo em um conceito que envolve documentários televisivos frequentemente feitos a um orçamento mediano com entrevistas, fatos incríveis e informações surreais. Através da teoria cinematográfica e das próprias obras podemos encontrar uma variedade de formas de fazer documental e categorizá-las, combiná-las etc. Um desses modos é classificado por Bill Nichols (2005) como o modo poético⁷. Nichols situa historicamente o modo poético como tendo origem em meados dos anos de 1920, contemporâneo às vanguardas artísticas modernas e aponta similaridades entre ambas declarando que tal modo:

[...] sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo. As pessoas funcionam [...] em igualdade de condições com outros objetos, como a matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles. (NICHOLS, 2005, p. 138).

⁷ Além do modo poético, Nichols apresenta mais cinco modos, são eles: expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Devemos notar que o autor intensifica durante todo seu livro a importância de identificarmos seus modos de representação documental como algo que não é rígido: “Esses seis modos determinam uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham: estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas (...)” (NICHOLS, 2005, p. 135).

Esta importância dada aos aspectos formais desses filmes nesse período acompanha a importância de mesma natureza dada na pintura, na escultura e em outras artes: sua materialidade urgia expressividade. A necessidade e a vontade do recurso poético afloram na gênese do próprio documentário. Naquele contexto, artistas de outras mídias estavam circundando o novo universo da arte da imagem em movimento. Da fotografia à arquitetura, da música à literatura, os criadores curiosos vinham conhecendo e fomentando a cena que envolvia o cinema no início do século XX. Assim como compartilhavam seus próprios filmes – naturalmente experimentais pelo desconhecimento inicial do manejo do recente dispositivo tecnológico, o que conseqüentemente demonstrava a intenção de aprender a manuseá-lo – ou mesmo participavam de cineclubes e conversas sobre a nova arte em ascensão (BARNOUW, 1974).

Um exemplo concreto da aproximação das artes – aqui destacando a correspondência entre o cinema e a música, os elementos musicais – é o filme de Walter Ruttmann, *Berlim: Sinfonia da Metrópole*, que em seu título já escancara a analogia apontada ao formato musical. Erik Barnouw discorre sobre a importância do termo para a obra e aprofunda o detalhamento sobre o filme, nos proporcionando uma percepção mais concreta de como o modo poético pode operar:

Em *Berlim: Sinfonia da Metrópole* a palavra “sinfonia” é significativa. Ruttmann estava interessado em ritmos e padrões. [...] O filme retrata um dia na vida da cidade: esta progressão do amanhecer ao anoitecer é o único “enredo”. Uma entrada na cidade ao alvorecer, pela autoestrada, abre o filme. É um início extraordinariamente dinâmico, e caracteristicamente isento da presença humana. [...] Na cidade primeiramente vemos uma quieta sequência de ruas vazias, calmamente entrelaçadas; então a cidade acorda através de um catálogo de fechaduras sendo abertas, cegos, cortinas, janelas, portas. Todo modo de maquinaria gradualmente entra em ação. [...] As técnicas de edição por “choque” de Eisenstein são aqui introjetadas: no meio de chamadas telefônicas vemos macacos tagarelando, cachorros atacando uns aos outros. Tais cortes animal-humano são feitos em diversos pontos. Uma partitura sinfônica por Edmund Meisel foi composta para acompanhar o filme⁸ [...] (BARNOUW, 1974, p. 73-74).

⁸ Tradução realizada pelo autor. Do original: “*In Berlin: Symphony of the City the word “symphony” is significant. Ruttmann was interested in rhythms and patterns.[...] The film depicts a day in the life of the city: this dawn-to-dusk progression is the only “plot”. An early morning entrance into the city, by railroad, opens the film. It is an extraordinarily dynamic opening, and characteristically devoid of human content. [...] In the city we first see a quiet sequence of empty streets, restfully interlaced; then the city awakes via a catalogue of opening shutters, blinds, curtains, windows, doors. All manner of machinery goes into action. [...] Eisenstein “shock” editing techniques are here injected: in the midst of phone calls we see*

Berlim, assim como uma variedade de outros filmes realizados por volta deste período – incluso o segundo exemplo que veremos adiante – compõe os chamados filmes-sinfonia, que seguem todos uma lógica criativa semelhante. A música composta por Meisel possui um papel central na busca pelo efeito poético presente na obra. É juntamente da trilha que os ritmos e elementos visuais do filme se organizam e aparecem em tela. Seus motivos (repetições harmônicas, melódicas ou rítmicas associadas a um ou outro elemento fílmico) e variações afetam nossa experiência com o filme, sugerindo, dramatizando e intensificando a experiência imagética: proporcionando a experiência audiovisual. A capital alemã não é apresentada da maneira documental tradicional contemporânea, com foco em locais conhecidos e planos longos para apreciação dos detalhes da cidade, “mas por meio de uma representação poética audiovisual. E uma das ferramentas mais importantes para a obtenção desse efeito poético é a música original composta para o filme” (CARRASCO e CHAVES, 2012, p. 36). Dividido em cinco atos, o filme apresenta andamentos rítmicos mais lentos ou rápidos, variando em conjunto imagem e som:

[...] cada um desses andamentos compartilha semelhanças com alguns movimentos da cidade em cada um dos cinco atos. O primeiro ato é rápido, mostra a chegada do trem a Berlim. O segundo ato é lento, a cidade está ainda adormecida. O terceiro ato é rápido, já passa das oito horas da manhã e a cidade já funciona a plena velocidade. O quarto ato é mais lento, é a hora do almoço e do descanso. O quinto ato é rápido, mostra a agitada noite de Berlim. (CARRASCO e CHAVES, 2012, p. 52-53).

Destas descrições podemos notar a variedade de imagens e temas aparentes em um mesmo filme que não estabelece narrativa tradicional e que como estamos percebendo, eleva suas características formais aproximando-as da essência de seu conteúdo, igualando e unificando-as pela linguagem audiovisual. Este exemplo de Ruttmann será importante mais à frente, no momento em que examinarmos mais de perto o documentário *Koyaanisqatsi*.

monkeys chattering, dogs lunging at each other. Such animal-human intercutting is done at several points. A symphonic score by Edmund Meisel was composed to accompany the film [...] (BARNOUW, 1974, p. 73-74).

Outro filme emblemático relativo ao período em que o efeito poético se instaurava nos filmes considerados documentais, é *Chuva* (1929) de Joris Ivens. *Chuva* é um curta metragem holandês, parente das *Sinfonias das Cidades*⁹ no que tange ao que vemos em tela. Porém se distancia das outras obras no enfoque dado, o tema do filme é outro: “[...] a chuva que cai, as transformações na cidade, a água, a terra e o ar em contato, a umidade, os rastros de um acontecimento [...]” (LESNOVSKI, 2006, p. 174). Ainda aqui vemos a cidade retratada, o diretor leva nosso olhar a certos fenômenos específicos que ocorrem durante o momento da chuva. O elemento natural água e os efeitos visuais produzidos por ela protagonizam o curto filme. Diferentemente de *Berlim: Sinfonia das Cidades*, *Chuva* traz uma singeleza contrastante à maquinaria e à velocidade das grandes cidades modernas. Outra possibilidade estética referente ao poético e que também se aproxima dos recursos rítmicos:

[...] a estrutura musical de ‘A Chuva’ nos indica a leitura poética pela organização das imagens em torno de ritmos, movimentos e tensões significativas. Inicialmente pensado sem a participação de trilha sonora, o filme mudo usa as imagens como notas, pausas, acordes em dissonância ou consonância, rimas visuais e jogos de estética e forma. (LESNOVSKI, 2006, p. 175).

O próprio Ivens (1932) reconhece a importância da relação entre o movimento das imagens e seu ritmo, associando-o às outras artes. O artista ainda coloca em questão a noção do ritmo no filme, a dificuldade de se definir tal noção e cita a relevância do som no filme, recurso emergente naquele período: “Nesses últimos anos adquirimos um excelente aliado: o som – o filme sonoro – o qual nos mostrou novos caminhos ao ritmo¹⁰.” (IVENS, 1932, p.1). *Chuva* é um forte exemplo da tendência poética no documentário, e assim como o documentário poético de forma geral, não apresenta “sentenças objetivas sobre o mundo, mas a sensibilidade lírica que a exposição do sujeito-da-câmera ao mundo provoca.” (RAMOS, 2008, p. 68). O lirismo

⁹ Termo que veio a ser cunhado a uma série de filmes posteriores a *Berlim: Sinfonia das Cidades* e que apresentam características próximas às do filme de Ruttmann e do conhecimento relativo a essas obras, com enfoque na apresentação urbana e de seus elementos. (LESNOVSKI, 2006, p. 175).

¹⁰ Tradução do autor. Do original: “These last years we acquired an excellent ally: sound - sound film - which showed us new ways to rhythm,” (IVENS, 1932, p. 1).

em Chuva se ergue na contemplação do efeito banal da chuva sobre a cidade e apoia-se num dos elementos naturais mais fluidos, instáveis e imprescindíveis à vida.

Podemos aos poucos perceber a partir dos exemplos e da teoria supracitada, o estreitamento evidente entre a possibilidade do uso do som – com ênfase neste momento em que o som era novidade na realização de filmes – e como esta possibilidade atravessa a expressão poética nos filmes documentais. Um teórico e produtor cinematográfico que viveu neste período, acompanhou a transformação do documentário com a introdução do som, e teorizou sobre este tema, foi John Grierson. Ele acompanhou de perto a feitura de vários documentários realizados no final da década de 1920 e início da subsequente, muitas vezes produzindo obras e chegando a dirigir seu próprio filme em longa-metragem: *Drifters* (1929). Grierson possuía uma opinião particular a respeito da utilização do som nos filmes documentais: acreditava que esta outra camada de informação poderia ser utilizada além de um mero mecanismo de reprodução da realidade (GRIERSON, 1947). O produtor não somente cria, como alegou perceber na utilização do microfone paridades com a utilização da câmera, afinal, ambas tecnologias apresentam a capacidade de captar aspectos da realidade. E é segundo a utilização criativa destas ferramentas que poderíamos apresentar perspectivas novas e individuais da experiência com o real.

O som pode obviamente trazer uma rica contribuição às várias facetas do filme – de fato uma contribuição tão rica que a arte dupla se torna totalmente uma nova arte. Nós temos o poder do discurso, poder da música, poder do som natural, poder do comentário, poder do coro, poder até da manufatura de sons nunca escutados anteriormente. Esses elementos diferentes podem todos serem utilizados para dar atmosfera, para dramatizar, para proporcionar referência poética ao tema em mãos.¹¹ (GRIERSON, 1947, p. 114).

John Grierson era um entusiasta das novas possibilidades suscitadas a partir da junção entre as imagens documentadas e a ampla gama de sonoridades disponíveis naquele momento aos criadores. Isto se refletiu em variados filmes que

¹¹ Tradução realizada pelo autor. Do original: “*Sound can obviously bring a rich contribution to the manifold of the film – so rich a contribution in fact that the double art becomes a new art altogether. We have power of speech, power of music, power of natural sound, power of commentary, power of chorus, power even of manufacturing sound which has never been heard before. These different elements can all be used to give atmosphere, to give drama, do give poetic reference to the subject in hand.*” (GRIERSON, 1947, p. 114)

produziu no início da década de 1930 junto a diretores que trabalhavam com ele e que fizeram parte do que posteriormente foi chamado de Escola Britânica de Documentários (MARTINS, 2009, p. 79). Movimento que possuiu forte relevância no desenvolvimento do documentarismo e em sua conceituação como um todo. “A pergunta final colocada por Grierson é como nós devemos usar criativamente o som? De que modo iremos além da mera reprodução da realidade permitida pela técnica?” (MARTINS, 2009, p. 80).

A suposição inicial do atravessamento entre o documentário poético e aspectos sonoro-musicais figura através da história e dos exemplos, potencialidades cada vez mais objetivas. Nesse sentido a afinidade entre os elementos poéticos no documentário e a música tradicional ocorre através de seus termos e estruturas formais, aproxima-se a linguagem visual da sonora por meio de paridades essenciais como o ritmo, movimentos, tensões, relaxamentos e estruturas. Em sequência, examinaremos mais de perto um outro exemplo característico do que podemos identificar como documentário poético e que se alinha fortemente à teoria aqui explanada e também ao filme *Berlim: Sinfonia das Cidades* de Walter Ruttmann.

3.4 Análise de *Koyaanisqatsi* (1982) de Godfrey Reggio e Philip Glass

Até aqui nos atentamos sobretudo ao conceito geral e às ações tomadas por alguns artistas relevantes para o desenvolvimento de um documentarismo que enfatiza seu efeito de poesia. Notamos as intersecções possíveis entre a música e este cinema, com o intuito de estabelecer a relação imbricada do som para com a imagem e também de seu inverso. A partir da breve análise realizada com os exemplos anteriores, identificamos aspectos da historicidade e das primeiras manifestações deste modo de fazer artístico. E a fim de aprofundarmos a discussão sobre a correlação aqui evidenciada, selecionei como objeto de análise: *Koyaanisqatsi*, filme de 1982, por Godfrey Reggio e Philip Glass. Como a poética nesta obra é evidenciada através da relação entre seus aspectos visuais e sonoros?

Inicialmente, acho interessante atentarmos ao título da obra e ao seu significado. Como aparece na cartela inicial do filme e também na capa do disco de sua trilha sonora: “Ko-yaa-nis-qatsi (Da língua ou dialeto Hopi), n. 1. Vida louca. 2.

Vida em tumulto. 3. Vida fora de equilíbrio. 4. Vida desintegrando. 5. Um estado de vida que invoca outra forma de viver¹² (KOYAANISQATSI, 1982). Relaciono estas descrições do nome do filme – propostas pelo idealizador do projeto, Reggio – e sua significação com a metáfora primal deste trabalho: do caos ao cosmos. No filme, os criadores tomaram como tema o caos da vida, sua insanidade, e buscaram organizar de forma coerente uma variedade de elementos visuais e sonoros em um material que provocasse esta sensação de desequilíbrio, de tumulto.

Koyaanisqatsi é um filme de aproximadamente uma hora e meia, tem sido vastamente estudado e é recorrentemente mencionado no meio documental. Contando com a direção de Godfrey Reggio e a criação musical de Philip Glass, *Koyaanisqatsi* constitui parte de uma trilogia – a trilogia *Qatsi*, na qual representa a primeira parte do conjunto. O filme se assemelha a um ensaio sonoro-visual sobre o mundo, a realidade daquele período e as relações dicotômicas que o permeavam: natureza e tecnologia, vagareza e rapidez, homem e máquina. Evidencia sobretudo a primeira dicotomia citada, a diferença entre natureza e tecnologia: a partir de que momento passamos a viver em uma realidade completamente tecnológica? Quais as reflexões a partir dessa constatação? E quais os cenários possíveis, o que vemos neste mundo tomado pela tecnologia? Neste sentido se aproxima conceitual e em termos de forma fílmica a *Berlim: Sinfonia da Metrópole*, divergindo essencialmente em sua substância – um dia em uma grande cidade diante das relações pós-modernas fundamentais no filme de Reggio e Glass.

Ao longo do documentário “os espaços fruem-se de forma contínua e diversa mostrando a beleza natural da terra e dos seus elementos. Progressivamente, o discurso transforma-se tornando-se violento, destruidor.” (SANTANA e SANTANA, 2004, p. 5). Som e imagem operam num mesmo sentido: o de apresentar os movimentos de um planeta em transformação sob o efeito acelerado que a vida e os sistemas ocidentais apresentavam em face a um consumismo crescente e um modelo econômico prejudicial à classe trabalhadora. Este paralelismo formal entre o que vemos e ouvimos acompanha constantemente a noção rítmica do filme. As ferramentas de captação e edição das imagens e da criação da trilha musical foram

¹² Tradução nossa. Do original: “*ko-yaa-nis-qatsi (from the Hopi language), n. 1. crazy life. 2. life in turmoil. 3. life out of balance. 4. life disintegrating. 5. a state of life that calls for another way of living.*” (KOYAANISQATSI, 1982).

manipuladas de modo que tanto o ritmo visual quanto o sonoro são evidenciados. A “estrutura musical acompanha as mudanças na própria imagem, em duas dimensões: na montagem [...] e no próprio ritmo interno do conteúdo das imagens” (BRUNI e CANGUÇU, 2009, p. 98). Tais aspectos ressaltam a interação e unificação das diferentes artes na obra, e desde o princípio do projeto a intenção do diretor era essa: “[...] a ideia é pegar essas duas mídias e criar uma fusão, [...] elas operam em seus próprios meios, mas encontram um nível, se for eficaz, onde há uma fusão que toma lugar entre essas mídias.” (ESSENCIA, 2002).

A música minimalista de Philip Glass manifesta uma importância estrutural enorme na obra. A percepção rítmica é constantemente evidenciada pela trilha e pela montagem, exceto nos raros e curtos momentos em que a trilha é suprimida e ouvimos sons dos ambientes. A música do filme:

[...] é fundamentada em algumas técnicas minimalistas, como a reiteração constante de fraseados melódicos em uma camada sonora mais perceptível. Tais melodias mudam de andamento durante cada capítulo, mas pouco mudam em termos de nota; em vez disso, são sobrepostos por novas camadas de melodias ou por notas ressoantes, aumentando a massa musical. A repetição melódica incessante produz um forte efeito rítmico no filme, de modo que há seqüências de ritmo perceptivelmente lento, ou seja, notas duradouras e andamento devagar da melodia, e seqüências de velocidade intensificada, quando as mesmas linhas melódicas de outrora são aceleradas e acompanhadas de outras camadas musicais. (BRUNI e CANGUÇU, 2009, p. 98).

Partindo destas variações melódicas, a trilha produz momentos mais sombrios e vagarosos, em contraste a outros em que ganha forte intensidade sonora através da inserção de mais melodias e instrumentos e do crescendo de seu andamento, se tornando grandiosa e frenética. Enquanto isso, as imagens acompanham estas variações musicais, e o efeito poético presente no filme é suscitado em especial por estas relações, pelas tensões e relaxamentos e pelas sugestões e reflexões que essa conexão entre áudio e visual pode produzir no espectador. A forma fílmica aqui sublinha sua problemática. “[...] a estratificação do som e da textura, os planos, os timbres, os objetos sonoros contribuindo para um discurso e uma textura de rara beleza e densidade dramática, ilustram e enfatizam o discurso das imagens.” (SANTANA e SANTANA, 2004, p. 4).

Glass se juntou à equipe do projeto após já terem realizado algumas imagens e as organizado em uma primeira versão do filme. Ao ser apresentado a tal versão, e ainda relutante em aceitar o convite de Godfrey Reggio, criou uma trilha provisória, uma *demo*. Ao juntar a trilha de Glass com as imagens, Reggio comparou o resultado com outra montagem realizada das mesmas imagens com uma trilha eletrônica genérica e decidiu mostrá-las ao compositor. Quando assistiu ambas versões, Philip Glass convenceu-se de que sua contribuição para o filme poderia ser de grande valor (ESSENCIA, 2002). O músico agregou sua visão original e sua capacidade compositiva à elaboração do trabalho audiovisual. E a partir deste agrupamento de perspectivas, o desenvolvimento da relação entre som e imagem se deu de forma transversal, em diálogo, como cita o compositor na entrevista realizada para o material extra sobre a criação e os processos do filme:

Nos acostumamos a trabalhar interativamente. Ele (Reggio) mostrava imagens. Eu mostrava a música. Editávamos. Eu recompunha. Nos encontrávamos. Assistíamos de novo. Revíamos o processo. Cada parte de *Koyaanisqatsi* passou por esse processo inúmeras vezes. Podemos dizer que, de fato, a imagem e a música passaram a funcionar organicamente juntas. (ESSENCIA, 2002).

Imagetivamente, podemos verificar algumas nuances e metáforas provocadas pelos efeitos de aceleração e desaceleração do tempo dos planos ou mesmo de suas continuidades e sobreposições na montagem. Por exemplo um momento de movimento muito expressivo, no qual vemos carros correndo em autoestradas com o efeito de duração acelerada ao passo que a trilha rompe constante e convulsivamente (Figura 13). Lesnovski (2006, p. 122) sugere a comparação das linhas que se formam neste plano a uma representação visual da circulação sanguínea, e também contrapõe: “planos como o da produção de salsichas e a aglomeração de pessoas que saem de uma escada rolante.” Logo, as percepções e metáforas visuais experimentadas a partir do filme abrem outra camada para a percepção espectral, que invariavelmente se entrelaça com as sensações evocadas pela música, e desta soma produz novas sensações. Os momentos saturados de elementos contrastam e alternam-se repetidas vezes com blocos de maior calma e monotonia, variando intensidades. Mantém-se durante a completude do filme uma relação basilar: a divisão estrutural por meio de blocos que evidenciam um ou outro elemento da realidade,

ênfatizando novamente a dicotomia entre natureza e tecnologia. Como exemplo: a alternância entre filmagens urbanas e de desenvolvimento tecnol3gico, em sua maioria com r3pida movimentação interna: como uma máquina, engrenagem em funcionamento; e imagens da natureza e seus detalhes, predominantemente lentas, representações beirando o sacro.

Talvez Reggio tenha tentado alcançar algo parecido com representações universais de grandiosidade como um mar de nuvem em movimento e a aceleração dramática na música de Glass, tentando representar a visão divina (sobre as nuvens) e o reforço icônico das vozes do coral de Glass (como um coro de igreja). (BRUNI e CANGUÇU, 2009, p. 104).

Parte da motivação do filme reside na tentativa de encontrar meios para que imagem e som se fundam e resultem em uma obra unificada que atenda de maneira justa e sensorial ao termo audiovisual.

Figura 13: Carros sob o efeito de *fast-forward*



Fonte: KOYAANISQATSI (1982).

Justifico a seleção desse trabalho por numerosos motivos: afeição ao filme e artistas envolvidos, a ampla importância desta obra em seu respectivo cenário artístico e a afinidade formal que apresenta para com os exemplos históricos citados. E como justificativa ulterior da escolha deste exemplo, gostaria de narrar como cheguei a conhecê-lo e a importância que atribuo a ele no contexto de minha experiência pessoal: na década de 80, quando *Koyaanisqatsi* estreava nos cinemas ao redor do

mundo, um jovem estudante do curso de Letras na cidade de Curitiba tentou fervorosamente levar toda sua turma da faculdade ao cinema assistir ao filme que havia o encantado em uma sessão anterior. O horário da exibição concorria com o horário da aula e com um pedido gentil o professor liberou os alunos para irem prestigiar o filme, destes, metade da turma aceitou o convite. Passadas algumas décadas e de acordo com algumas memórias já borradas, na primeira vez que meu pai introduziu o DVD de *Koyaanisqatsi* no aparelho para assistirmos em família eu tinha por volta de dez anos de idade. Me recordo de não compreender o porquê daquelas imagens, senti tédio e acabei me rendendo ao sono. Desde então, meu pai trouxe o filme outras vezes para que assistíssemos juntos. Com o decorrer dos anos percebi que o documentário não era somente interessante, como também muito interessante em forma e conteúdo: a partir de meu próprio amadurecimento e desenvolvimento de predileções aprendi a gostar do filme. Eventualmente, no primeiro ano da graduação em Artes Visuais o filme era citado com recorrência por alguns professores quando pretendia-se evidenciar a relação simbiótica entre duas mídias diferentes: “Música e imagem, interagindo de forma a criar um objeto 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.” (SANTANA e SANTANA, 2004, p. 9). Até chegar o momento em que durante uma das aulas de Fotografia, assistimos ao filme: como momento de contemplação estética e soma de repertório. Desde esse momento reassisti ao filme algumas vezes, e a cada exibição meu apreço para com ele cresce, se tornou uma referência viva em meu trabalho artístico.

3.5 Processos de Criação: qvarentena #2

Como outro elemento agregador do processo de criação de 190_LFA, ao qual estamos acompanhando, incorporo um curta documental de autoria própria que dialoga com a tradição poética no documentário assim como com a linguagem do videoclipe.

O mini documentário chamado qvarentena #2 foi gravado durante a segunda semana de isolamento social devido ao vírus de COVID-19: de 28 de março até 4 de

abril de 2020. O intuito de sua realização - assim como dos outros dois episódios desta trilogia – foi o de apresentar como foram estas primeiras semanas segundo minha ótica e experiência de vida. Sua edição e sonoridade foram executadas na semana seguinte às gravações, levando em conta que estes curtas foram lançados semanalmente em meu perfil do Instagram e, posteriormente, em meu canal no Vimeo (ROJAS, 2021).

Utilizei o aparelho celular para fazer as gravações das imagens ali presentes. Para associar estas filmagens a uma sensação de registro, utilizei um aplicativo simulador de câmera VHS¹³ chamado *Rarevision*. Uma de suas características é indicar, sobreposta à imagem, a data e horário relativo ao momento em que aquela gravação específica foi realizada. Isto confere às suas gravações este efeito de memória, indicando sua temporalidade. Sua limitação de tempo de gravação por arquivo é de 15 segundos, após esse tempo a imagem começa a borrar como que perdendo o sinal, em efeito de *glitch* – similar ao mesmo efeito presente no exercício audiovisual da entrevista com o diretor Werner Herzog. Como o objetivo deste vídeo era apresentar meu cotidiano neste início do período pandêmico, as imagens e acontecimentos que ali podem ser vistos são de momentos banais e corriqueiros que vivi naqueles dias. Alguns exemplos destes instantes são: momentos em família, leituras, interações diversas com meu sobrinho, caminhadas e coisas que vi durante elas, interações com nossos animais de estimação, detalhes da natureza, de obras audiovisuais que assisti, de desenhos que fiz etc (Figura 14). Perceberemos alguns capítulos à frente a aproximação formal manifesta entre este trabalho audiovisual e o método de registro do processo criativo utilizado em 190_LFA: as “audiovideonotas”. Ambos carregam em seu âmago o anseio pelo registro do agora, do que está acontecendo neste momento; seja para contemplação ou mesmo compreensão futura, do passado, do ocorrido. A gravação da trilogia funcionou como um prelúdio às gravações cotidianas que encontraremos nos arquivos do processo criativo de 190_LFA. Embora o modo documental ressaltado na trilogia “quarentena” se aproxime muito mais do modo expositivo, como cunhado por Bill Nichols (NICHOLS, 2009), a poética latente neste pequeno vídeo se manifesta na singeleza dos momentos triviais

¹³ Acho interessante mencionar que minha escolha pela utilização dos recursos formais relativos à estética VHS – a qual aparece com certa frequência nos exemplos trazidos ao longo do trabalho – se deve sobretudo a meu apreço pelos efeitos resultantes de seus elementos. Utilizo-a também pelo caráter nostálgico que apresenta, remetendo aos vídeos caseiros da década de 1990; dos quais tenho alguns poucos registros da infância.

ali retratados. E esta poética pode ser acentuada através da composição da camada sonora combinada ao material.

Figura 14: Plano de quarentena #2 no qual acaricio Tutsy – uma de nossos *pets*, uma amiga



Fonte: ROJAS (2021b).

Para acompanhar estas recordações em vídeo, decidi gravar covers de músicas de outros artistas. Cada vídeo da trilogia possui uma regravação de uma música escolhida para aquele episódio. No segundo vídeo o *cover* é de Lua, música da banda *Bright Eyes*. Esta música ganhou certa popularidade na primeira década dos anos 2000 devido à sua sonoridade simples e melancólica e a letra que descreve uma situação complicada em um relacionamento amoroso. A lírica narra uma noite em que um casal se encontra e aparentemente perambulam pela cidade à procura de um destino, contada a partir das percepções de uma das pessoas que integra este par. Estão passando por uma crise no relacionamento e à medida que a manhã se aproxima, o final do relacionamento também, desígnio enfatizado pelas estrofes da letra. O clima melancólico da música suscita uma nostalgia correlata a tudo aquilo que está sendo deixado para trás pelos personagens desta narrativa, e esta sensação contagia a sonoridade diminuta da canção. Os *covers* foram gravados utilizando apenas voz e guitarra: as músicas selecionadas para os vídeos possuem estas

mesmas características ou sonoridades similares. Acredito que esta sensação de nostalgia suscetível a músicas com esta temática, e a este exemplo em específico, transborde e dialogue com as imagens presentes em *quarentena #2*. As memórias e acontecimentos ali registrados perduram e marcam temporalmente um período de grande incerteza e confusão sobre a realidade e o tempo futuro. De alguma forma, a letra de Lua e sua simplicidade conferiram ao trabalho uma calma e melancolia urgentes naquele momento. Por vezes a letra da canção chega a quase narrar, literalmente, o que ocorre em tela: produto das conexões conscientes e inconscientes estabelecidas no momento da edição. Havia em mim a necessidade de um diálogo direto entre imagens e sons, somente assim as sensações provocadas por este registro poderiam se aproximar dos sentimentos vividos pelas pessoas que aparecem nas imagens.

Acho interessante integrar este trabalho à reflexão sobre o processo criativo aqui apresentado, tendo em vista que o vídeo se aproxima formalmente da proposta teórica do documentário poético, se mesclando com o conceito do videoclipe e expondo através de sua materialidade o ritmo imagético em concordância estética com a música ali presente. Mais um exemplo da relação entre áudio e vídeo enfatizando as características sensoriais e potencializando outras percepções em um trabalho videográfico.

3.6 Considerações processuais

Acompanhamos neste capítulo a descrição do documentário poético como um modo de realizar documentários, com destaque para os elementos fílmicos que podem dar ênfase à poesia através de sua forma. Como exemplo, analisamos mais de perto o filme *Koyaanisqatsi*, que com seu ritmo e montagem convergentes apresenta uma linguagem poética do audiovisual. A presença dos elementos musicais no universo do documentário nos mostra como os mecanismos da arte podem se assemelhar ou até mesmo utilizarem de outras lógicas para operarem de novas maneiras. Este estudo do documentário poético não é em vão, levando em conta que este é o modo formal de documentar que está associado à concepção de 190_LFA. Para além das descrições e exemplos sobre como este modo se articula juntamente com conceitos musicais, trouxe neste capítulo exemplos de vídeos que realizei –

sobretudo documentais – e que são correlatos a esta imbricação entre a poesia e a linguagem fílmica. Há meios de se encontrar o poético nestes exemplos, em seus detalhes. E estes trabalhos são também constituintes do percurso criativo que aqui acompanhamos, notando-os como precursores e influentes no desenvolvimento de 190_LFA, direta ou indiretamente.

Em seguida nos atentaremos à temática visual da obra central aqui estudada e algumas de suas pressuposições semânticas identificadas a partir de outras obras artísticas e perspectivas. Após uma certa “definição” da forma fílmica, examinaremos seu conteúdo imagético: a arquitetura em ruínas e aquilo que ela abriga.

4. A RUÍNA

Quem ao caminhar pela rua nunca se deparou com uma construção abandonada, uma ruína? E ao passar, ao olhar, ao perceber essa estrutura presente ali, não sentiu certo mistério, uma dúvida, uma curiosidade a respeito daquela construção? Não necessariamente baseado na utilidade que aquele espaço teve no passado, mas sobre o que aquele lugar ao estar naquele estado representa e apresenta ao mundo, sobre as possibilidades sensoriais, estéticas e poéticas que esta ruína pode propagar. É às possibilidades poéticas e sensórias as quais vamos nos ater neste capítulo. Primeiramente correlacionando obras de arte – pinturas e documentários – que apresentam como mote temático a representação de tais obras arquitetônicas: o recorte selecionado para análise são algumas pinturas do romântico Caspar David Friedrich e os filmes *Ruínas* (2009) de Manuel Mozos e *Homo Sapiens* (2016) de Nikolaus Geyrhalter. Para contextualizar a representação de ruínas na obra de Friedrich, vamos observar como o olhar dos artistas sobre o mundo neste período se configurava, baseando-nos em Giulio Carlo Argan. Direcionaremos então nossa atenção às possibilidades de geração de atmosferas presentes na estrutura da ruína. Sob o conceito do documentário poético ao qual já nos aproximamos, analisaremos então as obras fílmicas selecionadas e materiais extras relativos às suas produções (entrevistas, sinopses), correlacionando-as ao conceito de atmosfera fílmica como conceituada por Inês Gil (2005a, 2005b) e India Mara Martins (2014, 2019). Ao considerar a obra de Friedrich e os filmes sob uma base teórica que pode sugerir hipóteses sensoriais para suas construções, poderemos comparar nossos objetos de análise a fim de identificar as possibilidades atmosféricas presentes nas representações destas paisagens. Posteriormente nos aprofundaremos em um dos documentários selecionados para análise, *Homo Sapiens*, procurando observar um sentido poético na obra e na forma como foi realizada, confrontando-a ao texto *Caráter Destrutivo* de Walter Benjamin. A arquitetura em ruínas configura a temática visual fundamental em 190_LFA: é sua substância e seu corpo imagético, tudo que pode ser visto em tela. É sobretudo em razão disso que nos debruçaremos neste momento sobre as atmosferas fílmicas que estes locais podem suscitar, a fim de lá na frente – já nas reflexões apreendidas sobre este processo criativo como um todo – poderemos identificar qual tipo de atmosfera frutifica de sua composição audiovisual.

4.1 Representações de ruínas

4.1.1 Atmosfera em pinturas da desolação

Sabemos que o início do século XIX foi marcado por uma diversidade de mudanças: sociais, estruturais e artísticas, sobretudo nas sociedades europeias após as grandes revoluções do século XVIII. O Romantismo nasce no meio dessas mudanças como um olhar – determinadamente crítico – sobre o ideal clássico vigente até então (ARGAN, 1992). Associado a esse novo arcabouço artístico e filosófico nasce o “belo” romântico que diferentemente do “belo” clássico, valoriza as sensações, os sentimentos e a subjetividade. Há uma divisão interna ao chamado “belo” romântico que categoriza formas de ver o mundo em: “pitoresco” e “sublime”. O modo romântico pitoresco vê no mundo, no real palpável, as sensações que essa realidade pode provocar e as maneiras como sensações podem se transmutar em sentimentos; já o sublime apresenta-se carregado de visões e interpretações de mundo, repleto de angústia, ao olhar para este mesmo mundo como possível emissor, canal para o sobre-humano, entre o poder divino inerente à criação e o espectador. O pitoresco e o sublime não possuíam somente suas divergências epistemológicas, mas também formais (ARGAN, 1992, p. 19-20). Aqui nos interessa a convergência destes aspectos, atentando para o fato da arte não somente sugerir e produzir naquele que a contempla sensações físicas causadas pela materialidade da obra, mas também abrir possibilidade para produção de sentido, de significado e vínculo. Sendo assim, não pretendemos nos alongar na discussão sobre as discrepâncias entre pitoresco e sublime e muito menos enquadrar as pinturas de Caspar David Friedrich aqui examinadas em uma ou outra “categoria”, mas sim olhar para estes trabalhos sob uma ótica romântica geral e procurar captar neles suas possibilidades de criar sensações.

A obra de Caspar David Friedrich (1774 – 1840) tem como principal eixo temático a pintura de paisagem em variadas formas, desde representações da natureza e sua diversidade de biomas, imagens costeiras, urbanas e as imagens de ruínas. Algumas dessas obras que trazemos para análise são um par de obras realizadas durante o ano de 1825, retratando as Ruínas de Eldena (as quais foram tema recorrente na obra de Friedrich), e a pintura *Abbey in the Oakwood* (1809-10).

Figura 15: *The Ruins of Eldena*, 1825



Fonte: THE Ruins of Eldena (2021).

Figura 16: *Eldena Ruin*, c. 1825



Fonte: ELDNA Ruin (2021).

Como primeiro objeto, gostaria de atentar às obras que apresentam as ruínas de Eldena e observarmos as escolhas estéticas feitas pelo artista em via de transfigurar aquilo que via para a tela. Friedrich representa com abundância a presença da natureza sobre essas estruturas arquitetônicas que se configuram já degradadas, destruídas, em ruínas. Argan (1992, p. 19) menciona a importância da representação do aspecto natural na arte dos românticos: “A natureza não é apenas fonte de sentimento; induz também a pensar, especialmente na insignificante pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças [...]”. Ao escolher situar duas pessoas quase escondidas em sua pintura (Figura 16), Friedrich evidencia o aspecto mencionado por Argan: a arquitetura e a natureza se fundem

formando uma imagem com profundidade visual e que em razão dos diversos planos e detalhes que exhibe parece nos envolver neste ambiente. Já a outra imagem destas ruínas (Figura 15) traz a natureza em primeiro plano em relação à ruína arquitetônica, semelhante a um muro ou uma cerca em frente a uma construção. Ainda assim, a composição feita pelas árvores e muros de Eldena ao fundo parece se relacionar, se conectar, provocando uma unidade formal na obra. A escolha por tais enquadramentos e composições imagéticas pode ter sido mero acaso no processo de criação do pintor, porém podemos também sugerir que estas decisões estéticas evocam a magnitude da força da natureza perante a obra humana, como Argan alega. E as relações estabelecidas entre estes elementos espaciais da realidade compreendem estas pinturas no gênero paisagístico, levando em consideração que “[...] entende-se por paisagem uma visão de lugar que contenha aspectos naturais e culturais representando a relação do homem com o meio.” (LIMA, 2017, p. 44).

Parece-nos que a natureza e suas forças estando expressas de tal maneira através da arte possibilitam a intenção de uma camada de sensação atmosférica subjacente nestas representações. É certo que uma definição completa e objetiva das vontades do artista se apresenta de fato impossível; podemos supor então que ao se apropriar das narrativas e juízos românticos, Friedrich intenciona propor uma perspectiva visual acerca da filosofia do tempo, como sendo uma das forças intrínsecas da natureza, a qual era um tema recorrente tanto na arte quanto na literatura romântica (SEEBERG, 2005). Porém assim como seu contemporâneo William Turner, e no uso dos recursos estéticos disponíveis naquele período, as possibilidades de representar estas sensações em suas telas eram amiúde feitas por meio destas paisagens profundas e imersivas. Procurando traduzir as ideias do artista através das impressões que sua arte poderia provocar naquele que a ela tivesse acesso. Como tema recorrente dos românticos, as ruínas sugerem uma atmosfera espiritual e misteriosa que paira em torno delas, de uma vontade de aproximação a esses lugares. Para compreendermos melhor o que seria essa atmosfera, Inês Gil conceitua:

O que é a atmosfera? É um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera manifesta-se como um fenômeno sensível ou

afectivo e rege as relações do homem com o seu meio. (GIL, 2005a, p. 141).

As ruínas, segundo a sabedoria popular, muitas vezes estão rodeadas por um caráter misterioso: envoltas em histórias de espíritos de antigos moradores, por crendices ou mesmo pela curiosidade que estes locais despertam em quem os observa, em quem se interessa por eles. Estes aspectos podem ser mais facilmente observados na outra pintura de Friedrich, *Abbey in the Oakwood* (Figura 17).

FIGURA 17: *Abbey in the Oakwood*, 1809-10



Fonte: ABBEY In the Oakwood (2021).

Imagem na qual além das ruínas arquitetônicas vemos também a representação da natureza em decadência, porém ainda persistente (árvores secas), e das cruzes de um cemitério fincadas na terra. Todos estes elementos estão situados em um local lúgubre com uma luz fugidia ao fundo. As sensações causadas em quem contempla esta pintura podem ser variadas, porém em sua maioria se aproximariam dos sentimentos de temor, angústia, melancolia. Isso devido à composição do quadro indicar também uma atmosfera de clima frio, num ambiente sombrio. Ao realizar estas asserções sensitivas sobre estas obras, estamos abordando somente o aspecto visual, característico de pinturas bidimensionais. Trago estes trabalhos artísticos como referências visuais às ruínas, pois a primeira vez que demorei meu olhar sobre estas arquiteturas foi contemplando trabalhos como estes – a forma pela qual representam os ambientes me chamaram a atenção. À frente, veremos como a imagem fotográfica

em movimento associada às possíveis sonoridades criativas pode potencializar atmosferas e sensações causadas pelas arquiteturas em ruínas.

4.1.2 Intenções criativas e a materialidade da ruína audiovisual

A arquitetura de ruínas atravessa o tempo e a arte figurando como tema em obras centenárias tal qual em obras contemporâneas, como é o caso de *Ruínas* (2009) – filme dirigido por Manuel Mozos – e *Homo Sapiens* (2016) – de Nikolaus Geyrhalter. Ambos documentários apresentam como eixo visual principal as ruínas. A fim de compreendermos melhor as propostas temáticas e poéticas de cada filme, daremos atenção a ambas sinopses:

Fragmentos de espaços e tempos, restos de épocas e locais onde apenas habitam memórias e fantasmas. Vestígios de coisas sobre as quais o tempo, os elementos, a natureza, e a própria ação humana modificaram e modificam. Com o tempo tudo deixa de ser, transformando-se eventualmente numa outra coisa. [...] Não interessa aqui explicar porque foram criados e existiram, nem as razões porque se abandonaram ou foram transformados. Apenas se promove uma ideia, talvez poética, sobre algo que foi e é parte da(s) história(s) deste País. (RUÍNAS).

O documentário *Ruínas* mostra-nos edifícios e espaços localizados no território português em ruínas e/ou abandonados, mais ou menos decadentes. Quanto a sonoridade do filme, escutamos narrativas, músicas, falas, as quais funcionam como índices desses locais que assistimos em quadro, sons imaginados e criados como pertencentes a estas localidades. Já o trabalho de Nikolaus Geyrhalter:

[...] é um filme sobre a finitude e fragilidade da existência humana, o fim da era industrial e o que significa ser humano. O que restará de nossas vidas quando nos formos? Espaços vazios, ruínas, cidades cada vez mais cobertas por vegetação, asfalto destruído: as áreas que habitamos atualmente, embora a humanidade tenha desaparecido. Agora abandonadas e decadentes, gradualmente recuperadas pela natureza depois de terem sido

tiradas dela há tanto tempo. HOMO SAPIENS é uma ode à humanidade vista de um possível futuro cenário.” (HOMO, tradução nossa¹⁴).

Diferentemente de Ruínas, *Homo Sapiens* apresenta paisagens espalhadas ao redor do mundo e uma sonorização com tratamento naturalista se comparada à imagem – ouvimos o som característico dos locais que vemos, aparentemente no mesmo momento em que foram filmados, e sem nenhuma interferência de enunciado, música ou qualquer outro acréscimo sonoro.

Figura 18: *Frame* de Ruínas



Fonte: RUÍNAS (2009).

¹⁴ Do original: “[...] is a film about the finiteness and fragility of human existence and the end of the industrial age, and what it means to be a human being. What will remain of our lives after we’re gone? Empty spaces, ruins, cities increasingly overgrown with vegetation, crumbling asphalt: the areas we currently inhabit, though humanity has disappeared. Now abandoned and decaying, gradually reclaimed by nature after being taken from it so long ago. HOMO SAPIENS is an ode to humanity as seen from a possible future scenario.” (HOMO).

Figura 19: *Frame de Homo Sapiens*¹⁵



Fonte: HOMO Sapiens (2016).

Notamos que a partir desta apresentação geral dos dois filmes escolhidos, podemos traçar paralelos entre estes filmes e a plausibilidade da criação de atmosferas, como visto na sintética análise das pinturas de Caspar Friedrich: os aspectos formais e estéticos como elementos de criação atmosférica. Adensaremos estes paralelos mais à frente.

Ao nos debruçarmos sobre os filmes selecionados surge o interesse em estabelecer um ponto de contato entre eles. Para tal retornamos à noção de documentário poético, como conceituada por Nichols (2005). Como vimos, o autor apresenta este conceito como um modo de se fazer documentários. Uma forma que salienta os aspectos plásticos das obras em detrimento de uma linearidade narrativa ou da montagem convencional. “Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas.” (NICHOLS, 2005, p. 138). Ao compararmos as características do modo poético aos filmes selecionados, notamos a aproximação evidente: ambos os filmes apresentam as particularidades materiais e sensoriais propostas pelo autor. De modo a rejeitar a continuidade narrativa através da edição e de um enredo, os filmes atribuem tal continuidade à imagem e suas qualidades formais, exprimindo-se a si mesmos mais

¹⁵ Vale indicar que escolhi anexar somente duas imagens dos filmes (uma de cada) neste trecho do trabalho para evitar demasiada exibição de imagens e também em razão do conteúdo visual das obras ser constante e semelhante durante suas durações.

como blocos diegéticos – no caso de Ruínas – ou mais como um fluxo da percepção – em *Homo Sapiens*. Tendo se desenvolvido em meio e sendo aliado ao modernismo, o modo poético se manifesta através de “uma série de fragmentos, impressões subjetivas [...] e associações vagas [...]” (NICHOLS, 2005, p. 140). Ao exibirem fragmentos imagético-sonoros sequenciais de uma variedade de locais, os filmes apresentam a capacidade de produzir em si mesmos atmosferas fílmicas, assim induzindo os espectadores a impressões subjetivas que interagem e cruzam as proposições simbólicas referidas nas sinopses dos filmes.

4.2 A atmosfera fílmica e os documentários poéticos baseados em ruínas reais

Até então, examinamos o recorte selecionado de representações da ruína e algumas de suas especificidades, procurando perceber nelas possibilidades de geração de atmosfera. Nos aprofundaremos agora nos tipos de atmosfera fílmica elencados por Inês Gil e na conceituação da atmosfera como elemento fílmico. Ou ainda como figura fílmica, pontuando que sob este conceito a atmosfera evoca uma forma própria de expressão que será pautada pela representação e pela disposição dos recursos audiovisuais existentes em cada obra (GIL, 2005a). Segundo esta concepção inicial, refletiremos sobre algumas características promotoras da atmosfera fílmica e que dialogam diretamente com os casos dos documentários exemplificados.

A atmosfera fílmica se constitui a partir de vários fatores estéticos que em conjunto, criam uma atmosfera comum àquele composto audiovisual. Isolados, estes fatores também podem apresentar suas atmosferas próprias, e cada um deles influencia a atmosfera fílmica geral: esta última é como um resultado da sensação que a totalidade da obra causou em seu espectador, cruzando a subjetividade de quem assiste com aspectos objetivos do trabalho artístico. Estas atmosferas podem produzir sensações conflitantes, assim induzindo novas expressões de atmosfera a partir do contraste ou combinação presente nesta soma de atmosferas variadas. Inês Gil (2005b, p. 100) enumera quatro tipos de atmosferas fílmicas elementares, são elas: atmosfera plástica ou visual, temporal, sonora e dramática. A esta última não nos debruçaremos, pois se relaciona com os aspectos dramáticos da representação

observados a partir da atuação, elemento lateral ou mesmo inexistente nos exemplos estudados. O estabelecimento das atmosferas vai depender daquilo que é apresentado para quem assiste e "na maior parte das vezes, os filmes narrativos e não narrativos apresentam uma série de atmosferas, simultâneas ou sucessivas" (GIL, 2005b, p. 98), reforçando assim a subjetividade inerente a este elemento fílmico.

A atmosfera plástica considera os aspectos formais da imagem e da linguagem audiovisual que potencializam suas sensações e percepções, alguns destes aspectos criativos são: os diferentes enquadramentos, a movimentação de câmera, e a cromaticidade das imagens. Gil (2005b, p. 143) destaca como a soma destes dispositivos cinematográficos propaga a particularidade do cinema dentro desta temática: "O que é relevante aqui, é o facto do cinema ter os seus próprios meios técnicos de expressão de espaço e de tempo, que permitem uma produção de atmosfera específica." Uma das formas fundamentais de expressão visual do espaço que notamos como característica do cinema é o movimento dos corpos, a cinemática. Ao assistirmos *Homo Sapiens* e *Ruínas* fitamos exclusivamente planos ausentes de movimentações de câmera, essa propriedade enfatiza desde os minuciosos até os proeminentes movimentos internos da tela: produzidos predominantemente pela flora e fauna aparentes nestas imagens. Essa sensação tem origem sobretudo na corporificação do espaço concreto em tela, assim como dos elementos constituintes deste espaço pois é primeiramente nele que a atmosfera vai concretizar-se (MARTINS, 2014, p. 2). A capacidade fotográfica de reprodução das sutis movimentações em tela age de modo a intensificar a atmosfera da imagem fílmica. Inês Gil nos informa que a movimentação de câmera está diretamente relacionada à ideia de iminência – algo novo aparecerá em tela e assim transformará a atmosfera ali presente. Ao nos depararmos com a fixidez dos planos, a instável concretude da imagem se estabelece: sua atmosfera estará baseada sobre os elementos que ali aparecem e nas transformações que podem sofrer. As quais são mínimas nos filmes analisados, devido à sua materialidade. Como a movimentação da câmera é nula nos planos destes filmes, a relação entre o que está no campo visual e o que está fora-de-campo nunca é atualizada em um mesmo plano. A sensação de ampliação da noção do espaço se dá – em ambos filmes – na sequência de enquadramentos estabelecidos pela fotografia. Como exemplo podemos pensar em um *shopping* abandonado que aparece em determinado momento de *Homo Sapiens*; inicialmente

vemos um plano geral que apresenta este espaço em sua “completude” e os planos seguintes se sustentam na apresentação de outros pontos de vista e detalhes deste mesmo local. Assim sendo, a atmosfera plástica provocada por cada local que aparece nos filmes vai sendo construída na sucessão dos planos e escolhas de enquadramento desta mesma locação, até que sejamos transportados até outro lugar. Afinal, “é onde o enquadramento é mais forte: limita a representação delimitando-a, impondo ao espectador um fragmento de espaço, um ponto de vista (e sonoro) instituído por ele.” (GIL, 2005b, p. 133). E podemos perceber a atualização dos espaços através dos detalhes, texturas e elementos reconhecíveis dos planos anteriores. Como um álbum de figurinhas destes prédios em ruínas, vamos conhecendo alguns de seus pormenores e então seguimos para o próximo local.

Outro aspecto formante da atmosfera plástica são suas qualidades cromáticas, como as cores surgem para suas testemunhas oculares. A atmosfera específica causada pela cor provoca tensões e variações. Áreas de cores mais intensas tendem a ser mais tensivas por atraírem a atenção e os olhares para si. Importante notar que as cores no filme assim como na realidade não são fixas, suas propriedades tonais, de claridade ou obscurecimento, são pautadas na luz disponível à lente da câmera e ao olho humano. O caráter da atmosfera provocada pelas cores e por seu tratamento no filme estará ligado à intenção criativa presente em sua concepção: podendo ser algo mais simbólico, ou mesmo uma representação naturalista da realidade. Em *Ruínas* é esta última abordagem que encontramos. As imagens parecem ter qualidades muito próximas do que encontraríamos na realidade apresentando cores vívidas e por vezes bastante contrastantes, sob luminosidades refulgentes e dinâmicas. Já em *Homo Sapiens* assistimos a imagens nas quais as cores parecem esmaecidas, concedendo uma atmosfera pálida, quase onírica, às paisagens que assistimos. O tratamento cromático realizado nesta obra acentua a noção de passagem do tempo através deste aparente desgaste da cor, em dois âmbitos: em primeiro lugar na arquitetura que, suportando as forças da natureza e do tempo, desbota lentamente; e remete ao aspecto físico de fotografias antigas desvanecidas pela luz, como uma referência à memória, corporificando uma atmosfera desbotada, nostálgica. A diferenciação explícita entre os dois trabalhos ressalta a possibilidade de se tratar temas muito similares de formas divergentes. Enquanto o filme de Geyrhalter utiliza do potencial das cores para suscitar a sensação

de memória, de algo do passado, em Ruínas essa ferramenta criativa é utilizada de forma mais natural, aproximando-se da experiência do real e referenciando a memória mediante outros mecanismos.

A paisagem enquanto conceito é também uma forma de categorizar o espaço e, portanto, uma de suas formas de expressão. Retomo a noção da paisagem pois ela pode, assim como o espaço visível, expressar e suscitar atmosferas. “O plano-paisagem pode ser, então, a recuperação de uma retórica sem linguagem que o cinema sonoro esvaziou ao se concentrar nos rostos falantes.” (MARTINS, 2019, p. 308). A retórica à qual India Martins se refere é indicada pelas atmosferas presentes nos filmes, que através de sua potência emocional podem induzir fenômenos afetivos e/ou sensíveis em quem assiste. Nos documentários utilizados como exemplo, todos os planos que vemos são paisagens: podendo indicar que o espaço representado em tela não se caracteriza somente como mera representação, mas que produz uma ou mais atmosferas específicas. Estas por sua vez incidem sensorialmente no espectador, mas também existem independentemente como figura fílmica e são acentuadas pela temporalidade de cada plano.

Em consequência da identificação do movimento como expressão espacial do quadro temos de nos atentar também às características temporais do plano. Uma vez apresentado o espaço como fundante da atmosfera fílmica, é no tempo que o plano perdura, que o movimento se transforma em ação, de modo que uma atmosfera específica ao tempo será seu resultado. “Trata-se então de descobrir de que maneira a construção do tempo fílmico consegue produzir um certo tipo de atmosfera.” (GIL, 2005a, 144). A temporalidade dos planos cinematográficos auxilia na criação e propagação das atmosferas. Essa temporalidade está associada às noções de ordem, duração e frequência dos elementos expostos no filme – esses aspectos permitem uma análise rítmica da atmosfera fílmica. Variadas formas de tratamento e manipulação do tempo estão disponíveis a quem trabalha com o material audiovisual, contudo é a relação plano-tempo fundamental que destacaremos: a duração do plano. Quando observamos as pinturas de Friedrich, estabelecemos uma relação temporal específica, que no caso de pinturas é sobremaneira ditada por quem as contempla. Em filme, é o montador, editor e/ou o diretor que decidirão por quanto tempo outros observarão. A tendência geral é de que por quanto mais tempo nos for mostrada uma mesma imagem, mais a atmosfera específica dela se incruste em nossa percepção,

ou seja, o plano duradouro “[...] é um plano que se revela e que revela, que se demora sobre espaços e objectos que, de repente, tem um sentido específico, que pode ir para além da simples representação. O tempo permite à atmosfera impôr-se, exprimir-se e transformar-se.” (GIL, 2005b, p. 135). Gil vai dizer que a câmara lenta auxilia na percepção das nuances do filme por parte do espectador, dilatando o tempo e evidenciando a temporalidade dos eventos e o reconhecimento dos detalhes. Acredito que se possa comparar o resultado obtido de imagens sob a câmara lenta com a técnica de gravação fixa e de longa duração. Ambos modos de trabalhar a imagem resultam numa maior percepção daquilo que está sendo mostrado: a imagem estática apresentada de acordo com o tempo da realidade produz a ilusão da diminuição do ritmo temporal do real, exibindo pacientemente cada mínimo evento presente na imagem, assim como faz o efeito de dilatação do tempo na câmara lenta.

No caso de Ruínas, a duração de cada plano está interligada às histórias, canções e narrações passíveis de escuta. Os planos possuem mais ou menos tempo baseados no ritmo e na temporalidade do que se ouve. E acompanhados da montagem, estes aspectos também representam elementos constituintes da atmosfera fílmica (GIL, 2005b, p 145). Desta maneira nos relacionamos com a atmosfera nostálgica provocada pelo filme de Mozos, uma vez que os prédios abandonados figurantes nos filmes são observados enquanto os excertos sonoros são reproduzidos como a engendrar ou documentar uma possibilidade sonora daqueles locais enquanto ainda eram habitados. Este aspecto é salientado pelo realizador ao ser entrevistado (decidi não traduzir as palavras do diretor em razão de seu inglês casual):

The film is... I should more than ten years ago and is about places and stories, about their places in a certain time, they are built for some sort of use, they are abandoned. Used it for another sense than the origin and I see that places, like kind of ghost town tree. So I put some voiceover telling stories about what possibly happens, they are not telling the story of the death building of the place, but in some way, like, people who sometimes live there. And for me it's a kind of, sort of, in this case is important an Oblivion about the story and places were left. (MANUEL, 2019).

Esta conjuntura entre áudio e vídeo opera como estímulo criativo para o espectador, oferecendo-o um som do qual não pode ouvir a fonte, mas observar o

ambiente do qual hipoteticamente seria emitido (o que será apresentado no capítulo seguinte como caracterizando o conceito da acusmática, ou escuta acusmática). Desta forma “a atmosfera temporal da imagem fílmica torna-se ainda mais complexa quando o som é um elemento criador de atmosfera.” (GIL, 2005b, p. 145). Ilimitadas são as possibilidades sensitivas provocadas pelo filme no espectador, de forma que a atmosfera do filme também estará aberta a se manifestar mediante múltiplas designações. Anteriormente referi-me à atmosfera de Ruínas como nostálgica, podendo ser adjetivada ainda como saudosa, ou fantasmagórica, devido a suas estratégias de composição sonora em comparação à imagem.

No caso dos filmes em que o tempo diegético acompanha a duração fílmica, a atmosfera temporal depende dos enquadramentos escolhidos, dos múltiplos pontos de vista possíveis nos planos, assim gerando tensões visuais entre os elementos dispostos em cada plano. Em *Homo Sapiens*, novamente os planos possuem durações variadas e o desenvolvimento da atmosfera do filme se dá – em comparação à Ruínas – de forma muito mais aproximada a um certo naturalismo. A procura por uma representação fiel destes edifícios, tanto em áudio quanto em vídeo, situa o observador na atmosfera específica daqueles locais.

Quando a sua duração é 'contemplativa', ou seja, quando corresponde ao tempo que a câmara demora para 'olhar' ou mostrar algo, a duração deste tipo de plano cria uma verdadeira relação entre as imagens projectadas e o espectador. Seja uma paisagem ou um rosto, o espectador está na posição do indivíduo que olha, [...] porque descobre (ao mesmo tempo que a câmara) o objecto que lhe é mostrado. (GIL, 2005b, p. 142).

A diferença temporal entre a duração dos planos neste caso auxilia de modo direto na sensação da atmosfera provocada pelo filme. Ao passo que nas trocas de locações observadas na obra, comumente os primeiros planos destes novos locais são amplos e abrangem uma temporalidade maior – de quarenta segundos a um minuto – em vias de prolongar a experiência sensorial com estas construções, apresentando-as. Em contraponto a outros planos com vinte ou trinta segundos de duração que se fundamentam no sentido de expor detalhes ou pontos de vista diferentes dos planos gerais: estes exibem as locações de forma dilatada, contextualizando-as. Esta diferenciação entre a temporalidade dos planos afeta

consideravelmente a sensação atmosférica percebida pelo espectador, que passa a notar uma certa unidade a cada novo local apresentado. O tratamento dado ao áudio em *Homo Sapiens* nos aproxima fortemente da sensação de estarmos nos locais que assistimos. Os aspectos sonoros relativos à natureza que aparece em tela – chuva, vento, neve, farfalhar das árvores – intensificam a atmosfera geral do filme e também provocam uma sensação de dinamismo entre cada lugar que vemos ao decorrer do trabalho, afinal...

[...] quando as imagens não são, em caso algum, 'contaminadas' por efeitos acústicos diversos, a representação visual vale por si própria. Isoladas num universo espaço-temporal silencioso, as figuras cinéticas são percebidas intimamente. O espectador encontra-se como transportado no campo, mergulhado no silêncio quase irreal da representação. (GIL, 2005b, p. 162).

Por outro lado, esta abordagem sonora não se destaca simbolicamente pois atua simplesmente como acompanhante da imagem. A convergência dos aspectos sonoros e visuais opera diferentemente se cotejadas com o filme de Mozos, no qual a atmosfera sonora presente demonstra uma característica fortemente significativa ao atribuir determinadas narrativas aos locais que assistimos. Associando histórias e canções àquelas arquiteturas expostas, a atmosfera sonora do filme expressa uma dimensão dramática própria; esta é criada, recriada e transformada a cada novo lugar e nova narrativa, apresentando qualidades e produzindo impressões diferentes ao decorrer do filme. Neste caso a criação da atmosfera sonora possui uma importância muito grande no contexto geral da obra fílmica, equiparando-se e estabelecendo uma relação direta com a atmosfera plástica através das potencialidades imaginativas. Ainda que os aspectos formais distingam estes trabalhos audiovisuais, através de suas características criativas ambos parecem cumprir com suas propostas ao induzirem suas atmosferas intrinsecamente.

4.3 Arruinada: atmosfera em movimento

Analisamos como a relação entre espaço, tempo e possibilidades criativas em obras audiovisuais é capaz de engendrar a criação de atmosferas nestes filmes,

aproximando-os mais ou menos da experiência da realidade e suscitando novas assimilações a partir dela. A materialidade do mundo se transmuta em tela para gerar novos encadeamentos entre a percepção do real e a percepção fílmica:

Quando tudo fica escuro e as primeiras imagens aparecem há outra realidade, mais complexa e muito mais difícil de estabelecer, que surge na tela. Durante um tempo realmente perceptível, no qual o olho do espectador se precipita para o centro da tela durante a projeção uma mutação radical se impõe em consequência do status de realidade da tela: sua materialidade física se transforma em uma realidade imaginária cuja ilusão funciona de modo proporcional ao prazer experimentado pelo espectador. (GARDIES *in* MARTINS, 2014, p. 6).

O próprio mecanismo fílmico é apropriado de uma extensão e transmutação daquilo que é filmado e captado. As possibilidades de criação das atmosferas fílmicas nas obras decorrem dos meios técnicos e estéticos escolhidos pelos artistas, que muitas vezes não tem como objetivo produzir atmosferas, mas acabam fazendo-o em decorrência da linguagem fílmica. A particularidade de cada obra audiovisual se encarregará de sua atmosfera, e como percebemos através dos exemplos, as ruínas por si mesmas evocam emoções e sensações singulares. Quando são trazidas como tema e conteúdo estético para os filmes, outras possibilidades de percepção vem à tona. A fim de observarmos outros aspectos das ruínas como a relação que estabelecem com o tempo, seu efeito sobre a realidade e a poesia latente destes locais, aprofundaremos o olhar sobre o filme *Homo Sapiens* de Nikolaus Geyrhalter, correlacionando a obra com estas características e traçando algumas particularidades.

4.4 Uma perspectiva poética da arquitetura em ruínas: *Homo Sapiens*, o caráter destrutivo e outras percepções

Como possível janela para o futuro, o documentário *Homo Sapiens* (2016) ostenta imagens de estruturas arquitetônicas em estado de ruínas, abandonadas, desoladas – com planos predominantemente observativos, contemplativos. A seguinte análise realizada sobre este filme sente a necessidade de refletir sobre a

obra fílmica tal como sobre seu mote, sua potência original: as ruínas. *Homo Sapiens* é um trabalho audiovisual lento, com a câmera sempre fixa a mostrar o enquadramento arranjado em tela de modo a surpreender o espectador seja pela natureza da própria imagem ou do que é mostrado por ela; é um filme sobre vazios.

Ao assistir o documentário nota-se a relação simbólica suscitada entre o binarismo presença/ausência e a ação humana frente às locações, cidades, parques, auditórios, hospitais que vemos e ouvimos: a imbricação entre passagem do tempo e os vestígios humanos. Porém um olhar atentado à potencialidade poética destas proposições e de tais imagens pode evocar novas perspectivas sobre a representação audiovisual das ruínas.

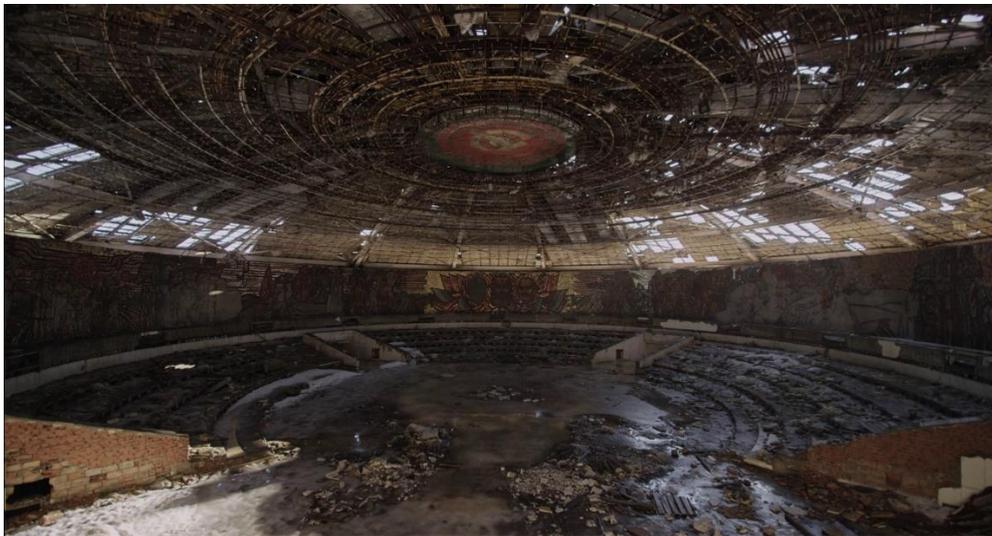
Num primeiro olhar para essas estruturas e este filme, evidencia-se uma temática geralmente relacionada a esse tipo de arquitetura: a ausência, o espaço vazio, aquilo que estava e não está mais. É quase inevitável pensar em edifícios abandonados ou em ruínas e a relação dessas estruturas com histórias de espíritos e antigos moradores – mesmo o cinema se encarregou em popularizar tais narrativas – e é justamente nessa mesma linha que pensamos sobre a ausência na ruína. Não de maneira assustadora, não como algo do qual nos afastamos, mas sim com curiosidade sobre seu histórico (mesmo que não o conheçamos), com as infinitas possibilidades imaginativas que esses locais podem provocar. Nessa medida, estamos a analisar a ruína como espécie de marcadora física do passado, do passar do tempo.

Ela é a morada da vida da qual desapareceu a vida – mas isto não é nada simplesmente negativo e acrescentado depois, como nas coisas incontáveis outrora a flutuar na vida que o acaso atirou para a margem dela, mas que, pela sua natureza, podem bem voltar a ser apanhadas pela corrente da vida. O que acontece é, sim, o facto de que a vida, com a sua riqueza e as suas mudanças, morou outrora aqui constitui uma presença diretamente palpável. A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não de acordo com os seus conteúdos ou o que dela resta, mas de acordo com o passado dessa vida enquanto tal. (SIMMEL, 2019, p. 64).

A demarcação dos efeitos do tempo sobre os edifícios e a notável lentidão formal da temporalidade dos planos e de seu movimento interno confere uma sensação de tranquilidade em quem assiste *Homo Sapiens*. O filme inicia em um local

que aparenta ser uma antiga ágora comunista, ostentando painéis em mosaicos de azulejos e um amplo espaço circular com arquibancadas e várias entradas; de certa forma realizamos junto ao filme uma viagem pelo tempo, pois notadamente na sequência final do filme retornamos a esse mesmo local – agora em outro estado: se no início éramos apresentados a um local ensolarado e majestoso (Figura 20), retornamos a ele no inverno coberto em parte por neve e repleto pela melancolia e palidez própria ao ar azul dos dias frios (Figura 21).

Figura 20: *frame* de *Homo Sapiens*: ágora comunista abandonada num dia ensolarado



Fonte: HOMO Sapiens (2016).

Figura 21: *frame* de *Homo Sapiens*: ágora comunista abandonada no inverno



Fonte: HOMO Sapiens (2016).

Contudo a sensação de quietude permanece inerente às estruturas arquitetônicas em qualquer de seus estados, e a obra fílmica reforça visualmente essa sensação através de seus planos pacientes e estáticos: assim como as ruínas, a câmera estática em seus enquadramentos permite que a realidade se encarregue do movimento. Assim como o mito histórico no qual Georges Méliès se encanta com o movimento das folhas das árvores no curto filme dos irmãos Lumière, procuramos observar, de semelhante modo, a poesia presente no movimento natural das coisas; da habitação ao abandono, do inteiro ao “em pedaços”, da construção à destruição. “Exprimindo esta paz, a ruína insere-se na natureza circundante como uma unidade, entrosando-se com ela como uma árvore ou uma pedra [...]” (SIMMEL, 2019, p. 63). Neste sentido, a ruína integra-se à paisagem proporcionando um caráter estético distinto ao mundo, não disponível na natureza.

Neste ponto dialogaremos com Walter Benjamin para auxiliar-nos a ponderar sobre esta temática. Ao descrever e analisar o caráter destrutivo, Benjamin trata de abordar tal aspecto da existência não de modo pontual ou através de exemplos: ele relaciona as características deste caráter, de maneira a compreendermos como se expressa nos fenômenos da realidade. A primeira característica elencada por Walter Benjamin (1995) é a necessidade do caráter destrutivo de abrir espaços, criar caminhos. Se comparamos essa primeira característica com as imagens em *Homo Sapiens*, percebemos logo nos primeiros minutos de filme a preponderância dos espaços vazios, da quantidade de ar presente nos locais filmados. Como uma consequência da desolação, é deduzível que fosse ser abundante no filme analisado; mas o que pretendemos salientar é o tempo dedicado nas imagens à contemplação desses espaços, de caminhos que ao estarem vazios expõe as marcas deixadas nessas construções e permitem que adentremos, nos aprofundemos nestes espaços. Não precisaríamos de tanto tempo expostos a um local que supostamente não temos “nada para olhar”, porém é justamente nessa temporalidade que podemos “caminhar” por entre esses espaços, nos inserir nele.

Figura 22: *frame de Homo Sapiens: a natureza como demarcação da passagem do tempo*



Fonte: HOMO Sapiens (2016).

Outra observação de Benjamin acentua a relação entre esse caráter e a natureza: “O caráter destrutivo está sempre atuando bem disposto. A natureza lhe prescreve o ritmo, pelo menos indiretamente: pois ele deve adiantar-se a ela, do contrário ela própria assumirá a destruição.” (BENJAMIN, 1995, p. 2). A partir da colocação do autor podemos sugerir então a propensão da natureza ao caráter destrutivo. Esta percepção fica evidente ao percebermos a força de crescimento das plantas que nascem em meio ao concreto e asfalto de nossas cidades. Se a natureza pode assumir a destruição, ela manifesta seu caráter destrutivo. Ao mesmo tempo, o discurso presente na imagem fílmica corrobora com tal afirmação: em grande parte, senão na maioria dos locais filmados, a natureza aparece em tela transfigurada na flora. Seja em forma de pequenos arbustos ou prevalecendo sobre as obras humanas, ela se impõe (Figura 22). A ponto de não podermos distinguir mais se o que estava presente ali antes eram construções, caminhos, ou se ela esteve sempre presente e os objetos e criações humanas foram ali jogados ou abandonados. A força do ecossistema invade a tela na forma de vida onde outras formas de vida já se foram: de volta às raízes.

[...] o encanto da ruína é que, aqui, uma obra humana é sentida plenamente como um produto da natureza. Aqui, agiram sobre as paredes as mesmas

forças que, através da corrosão pelas condições atmosféricas, a passagem da água, os desmoronamentos, a fixação de vegetação, conferem à montanha a sua forma. (SIMMEL, 2019, p. 61).

Outra característica do caráter destrutivo apontada por Benjamin é sua dispensabilidade da necessidade de ser compreendida. E nesse ponto a correlacionamos com o filme em si, assim como com seu objeto. *Homo Sapiens* passa por toda sua duração sem nenhum texto verbalizado ou mesmo escrito que transmita algum significado ou interfira no conteúdo fílmico além de seu título. Deste modo, estamos lidando com um filme que não busca compreensão, afinal “[...] o falatório, só acontece porque as pessoas não querem ser mal entendidas. O caráter destrutivo não se importa de ser mal entendido; ele não fomenta o falatório.” (BENJAMIN, 1995, p. 3). Por outro lado, ao reconhecermos a primazia da independência do som e da imagem, percebemos que a obra fílmica em questão se centra sobretudo no efeito contemplativo. O ato de contemplar exige tempo, para os detalhes, para a aceitação, para a assimilação; tradicionalmente, as pessoas não costumam habitar, dar atenção ou mesmo dedicar tempo a observar estes locais, que passam despercebidos ao olho comum. Dessa maneira, supomos que Geyrhalter ao elaborar esse filme tentou trazer olhares e escutas às ruínas, àquilo que foi deixado para trás no tempo, mas que ainda é presente, e não somente presente, mas também passível de contemplação, de encontro com as diversas manifestações de beleza.

O caráter destrutivo é impermanente. Ou seja, não estagna, mantém sempre o movimento. Benjamin pontua que este caráter não apresenta finalidade em si e abre passagens: como em *Homo Sapiens*. Durante o transcorrer do filme, passeamos por uma enorme variedade de locais, assistimos, assistimos e continuamos assistindo, sem necessariamente uma finalidade para esta trajetória. Esta é outra característica do aspecto contemplativo verificável na obra – não há a necessidade de um sentido. De certa forma, a imagem consecutiva vem para destruir a anterior, assim como na materialidade da estrutura em ruínas. O filme exhibe sua faceta “autodestrutiva” e cambiante, a deambular por ruínas; dessa forma nos encontramos “[...] sempre numa encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que trará o próximo. Transforma o existente em ruínas, não pelas ruínas em si, mas pelo caminho que passa através delas.” (BENJAMIN, 1995, p. 4). Na obra, o tema e a sua potência, se comparado a obras de narrativa clássica, se evidencia na noção da continuidade, no caminho que

é traçado do início ao fim, nessa viagem histórica que fazemos através dos edifícios deixados para trás pela humanidade.

É certo que, do ponto de vista da finalidade que o espírito incarnou no palácio e na igreja, no castelo e no salão, no aqueduto e na coluna comemorativa, a forma da ruína dessas construções é um acaso sem sentido; mas um sentido novo acolhe esse acaso, abrangendo-o numa unidade a ele e à sua forma espiritual, já não com fundamento numa finalidade humana, mas sim nas profundezas onde esta finalidade e o tecer das forças inconscientes da natureza brotam da sua raiz comum. (SIMMEL, 2019, p. 60).

Homo Sapiens é uma obra audiovisual vagarosa, tranquila e ausente de uma finalidade em si: reflexo daquilo que apresenta ao seu espectador. No intuito de deslocá-lo da relação espectador/narrativa, o filme o coloca como observador do próprio mundo no qual vive, como viajante pelas mais distintas paisagens esquecidas de nosso planeta, e finalmente, como admirador daquilo que muitos desprezam: a destruição.

5. A ACUSMÁTICA E OS AMBIENTES: SONORIDADES SOB PROCESSOS CRIATIVOS

Como alavanca para as reflexões que se seguirão sobre os aspectos sonoros e significativos deste trabalho, analisaremos como sucederam os processos criativos de duas faixas de áudio de autoria própria: a primeira nomeada Floral, lançada em 2019, é a segunda faixa do EP dan (ou os devaneios que vivencio no espaço de minha solidão) contendo três músicas. Integro Floral como exemplo inicial para o conceito da acusmática aplicado em áudio e abriremos esta exemplificação mais à frente. Já Dançando no Escuro é uma música que se assemelha formalmente ao gênero *ambient* e esta suposição também será verificada posteriormente ao examinarmos as nuances desta forma de criação musical. A faixa compõe a terceira parte de um EP de quatro músicas, essencialmente eletrônico. Este EP nomeado sltr (homônimo), se propõe a reinterpretar três obras de arte de naturezas diferentes, utilizando-as como mote para a criação em áudio, a partir das sensações e emoções percebidas por meio delas.

Em seguida sondaremos os dois conceitos norteadores deste capítulo. Conheceremos suas definições e algumas de suas características criativas essenciais. A partir das noções de acusmática por Pierre Schaeffer e Michel Chion, entenderemos como este modo de escuta pode influenciar a audição humana e algumas relações possíveis com o dispositivo audiovisual. Na continuidade atentaremos ao gênero musical amplo chamado *ambient*. Sua conceituação proposta por Brian Eno associa-se a aspectos poéticos da escuta, assim como com as distintas possibilidades de criação musical sob esta nomenclatura. Trazemos estes conceitos para a discussão pois demonstram semelhanças semânticas e atravessamentos históricos, produzindo diferentes possibilidades de percepção em e sobre som. Para além da conceitualização, ainda funcionaram como guias para o processo criativo sonoro de 190_LFA: as músicas presentes em cada um dos planos do trabalho caracterizam-se como *ambient*, e conseqüentemente exibem uma enormidade de detalhes que se integram à noção da acusmática e desta atitude de escuta. A importância destas noções trabalhadas em áudio no percorrer deste processo criativo é imensa, pois não somente se encarrega de produzir o efeito poético relativo à potencialidade das sonoridades, assim como conversam diretamente com as ideias

previamente estudadas: do documentário poético e das ruínas. Em seguida acompanharemos a análise de duas músicas *ambient*, criações do artista *Flatsound* e ainda que divergentes nas características sonoras que expressam, funcionam como exemplos de um pensamento criativo similar e qualificam esta classificação musical mais ampla. As faixas *on the porch of a home built in 1943* e *we'll hope for a good day* presentes no disco *Sleep* lançado pelo artista em 2012, apresentam intenções criativas e sensações diferentes. Ainda assim compõem parte de um trabalho musical maior, manifestando parte de sua unidade.

Como desfecho deste capítulo centrado nas reflexões sobre áudio e suas particularidades, nos dirigiremos a outra obra musical de autoria própria. Se trata de um *single* duplo que compus e produzi entre abril e junho de 2022, chamado *aaaaAAaaAaaaiou*. Alguns aspectos sonoros de suas duas músicas tangenciam e atravessam a noção acusmática e também os propósitos criativos da música *ambient*. Assim como se relacionam com as singularidades do processo criativo de *190_LFA*, tendo em mente que estas músicas foram totalmente criadas e produzidas durante o percurso de criação desta obra audiovisual.

5.1 Processos de Criação: Floral & Dançando no Escuro

Floral é uma música que compus no ano de 2016 e passou muitos anos sendo planejada e idealizada devido à minha inabilidade em gravar e tratar áudio, sendo lançada como integrante do EP dan somente no final de 2019. Ainda no ano de 2016, no mês de novembro realizei uma faixa *demo* de Floral gravada com o celular e editada de modo rude junto com um áudio composto por vários pássaros cantando – retirado de um CD de áudios da natureza emprestado por uma colega da graduação. A proposta compositiva inicial da música já era esta e sua conseqüente sonoridade se relaciona com seu nome: somente um solo de violão dedilhado em conjunto com o som ambiente dos pássaros, na tentativa de indicar um ar primaveril ao trabalho, como se o ouvinte e o violonista se situassem em uma floresta. Em dezembro de 2017 fui a um show do *Sigur Rós* (banda islandesa de *post-rock/ambient*) na cidade de São Paulo num bate e volta para Curitiba. Na chegada na capital paranaense, por volta das seis horas da manhã, fui deixado pela van excursiva na praça Santos Andrade,

localizada no coração do Centro da cidade. Minha companheira naquele momento morava num prédio em frente à praça e iria encontrá-la para irmos juntas à aula. Porém ao perceber que ela ainda não havia acordado, decidi esperar e contemplar o nascer do dia nos bancos da praça. Neste momento de contemplação pude ouvir o som tranquilo da alvorada num local ao qual estão associadas sensações de muita movimentação e poluição sonora. O cantar dos pássaros se sobressaiu em meio à paisagem sonora e decidi gravar o áudio daquele momento específico: este arquivo veio a compor a versão lançada de *Floral* posteriormente (DAN, 2019). Ao passar destes anos me mantive em busca de aprimorar os conhecimentos em produção e criação de áudio até me sentir confortável para lançar minhas músicas ao mundo. Durante os processos de gravação e mixagem da música fui percebendo quais frequências e espaços da tridimensionalidade sonora cada elemento iria ocupar na faixa final. A última versão da música foi gravada nos meses finais de 2018 e nesta faixa foi adicionada também uma *track* com um sintetizador etéreo e sutil acentuando os graves marcados pelo violão da música. O violão marca as notas graves através do dedilhado e juntamente com o sintetizador preenchem a faixa de frequências mais graves da música. Enquanto as notas agudas do dedilhar se somam ao cantar dos pássaros e à ambientação, compondo os agudos na faixa. Não há grandes variações de intensidade sonora na música, que possui uma cadência constante ditada pelo dedilhar do violão. O dedilhado marca as notas graves alternando com as agudas, sendo que as notas mais graves possuem uma duração maior se comparadas às agudas que tocam por volta de sete vezes durante os intervalos das notas graves. O som dos pássaros se junta a outras frequências de sons não tão reconhecíveis presentes nesta mesma faixa de ambientação e proporciona mais profundidade ou tridimensionalidade ao trabalho. Os sons dos pássaros operam mais como uma massa sonora com variações de intensidade: de um cantarolar mais forte e com melodia perceptível até ruídos mais fracos e grunhidos emitidos por estes animais. A duração dos cantos dos pássaros é em sua maioria curta e composta por melismas agudos e poucas variações de intensidade e frequência. Já o sintetizador presente na faixa é operado com um efeito de *delay* que o mantém soando com variações de intensidade entre os alto falantes direito e esquerdo de quem ouve a música em um sistema estéreo. A faixa foi mixada e masterizada no mês de agosto de 2019, vindo a ser lançada somente em dezembro devido a complicações com plataformas de distribuição.

Já a composição de Dançando no Escuro tem como inspiração direta o filme de mesmo nome distribuído em 2000, contando com direção de Lars Von Trier. A faixa tem cerca de dez minutos e nos momentos iniciais de sua criação a identifiquei como um trabalho de música *ambient*, devido a utilização e sobreposição de camadas de texturas sonoras e da intenção criativa ser a de elaborar algo dentro deste formato musical (SLTR, 2018). Dessa forma a estrutura da faixa foi determinada a partir da cena final do referido filme, originando-se das percepções individuais obtidas na contemplação da obra. Os sintetizadores componentes da faixa foram gravados em sua maioria em aplicativos simuladores para celular ou com um antigo teclado no qual obtive meus primeiros aprendizados musicais. Alguns outros elementos rítmicos como o *kick* (bumbo) e o *hi-hat* (chimbal) foram gravados a partir de aplicativos baixados também no aparelho celular. Na música escutamos, num primeiro momento, sobretudo texturas sonoras e o som de um coração batendo (*kick*); próximo à metade da faixa, a música toma ritmo cadenciado com as texturas acompanhando-o enquanto um sintetizador se destaca improvisando; já no final da música as camadas sonoras diminuem uma após a outra até ouvirmos principalmente ondas sintéticas sob efeito de *glitch* e uma fala robótica – gerada a partir de gravação da funcionalidade de tradução por voz do Google Tradutor – narrando a frase da cartela final do filme de Von Trier: “*They say it’s the last song. They don’t know us, you see. It’s only the last song if we let it be*” (DANÇANDO, 2000).

A faixa inicia com um sintetizador constante emitindo uma frequência médio aguda que apresenta variações de intensidade sonora, como um som que está falhando. Em seguida entra outra faixa de sintetizador com a mesma configuração, porém numa frequência mais aguda. Este outro sintetizador compõe uma melodia morosa neste momento, sendo assim as durações de suas notas alternam, começando e terminando mesmo que de forma lenta. Após a melodia mais aguda, entra um som grave e monotônico atuando como baixo na faixa: neste primeiro momento sem variações de altura ou mesmo intensidade. Em seguida ouvimos pela primeira vez o *heartbeat*, o som grave de bumbo a similar as batidas de um coração em intervalos de quinze segundos em média. Próximo aos três minutos da música ouvimos ao fundo um sintetizador reproduzindo a mesma melodia aguda, porém, modulada uma oitava abaixo e não precisamente sincronizada com a melodia aguda – as duas passam a alternar intensidades. Já na metade da música, os sintetizadores

vão perdendo intensidade e dando espaço a um bumbo que define o novo ritmo da faixa em quatro tempos, marcando os três primeiros; já o quarto tempo é marcado por um som agudo que atua como chimbau e soa similarmente a um ruído branco ou ao som de gás vazando: é um som curto e que vai perdendo intensidade à medida que o bumbo marca os tempos seguintes. Juntamente à marcação do ritmo entra um sintetizador operando como baixo e compondo a cadência harmônica deste novo trecho da música, similar ao som mais grave de um órgão. Logo em seguida entra novamente o mesmo timbre de sintetizador agudo presente no início da faixa, agora reproduzindo outra melodia, condizente à nova harmonia. Neste momento também está incluso na faixa um sintetizador que gravei na intenção de simular um sequenciador, gerando uma dinâmica nas frequências agudas da música. Entretanto a marcação do médio grave que registrei com esta simulação de sequenciador se sobressaiu fortemente na composição da música e opera também como elemento rítmico marcando as primeiras e terceiras batidas do tempo. Com quase sete minutos de música, inicia uma faixa de teclado improvisando melodicamente e simulando a sonoridade de vibrafone ou xilofone. Nesta melodia improvisada, sobressaem as frequências médio agudas, enquanto que passados alguns segundos de improvisação entra outra camada deste mesmo timbre de vibrafone marcando as frequências médio graves num ritmo similar ao das canções natalinas. Enquanto isso, sons em frequências robóticas como que a simular um efeito de *glitch* vão ganhando intensidade em meio à mistura sonora preexistente. Então o vibrafone cessa seu improviso com um glissando muito veloz das notas mais agudas até as mais graves, e ressoa brevemente sob a reverberação aplicada na faixa de áudio. Ficam novamente as camadas de som anteriormente presentes, agora com a adição do *glitch*, que passa a desempenhar o papel de protagonista: sua intensidade sonora aumenta enquanto o tempo de reprodução também aumenta, é um som similar ao do personagem de R2-D2 de *Star Wars*. Cessam os sons das batidas e continuamos a ouvir o simulador de sequenciador junto aos efeitos de *glitch* e o sintetizador marcando a melodia da música ao fundo. Sai o sequenciador, em seguida o *glitch* e ouvimos a frase que encerra o filme *Dançando no Escuro*. O sintetizador textural de fundo permanece por mais alguns segundos até o término da música. Esta música foi gravada em tardes de verão do ano de 2017. Assim como as outras faixas componentes do EP do qual faz parte, se caracteriza como o primeiro trabalho que realizei com áudio, e que não foram idealizadas somente como experimentações –

apesar de não deixarem de ser experimentações. Tal aspecto fica explícito na limitada técnica de mixagem aplicada no trabalho, transparecendo suas vulnerabilidades através dos *clips* de áudio e de algumas outras falhas técnicas mais sutis. Dançando no Escuro foi lançada – juntamente as outras do EP sltr – em novembro de 2018 pelo selo musical curitibano CPDMG.

5.2 Acusmática

Situaremos na sequência a noção da acusmática, ou escuta acusmática, a qual nos auxiliará na compreensão do encadeamento de elementos do processo criativo elencados. Àquela situação na qual ouvimos um determinado som sem vermos sua fonte ou origem podemos chamá-la acusmática. Este conceito resgatado por Pierre Schaeffer em sua obra e ampliado em seu Tratado dos Objetos Musicais trabalha justamente com esta noção, este jogo entre audição e visão, daquilo que pode ser ouvido, mas que não sabemos ao certo de onde vem (REYNER, 2011). Ao decorrer dos anos esta ideia ressurgia nas pesquisas de Schaeffer manifestando características diversas. Em determinado momento seu estudo sobre esta temática o levou a desenvolver a chamada música concreta e sua metodologia compositiva; posteriormente o levou a associar a acusmática de forma mais aproximada a uma atitude de escuta. Portanto, a noção de acusmática passa por algumas transformações históricas enquanto objeto de estudo: “Primeiro como ferramenta de expressão da arte radiofônica, depois como método instrumental para a composição de música concreta e finalmente como princípio para uma escuta centrada no objeto sonoro.” (REYNER, 2011, p. 83). Enquanto instrumento de criação em composições concretas, a acusmática reverberava através do desenvolvimento e sintetização de sons que se afastavam de um referencial real. O autor pondera:

Mencionemos as possibilidades especiais que nos são oferecidas para intervir no som, cujo exercício acentua os caracteres da situação acusmática anteriormente descritos. Temos acesso ao sinal físico fixado sobre o disco ou a fita magnética; podemos agir sobre ele, dissecá-lo. O que representa, do ponto de vista da experiência acusmática, esse desdobramento de efeitos

sonoros divergentes, a partir de uma mesma causa material? Poderemos sempre falar de um mesmo objeto sonoro? (SCHAEFFER, 1993, p. 85).

Este aspecto dialoga com a idealização essencial da escuta acusmática, na qual afastamos o som da referência visual daquilo que o provocou, evidenciando e emancipando a forma e as especificidades que cada sonoridade possui: assim poderemos ouvir melhor e com mais atenção às suas peculiaridades, analisando e descrevendo as formas sonoras a partir dos conteúdos recebidos por nossa percepção. Esta emancipação do som dará cabo à noção proposta por Schaeffer (1993) de objeto sonoro, aquele som que existe independente de um referencial na realidade.

Michel Chion relaciona a situação acusmática com o audiovisual, trazendo à tona o questionamento da existência de um contendor sonoro dos sons que ouvimos. Em contraponto à imagem visual – a qual é afirmada pelo autor estar limitada às bordas do quadro ou da tela – o som “no cinema é o contido ou o incontido de uma imagem: não há lugar dos sons, não existe cena sonora preexistente na banda sonora.” (CHION, 2011, p.58). Desta forma a relação entre áudio e imagem assume um caráter bastante livre, podendo ou não a sonoridade estar diretamente vinculada a uma imagem e também suprimir ou acrescentar elementos à experiência audiovisual. O que estes autores estão propondo é uma atitude de escuta emancipada da busca ansiosa por uma fonte sonora visível ao que ouvimos, de alguma forma procurando isolar a audição dos demais sentidos físicos. Assim a atividade da escuta admite em si um aspecto poético, apresentando não somente seu caráter passivo tradicional, mas também indicando novas situações e realidades por meio da imaginação (REYNER, 2011). Deste modo a consciência do ato de ouvir/escutar se aprimora, abrindo a percepção para os pequenos e grandes detalhes da sonoridade geral que nos rodeia, isolando a escuta de algum contexto prévio indicial e possibilitando que a partir deste reconhecimento sonoro ligeiramente mais atento, tomemos parte deste conceito e nos inspiremos nele em nossos trabalhos e experimentações tanto em áudio como em audiovisual. O som passa de “reconhecido como vindo de” ao *status* de elemento, independente daquilo que o representa ou que o emite, emancipa-se como objeto sonoro. Para que este pressuposto pudesse existir em suas experiências é que a “[...] situação acusmática [...] nos proíbe simbolicamente

toda relação com o que é visível, tocável, mensurável.” (SCHAEFFER, 1993, p. 84). A hipótese de Schaeffer sugeria que ao escutarmos com atenção à miríade de sons da realidade, poderíamos encontrar algumas nuances musicais: “[...] tal é a sugestão da acusmática: negar o instrumento e o condicionamento cultural, colocar diante de nós o sonoro, e o seu ‘possível’ musical.” (SCHAEFFER, 1993, p.88).

Neste íterim contraponho o propósito da acusmática com os dispositivos utilizados no exemplo anteriormente citado, a música *Floral*. Na faixa, apresenta-se esta situação: não importa onde a música for reproduzida, se ouvirá os sons registrados e sobrepostos de uma manhã em uma praça localizada no centro de Curitiba. Mesmo que sua sonoridade geral e a situação acusmática por si só torne esta característica indistinguível na faixa, a intenção ao compor o violão juntamente com os sons do ambiente se cumpre: de alguma maneira a música provoca em seu ouvinte a sensação proveniente daquele local e momento onde a gravação foi realizada. As relações de causa e efeito nesse tipo de intenção criativa podem se manifestar de variadas formas: neste exemplo a música foi composta para ser ouvida juntamente a uma sonoridade específica (sons da natureza), porém poderia também ser criada a partir de alguma ambientação em som ou mesmo para algum determinado ambiente. Estas características, juntamente com a conceitualização da escuta acusmática, dialogam estritamente com o gênero musical *ambient* e sua diversidade de modos de existência e possibilidades criativas: às quais nos atentaremos a seguir.

5.3 Ambient

Conta a história que em 1975, após ter sido atropelado por um táxi e num período de repouso, Brian Eno recebeu em sua moradia sua colega artista Judy Nylon. Ela trouxe para Eno um disco de músicas em harpa: conta que naquela noite chovia muito e os dois escutaram o disco em volume baixo intencionalmente, para que as melodias e harmonias da música se sobrepusessem ao som de chuva (LYSAKER, 2019). Já segundo Eno, Nylon deixou o disco com ele e após ela ir embora teria escutado o disco com baixo volume em seu aparelho que estava com um dos alto falantes defeituoso. Ao decorrer da escuta do trabalho percebeu que os sons se

sobrepuham, de maneira que “não disputavam a atenção do ouvinte, mas, pelo contrário, se complementavam.” (GONÇALVES, 2016, p.906). Embora a história possa apresentar várias versões – que de certa forma também enriquecem o conhecimento geral sobre o surgimento da música *ambient* – o artista Brian Eno é creditado como um dos precursores e inventores deste conceito musical criativo sob esta nomenclatura. Estes relatos explicitam uma característica fundamental desta forma musical: “ela não é indiferente ao mundo na qual aparece. Ela (música *ambient*) se situa, explicitamente e interativamente, ao longo de uma borda porosa e distinta que distingue música do mundo no qual ela ressoa [...]”¹⁶ (LYSAKER, 2019, p.82).

Eno justifica o uso do termo *ambient* para denominar sua música como diferenciação de outras composições e músicas do mesmo período que se aproximavam cada vez mais de uma perspectiva mercadológica ao abordar o potencial desta forma musical. O artista define a ambiência como uma atmosfera, um matiz influente do entorno. “Minha intenção é produzir peças originais ostensivamente (mas não exclusivamente) para momentos e situações particulares em vista de elaborar um pequeno, mas versátil catálogo de música ambiental adequada para uma vasta variedade de climas e atmosferas.”¹⁷ (ENO, 1979, não p.). A concepção de uma música que considera o som do mundo como característica musical aparece nesta fala e já denota sua presença desde o início do desenvolvimento da *ambient*.

As variadas possibilidades de criação musical geradas após e a partir dos primeiros experimentos sob esta denominação, quando associadas ao imparável desenvolvimento tecnológico dos dispositivos técnicos de manipulação sonora, nos situam no momento presente: há uma vasta quantidade de subgêneros derivados destas experimentações com ambiência em música. Das misturas com o pop, o *house*, e as variações internas como o *dark ambient*, *drone*, composições mais atmosféricas e as *field recordings* – a música *ambient* se transformou radicalmente em suas poucas décadas de existência (LYSAKER, 2019). Ao voltarmos no tempo e examinarmos os primeiros trabalhos de Eno com *ambient*, é perceptível que seu modo

¹⁶ Tradução do autor. Do original: “[...] *it is not indifferent to the world in which it appears. It situates itself, explicitly and interactively, along a distinctly porous border that distinguishes music from the world in which it resounds [...]*”. (LYSAKER, 2019, p.82).

¹⁷ Tradução do autor. Do original: “*My intention is to produce original pieces ostensibly (but not exclusively) for particular times and situations with a view to building up a small but versatile catalogue of environmental music suited to a wide variety of moods and atmospheres*”. (ENO, 1979, não p.).

de composição “dependia fundamentalmente da utilização de equipamentos eletrônicos de modulação sonora, como os sintetizadores, que tinham acabado de ser disponibilizados comercialmente ao público nos anos 1970.” (GONÇALVES, 2016, p. 905). E esta característica eletrônica reverbera através da história da música *ambient*, tornando-se um aspecto recorrente nas obras musicais assim consideradas. O que não descartou a adição e mistura de outras técnicas e ferramentas de criação. É o caso das *field recordings* (em tradução livre: gravações de campo) que passaram a agregar gravações feitas fora do estúdio aos esquemas criativos das músicas, por vezes tomando o papel principal e se tornando a obra em si (GONÇALVES, 2016). As semelhanças com a acusmática se evidenciam e notamos que a própria noção deste conceito pode ter sido resgatada da música concreta de Schaeffer e reformulada pelos artistas da música *ambient* para suas próprias finalidades e investigações artísticas.

Em Dançando no Escuro a matriz de inspiração criativa se alinha aos propósitos citados por Eno como “função” da *ambient*, ainda que diferentemente. Na música trazida como exemplo procurei desenvolver sua sonoridade de forma que se alinhasse à atmosfera fílmica presente nas cenas finais do filme de Von Trier. Dessa forma os sintetizadores, melodias e os momentos de variação da faixa foram criados partindo dessa percepção causada em mim pela narrativa associada ao clima da cena em questão, na tentativa de metamorfoseá-la em áudio. A intenção de criação, os elementos sonoros, a forma de composição e a própria faixa em si elucidam suas características *ambient* e manifestam outras possibilidades para a criação no gênero, ampliando suas perspectivas e horizontes.

5.4 Análise das músicas *on the porch of a home built in 1943 & we'll hope for a good day* de *Flatsound*

As duas músicas selecionadas para análise fazem parte do terceiro disco do artista *Flatsound*, nome artístico de Mitch Welling, músico norte americano. *Sleep*, lançado em 2012, é o nome do disco do qual *on the porch of a home built in 1943* e *we'll hope for a good day* compõe consecutivamente as oitavas e décima terceira faixas. Da sétima para a oitava música, o disco apresenta uma ruptura formal de

canções que até este momento eram conduzidas por composições mais tradicionais e melancólicas com violão e voz, se aproximando do gênero *folk* enquanto integra aspectos estéticos do *lo-fi* no tratamento do áudio (FLATSOUND, 2012). Ao iniciar *on the porch of a home built in 1943* percebemos a diferenciação sonora pretendida pelo artista: na segunda metade do trabalho as músicas assumem as características da música *ambient* sob variadas formas. Em seus trabalhos posteriores, Welling lança em 2019 *somewhere in the distance, somewhere toward the mountains* – um álbum com onze faixas inteiramente compostas em *ambient* e *drone*. A seleção de *we'll hope for a good day* e *on the porch of a home built in 1943* não se deu de modo aleatório, identifiquei nelas as nuances que as aproximam da acusmática e da *ambient* com a intenção de agregar este trabalho específico de *Flatsound* como inspirador do processo criativo em desenvolvimento. Além do afeto que mantenho há anos pelo trabalho de *Flatsound* e em especial deste disco e os sentimentos e sensações que pode evocar.

O nome de *on the porch of a home built in 1943* já estabelece de início uma relação com ambientação ao sugerir esta localização para esta sonoridade, a varanda de uma casa construída em 1943. Então a relação se efetiva ao iniciar a composição e ouvirmos as sonoridades que indicam este local: rangidos de madeiras como uma porta abrindo, do piso antigo ou uma cadeira de balanço, o cantarolar dos pássaros, o vento, possíveis manipulações de objetos. Juntamente a estes sons, ouvimos o que parece ser a gravação modulada e ralentada de um violão ou algum outro instrumento de cordas. Os quase oito minutos da música nos permitem o tempo necessário para nos situarmos ao que está acontecendo na mídia sonora, por mais que sua inteligibilidade não fique muito clara ou caricata. As sugestões sonoras têm o potencial de criar uma atmosfera específica e a escuta acusmática se efetiva. O tratamento realizado nas *field recordings* e demais camadas de áudio evidencia:

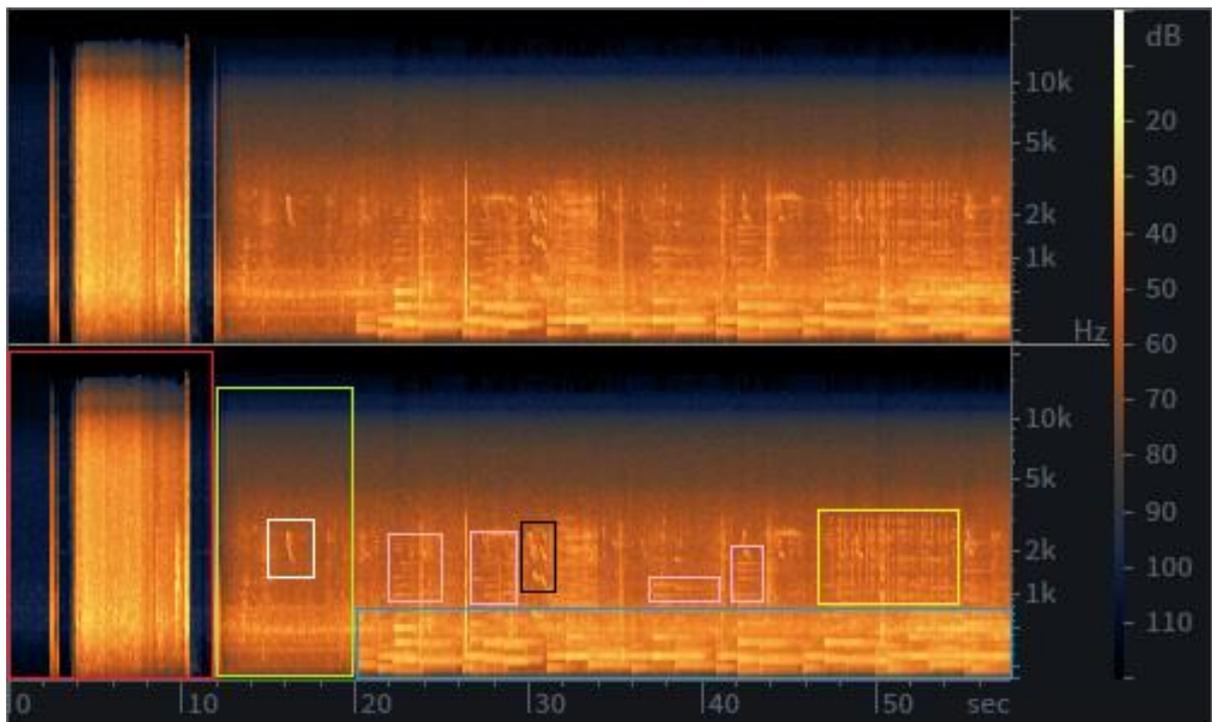
[...] uma última característica da acusmática moderna advém da capacidade de intervenção no som, decorrente das tecnologias de gravação e manipulação. Essa intervenção acentua as características anteriormente citadas e abre caminhos novos para a escuta de determinado som. Afinal, podem-se realizar gravações diferentes de um mesmo evento sonoro, podem-se manipular uma gravação, podem-se fazer com que seja tocada mais rápida ou mais lentamente, mais ou menos forte, podem-se cortá-la em partes, ou seja, extrair de um mesmo evento sonoro inúmeras perspectivas, possibilitando um sem-número de abordagens. (REYNER, 2011, p. 92).

A monotonia característica da faixa não abre espaços para grandes movimentações ou variações em sua estrutura interna. Esses momentos de inconstância acabam sendo marcados pelos curtos ruídos que se destacam em meio aos demais sons. Ao decorrer dos primeiros doze segundos do arquivo de áudio, curtos trechos de silêncio são alternados com um ruído branco intenso mesclado a sons que parecem simular o início de uma gravação na qual a aparelhagem pode estar apresentando mal contato (excerto indicado pelo retângulo vermelho na parte inferior da Figura 23). Próximo aos doze ou treze segundos, é introduzida uma faixa de ambientação sonora que se estabelecerá na música. Por volta dos vinte segundos da música entra o som do instrumento modulado para um tom mais grave, e junto à sonoridade ambiente permanecem até o final da faixa, provocando a sensação de constância previamente citada. Podemos notar na Figura 23, dos doze aos vinte segundos, como a camada de ambiência da música preenche uma grande quantidade de frequências na faixa (retângulo verde). Já o som do violão modulado é representado pelas linhas horizontais amarelas mais abaixo dos canais direito e esquerdo de audição da música, se localizando sobretudo nas frequências entre 50 e 500 Hz (retângulo azul). Notamos também a representação da vibração dos harmônicos causados pela ressonância das frequências fundamentais tocadas no instrumento, identificados na imagem pela sequência de retângulos rosas. Alguns dos ruídos que se sobressaem na camada de som ambiente presente na música também podem ser identificados em sua representação visual: o canto de um pássaro que por volta dos quinze segundos da música e na casa dos 3000 Hz (retângulo branco), marca um rápido glissando, e visualmente se assemelha a uma vírgula invertida horizontalmente (este som e sua representação visual se repetem outras vezes, porém na imagem este “desenho” fica menos contrastado devido às outras sonoridades emergentes); ou o anteriormente citado ranger de uma porta que é ouvido aos trinta segundos da música, entre os 2000 e 3000 Hz (retângulo preto), e é demarcada visualmente por uma instável linha decrescente; ou alguns estalidos de madeira ouvidos ritmicamente dos quarenta e cinco segundos em diante, que aparecem representados por linhas amarelas verticais compreendendo variadas frequências (retângulo amarelo). Ao decorrer da faixa escutamos novamente ruídos similares a estes do início, e outros que parecem indicar a presença de algum ser

humano – talvez o que teria chegado ao local no início da faixa quando escutamos o ranger da porta.

Perto do fim de sua duração ouvimos alguns sons graves e oscilantes, que pela experiência com este tipo de edição de áudio e por dedução, identifico como sendo alguma gravação de voz. E que assim como o áudio do instrumento, foi também modulada para uma tonalidade bem mais grave e ralentada ao ponto dessa provável voz soar similarmente a um baixo. Esta técnica é repetida, intensificada, suprimida, misturada a outros elementos: utilizada de variados modos em algumas músicas do disco que se seguem a *on the porch of a home built in 1943*.

Figura 23: Representação visual do primeiro minuto de *on the porch of a home built in 1943* gerada pelo software Izotope RX 9.0

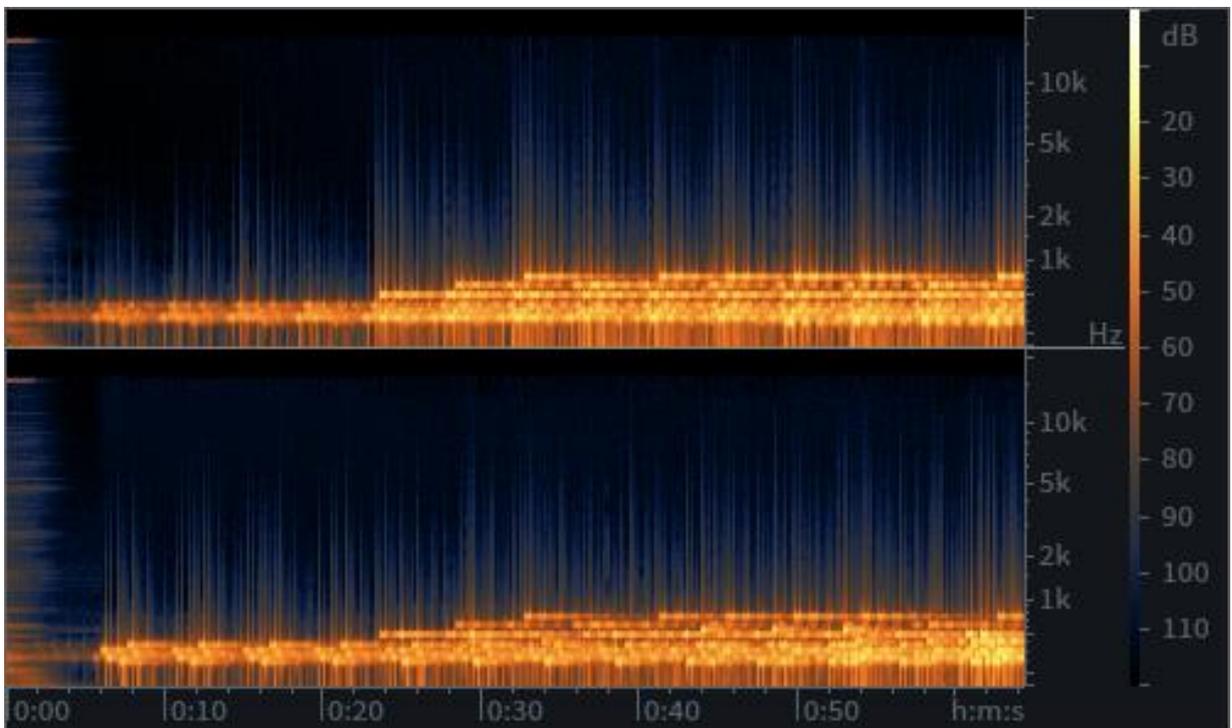


Fonte: Izotope RX 9.0, 2023.

A décima terceira e última música do álbum é *we'll hope for a good day*. Diferentemente da alusão feita a um local que observamos no nome da outra música trazida como exemplo, aqui a nomenclatura alude a uma sensação, a um sentimento – “vamos esperar por um bom dia”. A sonoridade relativamente simples e calmante

da faixa ajuda a corroborar esta esperança de que há um dia agradável por vir. Isto a aproxima e decorre das intenções declaradas por Eno ao pensar a música *ambient*, neste caso se aproximando mais de um *mood* (segundo os termos do autor) do que de alguma ambientação específica. Logo, composições como esta podem apresentar características mais etéreas e/ou que não necessariamente referenciem sons gravados previamente, oportunizando assim a sugestão de outras diversas sonoridades que compartilham de um mesmo conjunto de ideais.

Figura 24: Representação visual do primeiro minuto de *we'll hope for a good day*



Fonte: Izotope RX 9.0, 2023.

Composta unicamente por um timbre de sintetizador variando melodias e sob efeito de *delay*, as camadas sonoras resultantes deste efeito vão se sobrepondo e conferindo à música certa espacialidade. Inicialmente há um sintetizador mais grave variando e estabelecendo a base para as melodias agudas que com este formam um conjunto, uma unidade em som representada pela atualização e inserção das cadeias de sons desvanecentes (Figura 24). À medida que surgem, perdem intensidade progressivamente até serem (re)produzidos e assim a música prossegue. A

combinação de sintetizadores e *delay* é recorrente e característica nas possíveis sonoridades criativas utilizadas na música *ambient*. Quando isolada de outros sons, a combinação destes dois elementos engrandece o som em si, seu timbre, sua tonalidade, sem os quais...

[...] o sistema de *delay* em linha se desintegraria devido à falta de um componente crítico - o *feedback*, o retorno, que só desenvolve significado quando floresce na mente do compositor ou técnico que dirige o sistema. Sem que este componente do som se atualize como vibração no ar, o sistema de *delay* deixa de existir como tal. Ele encalharia, oscilaria fora da borda do reino musical que o compositor pretende que ele resida e se torne inútil em sua tradução da intenção do compositor.¹⁸ (SIEPMANN, 2009, p.46).

É o caso que ouvimos em *we'll hope for a good day*. A música tem sua estrutura definida pelo *delay* e pelos novos sinais que esse sistema recebe, parecendo muitas vezes estar fora de compasso e soando algo experimental. Esse aparente descaso com a estrutura formal da música na realidade funciona através da maturidade artística para deixar o trabalho ser influenciado pelas manifestações do acaso em suas composições. É um caso possível do efeito de aleatoriedade aplicado em criações artísticas. Aqui intencionalmente e nos segundos finais da faixa, o sinal sintetizado tem seu envio cessado ao efeito *delay* utilizado pelo artista. Por consequência as ondas sonoras vão se desintegrando aos poucos, como que em *fade out*.

Como em *Dançando no Escuro*, temos aqui também uma composição em *ambient* que utiliza majoritariamente instrumentos e ferramentas eletrônicas em suas sonoridades. Poderíamos contrapor a composição caracteristicamente simples de *Flatsound* com a estrutura criada em *Dançando no Escuro*, porém é justamente nos distintos resultados obtidos através das manipulações em áudio que escutamos como as múltiplas sonoridades desta forma de criação musical podem se manifestar. Esta diferenciação formal fica evidente se compararmos as sonoridades e as

¹⁸ Tradução do autor. Do original: “[...] *the technical array of the delay line system would disintegrate due to the lack of a critical component- the feedback, the return, that only develops significance when it blossoms in the mind of the composer or technician running the system. Without this component of sound becoming actualized as vibration in the air, the delay line system ceases to exist as such. It would run aground, teeter off the edge of the musical realm that the composer intends for it to reside in, and become useless in its translation of the composer's intent.*” (SIEPMANN, 2009, p. 46).

representações imagéticas das músicas que analisamos: suas composições utilizam elementos e dispositivos muito contrastantes entre si.

5.5 Processos de criação: aaaaAAaaAaaeiou

Durante o período de realização de 190_LFA, estive trabalhando também em outros projetos musicais de autoria própria. Um deles é um single duplo com uma música chamada aaaaAAaaAaaa e outra chamada eiou (DAN, 2022). Nos interessa aqui em especial as relações de ambientação e acústica constatadas através das sonoridades presentes nas duas canções, considerando que ambas dificilmente seriam categorizadas como música *ambient*. A primeira se assemelha a uma mistura entre *ambient*, *folk* e o uso de *beats* – similar aos do *trap*.¹⁹ Já eiou se aproxima fortemente deste último, utilizando das rimas, *flows*, *adlibs* e outros elementos específicos desta forma musical. Em ambas as canções há faixas de ambientação, sobretudo com o som de chuva, os miados de uma gatinha, o ranger de uma janela e outros sons reconhecíveis, é a estas sonoridades indiciais que nos debruçaremos. Esta ambientação permanece na troca entre as músicas, como que situando-as num mesmo ambiente sonoro. Algumas faixas de ambientação utilizadas nesse trabalho foram gravadas como arquivos para utilização nas músicas de 190_LFA e acabaram não sendo utilizadas no trabalho. Salles (2008, p. 67) salienta: “A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria. Opta-se por uma determinada matéria em detrimento de outras, de acordo com os princípios gerais da tendência do processo.” Desta forma, vou alinhando a utilização destas ambientações sob o juízo do que pode ser mais adequado esteticamente para esta ou aquela música, trabalho etc.

A música aaaaAAaaAaaa foi composta como um exercício para uma disciplina eletiva em dança que cursei durante o período da graduação. A proposta da professora era que apresentássemos em aula a dança na qual “damos um *show*”, aquela que de certa forma faz parte de nós. Como era aluno de artes visuais e vinha

¹⁹ Vertente do *rap* que se diferencia sonoramente por utilizar os *beats* de forma veloz e por marcar a notação de tempo e contratempo com o chimbau e demais elementos rítmicos.

trabalhando constantemente com música, perguntei se poderia compor uma música para esse exercício já que minhas habilidades em dança eram escassas e sem muita técnica: recebi resposta positiva. Esta composição foi realizada em 2019, num período de muita reflexão pessoal e introspecção. Com o passar do tempo ela sofreu algumas transformações de estrutura e em sua versão disponível para audição existem elementos que não foram sequer cogitados nos momentos de sua conceitualização. Já eiu surge em meio a contextos e processos muito diferentes: foi criada no ano de 2022, e serviu como vazadouro de sentimentos e sensações após um evento pessoal traumático. Estava num momento em que vinha ouvindo muita música *trap* durante os anos de pandemia, e devido ao gosto pessoal decidi criar algo na mesma linha e que confluísse com este período sentimental.

As camadas de ambientação em aaaaAAaaAaaa inauguram a faixa em *fade in* com o som médio agudo de uma chuva constante com alguns ruídos mais graves e menos intensos de trovões ao fundo. O som desta chuva possui densidade sonora como um ruído branco, porém não ocorre com tanta intensidade, a fim de ouvirmos os outros elementos compositivos presentes. Ainda no início da música, antes da entrada dos instrumentos, decidi inserir um áudio meu gritando como que de desespero – já apresentando o tom melancólico da canção. Dupliquei este áudio e modulei uma dessas faixas em um tom abaixo, então ouvimos o som mais natural em sincronia a este grito modulado para grave. Em seguida entram o violão dedilhando e a batida citadas anteriormente, assim como um sintetizador variando em *slide* e acompanhando a melodia do instrumento de cordas. Como nos atentaremos sobre a ambientação, a composição instrumental da faixa ficará em segundo plano neste momento, embora saibamos que as faixas de instrumentos e a maneira como são manipulados possam adicionar características ambientais à música. A *track* com o som de chuva permanece sendo ouvida até aproximadamente a metade da música, ao passo que os instrumentais variam com a entrada de novos sintetizadores, diferenciações nos *beats* e no dedilhar do violão. Ao meio da audição da música, o violão começa a tomar uma cadência cada vez mais lenta, até que o dedilhado inicia uma nova sequência harmônica – agora mais aguda e correlata a uma canção de ninar. É neste momento que o som da chuva é suprimido repentinamente na música, como que a delimitar uma separação entre o primeiro bloco essencialmente instrumental e mais veloz da música e um segundo bloco melancólico e vocalizado. A

partir desta ruptura, a intensidade do áudio de chuva volta a crescer em *fade* de forma muito lenta e quase imperceptível no primeiro minuto em que toca. À medida que sua intensidade vai crescendo, as faixas de instrumentos e vocais vão se aproximando de seu fim, as quais são sincronizadas com o cessar do som da chuva. Após seu silenciamento, a ambientação ocupa amplamente a sonoridade: ouvimos o som de alguém se movimentar e abrir uma janela, indicando a interrupção da chuva, assim como o agudo som de uma gatinha miando. Entra também agora uma faixa de violão com um dedilhar lento e pouco tímido, como que encerrando a música. Novamente ouvimos o ruído grave de um trovão e a chuva reinicia, retomando esta ambientação específica na transição para a próxima canção: eiou: nela ouve-se em continuidade os barulhos de chuva junto a ocasionais piados de pássaros e os miados da gata. Sendo uma música próxima do *trap*, utilizei os *adlibs* – tipo de improviso sonoro utilizado comumente neste gênero como complemento do que está sendo cantado ou mesmo como marca individual do artista. Estes clipes sonoros anexos auxiliam no efeito de profundidade da música, indicando um som de carro queimando pneus na arrancada ou um diálogo entre um casal: sampleado a partir de falas do filme Noite Vazia (1964) de Walter Hugo Khoury (NOITE). Este áudio do filme introduz a música e é um diálogo entre duas pessoas que conversam sobre seus sentimentos. Poucos segundos antes, a melodia fundamental da música inicia: ela se repete por toda a duração, é bem sibilante como os agudos de um metalofone, marca principalmente os contratempos (aludindo aos pingos de chuva), e se caracteriza por ser uma decrescente tonal. Nesta introdução há pouca densidade sonora, intensificando a ambientação e o diálogo. Com o fim do áudio retirado do filme, iniciam-se os versos, a ambientação se mantém e novamente ouvimos alguns esparsos miados. Daqui em diante os *adlibs* auxiliam cada vez mais na tridimensionalidade da música, devido ao seu tratamento sonoro dar muita ênfase nas reverberações e nos *pannings* (ferramenta de manipulação de áudio estéreo que permite alocar determinado som mais à direita ou mais à esquerda dos alto-falantes). Alguns dos *adlibs* utilizados na faixa possuem sonoridades mais estridentes, acentuando os sons de esse (“s”), como: S.O.S., *sauce*; alguns outros utilizados são comuns no gênero, como o: *skrr*, *ay*, *oh*. Utilizei a sonoridade derivada da língua inglesa destes dois últimos para compor o nome da música, assim como alguém que está solicitando a atenção de outra pessoa, e também como um trocadilho com vogais para o nome do *single* duplo, tendo em vista que o nome da música anterior é composto somente por várias letras “A”. Os

adlibs estão distribuídos ao longo da música de acordo com a letra e a narrativa vocalizada. Alguns segundos após a metade da música, há uma estrutura de ponte de quatro compassos na qual os vocais e o baixo interrompem, os *beats* mantêm somente *hi-hat* e caixa, enfatizando novamente a ambientação da chuva e os miados da gata que reaparecem. A última estrofe entra e com ela os instrumentos, vocais e *adlibs*, conduzindo ao final da música que termina com a sonoridade da chuva caindo e os miados perdendo intensidade em *fade out*. O tratamento de áudio realizado nas faixas de vocais e *beats* também auxiliam na sensação de espacialidade da música, considerando que foi estruturada sob essa percepção.

5.6 Considerações Processuais

Acompanhamos nestas últimas páginas as possíveis definições dos termos estudados, assim como parte de suas historicidades e características específicas. Notamos como a acusmática dialoga estreitamente com a música *ambient*, podendo ser tanto uma de suas causas (a escuta emancipada como alavanca para uma criação atenta e aliada aos sons do entorno) como uma consequência (a recorrente utilização das *field recordings* como uma possível escuta poética do ambiente). Esta percepção abre espaço para novos pensamentos e reflexões sobre o universo do som: podemos sugerir que a sonoridade dos ambientes seja escutada como música, e a partir dessa noção estaríamos submetidos à música ininterrupta do mundo. Com seus ritmos, pausas, dissonâncias, melodias e harmonias diversas, a música estaria sempre ali. Essa analogia pressupõe um certo misticismo em si, partindo deste pensamento cosmogônico de uma determinada organização de tudo: inclusive das sonoridades existentes. O que por consequência abre mais espaço para percepções diversas em som, e à expansão dos limites do conhecimento do estudo acústico.

Atentamos também a como os conceitos se refletem nas faixas analisadas, reparando em como as características destes apresentam suas paridades com os elementos sonoros delas, assim como algumas das possibilidades criativas relacionadas a estas ideias em arte. Algumas variações da música *ambient* puderam ser explicitadas através dos exemplos aqui incluídos, tanto nas faixas de autoria

própria, quanto nas músicas de *Flatsound*. Já o efeito acusmático, tão paralelo a estas formas de criação musical, efetua-se nos exemplos – através das diversas estratégias de composição sonora e musical, podemos ouvir portas, pássaros, gatos e sintetizadores; assim como podemos isolar estes sons de suas fontes e nos dobrarmos sobre eles. A relevância dedicada a estes aspectos existe na medida em que a totalidade dos elementos e singularidades aqui estudados se manifestarão nas composições das músicas de 190_LFA. Partindo das sonoridades ambientais, as faixas de áudio serão combinadas, recriadas e manipuladas para conceber músicas específicas, visando sua composição harmônica com planos visuais específicos.

6. A AUDIOVIDEONOTA E 190_LFA: PROCESSO E RESULTADO

Ao decorrer do estudo de um processo de criação, se mostram necessários documentos que comprovem ou demonstrem os meandros e rumos tomados no processo em questão. Se tratando de uma investigação sobre um processo pessoal, trazemos à luz a metodologia autoetnográfica como proposta por Cecília Salles (2008), Sylvie Fortin (2009) e Lúcia Pimentel (2015). Observando a metáfora proposta por Cecília Salles – do caos ao cosmos – central neste trabalho, acompanhamos até aqui referências externas, conceitos e ideias que influenciaram no processo criativo analisado nesta pesquisa. Estes elementos precursores e transpassantes influenciaram e de certa forma guiaram a criação do trabalho audiovisual, assim como as decisões tomadas nesta trajetória. Neste capítulo pretendo lançar atenção à prática artística e suas nuances no decorrer do percurso de criação de 190_LFA: considerando os momentos em que decisões criativas estavam sendo realizadas e como as diferentes vivências e emoções podem entremear-se ao processo criativo. Num primeiro momento estabeleceremos fundamentação teórica e artística concernente ao método de documentação de processo optado para o desenvolvimento deste estudo. Constataremos de que maneira a documentação deste processo criativo foi colocada em prática e algumas características de sua estruturação em material videográfico. Por fim investigaremos os diálogos, contrapontos e possíveis relações desenvolvidas por estes registros com a trajetória criativa e com o trabalho audiovisual – 190_LFA – em seu formato final.

Como desfecho do percurso analítico e descritivo traçado até aqui, este capítulo preconiza o desenvolvimento de um “cosmos” materializado a partir de uma disposição dos elementos constitutivos do universo deste processo de criação. Dos quais nos aproximamos nos capítulos anteriores e fundamentam os aspectos formais e as intersecções poéticas indicadas ao longo deste trabalho. E como perceberemos: continuam originando possíveis significados e correlações através de sua documentação de processo. Nas seguintes reflexões notaremos como o caos característico ao início da formulação de um gesto criativo, progressiva e descansadamente tomou forma, fez-se material. Retomamos a analogia proposta por

Cecília Salles para pensarmos o processo criativo, suas possibilidades e a potência do gesto criador como ato necessário à vida do artista.

6.1 Documentando processos

No intuito de formalizar o processo de criação em questão, o comparo aos filmes-diário do cineasta Jonas Mekas, que, ao filmar, registrava seu cotidiano e sua vida. Por consequência, registrou longos períodos em seus filmes e tais registros compuseram grande parte de sua obra filmográfica. Sugerimos um método de registro²⁰ semelhante para a documentação de processo, o qual chamamos aqui de audiovideonota (desta forma, com todas as palavras juntas e sem acento) e que se relaciona com a filmografia de Mekas na medida em que utiliza do ato de gravar para registrar as mais diversificadas situações de seu cotidiano, por extensão registrando seus processos criativos. Correlacionamos os arquivos processuais narrados em áudio à criação das camadas sonoras em seus filmes, que com frequência traz Mekas comentando as imagens e acontecimentos de sua vida. Assim como veremos ocorrer nas audiovideonotas, nas quais realizo esses depoimentos como comentários e reflexões verbalizadas a respeito da trajetória de criação. As seguintes considerações e descrições se referem ao método específico escolhido e elaborado por mim com o objetivo de coletar registros de processo da obra audiovisual em movimento criativo.

Ao nos aproximarmos dos processos de criação, podemos perceber como cada artista carrega consigo suas próprias marcas e traços derivados de variados aspectos individuais: sua personalidade, seu humor, suas atitudes. Salles (2008, p. 60) evidencia que estas características estão envoltas em um caráter ritualístico do artista, e, portanto, apresenta um caráter muito pessoal:

[...] ao se acompanhar um processo, vão se percebendo certas regularidades no modo de o artista trabalhar. São leis de seu modo de ação, com marcas de caráter prático. [...] A própria existência dos objetos de análise da crítica genética (rascunhos, diários, anotações,

²⁰ Ao utilizar a palavra registro me refiro principalmente ao ato de gravar como captura e consequente registro da realidade objetiva. Priorizo o uso do conceito de “documentação de processo” sugerido por Cecília Salles (SALLES, 2008, p. 17) ao me referir a essa metodologia e seus objetos, mas também pode aparecer sob a cunha de documento.

cartas) é um índice da presença dessas formas pessoais e únicas de organização. (SALLES, 2008, p. 60).

A partir disto, acredito ser válida a proposição dessa forma de documentar o processo de criação, como algo que se apresenta como vontade racionalizada, mas também como impulso vital proveniente de um indivíduo que cria. O processo criativo está para a criação assim como a criação está para o criador, como apontou Deleuze numa palestra: “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.” (DELEUZE, 1999, p. 3). Assim como o criador necessita produzir ou corporificar aquilo que é inato a si, a criação carrega inevitavelmente alguns traços expressivos, atravessamentos decorrentes do processo que a levou a seu estágio presente. Esta colocação de Deleuze sustenta a proposição da audiovideonota, na medida em que a desenvolvo como um método de registro para o processo criativo da obra audiovisual 190_LFA, integrando a documentação de processo à criação em audiovisual e fundindo-as.

6.1.1 Mekas: filmando a vida

É partindo dos documentos de processo que trazemos à luz o artista Jonas Mekas e sua obra como fonte de inspiração e de referência audiovisual. A aproximação de Mekas às câmeras se deu principalmente após sua chegada aos Estados Unidos, para onde teve de emigrar após ter sido preso em campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial juntamente com seu irmão. Mekas menciona que ao se sentir deslocado na nova sociedade em que adentrara, recorreu à gravação audiovisual como método de registro do que vivia, para familiarizar-se com o desconhecido país no qual passaram a habitar, e como forma de comunicação, inserindo-se assim, naturalmente, na cena artística local (MOURÃO, 2013, p. 12-13). Entretanto, Mekas inicialmente procura gravar filmes que seguem padrões estéticos convencionais, ao mesmo tempo em que, paralela e despretensiosamente, faz o que podemos chamar de “diário em filme”, que segundo Valles são:

[...] como os registros fílmicos que Mekas realizou de forma integrada à práxis da sua vida e que – pelo menos num primeiro momento – não foram concebidos para virem a se tornar um filme, mas uma prática que recusou tanto um uso comercial como vanguardista sobre esses arquivos. O diário em

filme constitui-se, assim, num registro audiovisual de fragmentos da vida íntima e cotidiana do autor, os quais não revelam um sentido de obra, mas um fluxo contínuo de imagens inseridas na sua esfera privada. (VALLES, 2018, p. 100-101).

Como um ser que grava, que recorda, me identifico terminantemente com este modo de registro fílmico. Percebo que as gravações “aleatórias” que venho realizando cotidianamente já há muito tempo circundam um imaginário próprio a mim mesmo, à minha rotina e também à noção do filme-diário. Muitas vezes essas gravações captam aspectos singelos do cotidiano e podem vir a integrar parte de algum projeto em vídeo posterior, o que percebi que ocorreu recorrentemente em muitos de meus vídeos realizados nos últimos dez anos. Tal qual vimos no exemplo do mini documentário *quarentena #2*, destrinchado anteriormente no segundo capítulo deste trabalho. Naquele caso as gravações cotidianas deixaram de lado um caráter aleatório, partindo de intenções criativas, como veremos também ocorrer nas audiovideonotas. Reconheço-me como acumulador de imagens (em movimento ou estáticas), e assim me identifico e me relaciono com Jonas Mekas e sua obra. Não somente documentarista, mas realizador, Mekas posteriormente organizou estas séries de registros que gerou ao longo dos primeiros anos nos Estados Unidos. Foi incentivado por amigos a realizar esse agrupamento de imagens em um trabalho único e quando percebeu a quantidade de imagens que havia gravado durante esse tempo, constatou:

Por volta de 1961 ou 1962, vi pela primeira vez todo o material que tinha coletado durante todo aquele tempo. Ao ver aquele material antigo, notei que havia várias conexões nele. As sequências que considerava totalmente desconectadas de súbito começaram a parecer um caderno de notas com muitos fios unificadores, mesmo naquela forma desorganizada. [...] Enquanto estudava esse material e pensava sobre ele, tornei-me consciente da forma de um filme-diário e, é claro, isso começou a afetar minha maneira de filmar, meu estilo. E em certo sentido isso me ajudou a ter paz de espírito. (MEKAS, 2013, p. 132).

Mekas trabalha com o conceito de filme-diário, que à primeira vista se caracterizaria como uma espécie de seleção, organização e relação desses registros audiovisuais do dia a dia. Esse modo fílmico pode, ao passo que possui imagens com temáticas muito diversas entre si, se desenvolver de maneira narrativa, numa montagem dos variados arquivos de vídeo a fim de uma edição final. O diretor

organiza seus filmes-diários muitas vezes através de capítulos, intitulado-os a partir de datas, acontecimentos, comemorações, viagens etc., o que por consequência acentua o caráter anônimo das recordações de Mekas.

Recorro aqui ao curta do diretor *Song of Avignon* (1998) para exemplificar este modo de fazer fílmico citado e como direcionamento formal para os registros das audiovideonotas. O curta-metragem diverge consideravelmente do formato documental narrativo através da entrevista, para recorrer a um monólogo constante e ritmado expondo pensamentos e sentimentos do diretor relacionados às imagens expostas no filme. Ao final escutamos uma música tocada no acordeão, gravada pelo próprio Mekas, que sabia tocar o instrumento e aparece fazendo-o (Figuras 25 e 26). Podemos notar através das duas imagens uma diferença da natureza da própria imagem: a primeira, com um tom de fundo mais avermelhado, traz uma estética característica às fotos analógicas, retratando momentos do cotidiano etc.; já a segunda imagem possui uma coloração mais azulada e está mais próxima à estética das *selfies*, dos *vlogs*, sensação suscitada pela proximidade do diretor à câmera e pelo enquadramento selecionado. Esta diferença aparente nas imagens ajuda a reforçar a ideia de registros diversificados da vida. Similarmente a um diário, acompanhamos imparcialmente os dias bons e ruins daquele que filma. Apesar de haver uma discrepância formal ao apresentar tais registros da vida, se tratam sempre de registros.

Figuras 25 e 26: Jonas Mekas em *frames* de *Song of Avignon*



Fonte: SONG of Avignon (1998).

Além de utilizar – conscientemente ou não – variadas formas estéticas, Jonas Mekas também se valeu de registros audiovisuais mais abstratos, como por exemplo as imagens de luzes ou formas abstratas presentes em seu cotidiano (Figura 27). Também recorreu ao uso de texto (Figura 28), o que acabou incorporando grande parte de seu trabalho fílmico de forma poética ou mesmo indicando títulos de capítulos e/ou blocos dentro de seus filmes que remetem a acontecimentos diversos: encontros com amigos, datas comemorativas, momentos banais da vida etc.



Figura 27: Abstração visual do reflexo das luzes noturnas na rua molhada, junto com luzes dos carros

Fonte: SONG of Avignon (1998).

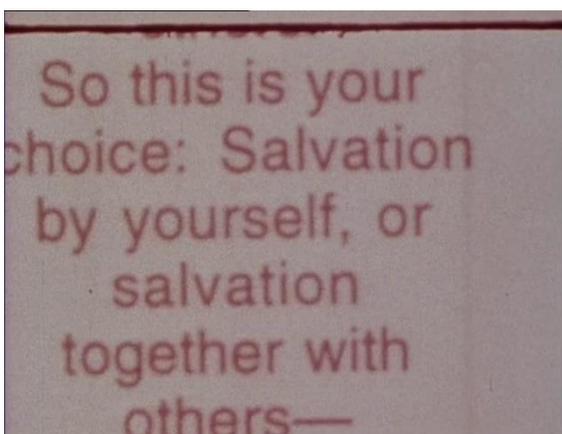


Figura 28: Letreiro com texto bíblico

Fonte: SONG of Avignon (1998).

A camada sonora do curta-metragem nos apresenta num primeiro momento o próprio diretor relatando, de forma monotônica e ritmada, sobre seus sentimentos e emoções. Enquanto isso, assistimos a imagens de uma noite de tempestade iluminada pela precária luz noturna dos postes citadinos, gravadas através de uma janela de apartamento. De certa maneira, a narração descritiva do diretor neste e em outros de seus trabalhos confluem para que o espectador progrida numa crescente compreensão do processo criativo do diretor, levando em consideração os comentários que realiza sobre sua própria vida e sobre os aspectos circundantes aos seus filmes. Neste trecho inicial Mekas expõe:

Hoje percebi que tenho quarenta anos e que um vazio imenso cerca a mim e a minha alma. Eu cheguei a isso, é aqui que minha vida me trouxe. Estou em uma escuridão doentia. Com frequência sinto que estou afundando, procuro pelo ar e sinto hoje que a única saída é submergir, talvez completamente nessa escuridão, como num coma. Não correr para longe disso, não contemplar, mas abraçá-la [...] (SONG of Avignon, 1998).²¹

A associação entre imagens e sons produz o efeito singular dos filmes-diário em quem assiste: é como ler um caderno de anotações e rabiscos em formato audiovisual. Relacionamos a forma de registro sonoro em *Song of Avignon* às considerações em áudio que foram utilizadas na composição das audiovideonotas. Ambas estratégias de gravação sonora trazem a narração como elemento principal, relatando aspectos que giram em torno da vida daquele que os cria: em Mekas através de reflexões sobre chegar aos quarenta anos, sua vida, suas relações pessoais; nas audiovideonotas através de comentários sobre o processo criativo em desenvolvimento, das decisões tomadas neste percurso, e de algumas intersecções com a vida privada.

²¹ Tradução nossa. Do original: “*Today I realized that I am forty and that an immense emptiness surrounds me and my soul. I have come to this, it is here that my life has led me to, I am in a sick darkness. Often I feel I am sinking, I reach for air and I feel today that the only way out, my only hope, is to submerge perhaps into this darkness completely, like into a coma, not to run away from it, not to stare into it, but to embrace it [...]*”. Trecho inicial do curta *Song d’Avignon*. (SONG, 1998).

Os filmes-diário são como processos de reflexão a respeito do tempo: tempo decorrido dos acontecimentos expostos no filme, tempo do próprio filme e tempo de vida dos eventos representados. Ao passo que são documentos, refletem os processos da pessoa que os cria (VALLES, 2018, p. 101-102), potencializando reflexões sobre estes mesmos processos. Durante o período de desenvolvimento criativo de cada obra, a realidade do artista pode afetar e provavelmente afetará o curso de seu processo criativo, guiando-o a ponderações ou mesmo a ações com potencial de mudar completamente a criação, buscar novos horizontes, divergir das rotas já conhecidas. O processo de criação se apresenta instável e sem rumo definido, até que a obra em formação caminhe em direção a seu estágio final (SALLES, 2008, p. 39-40). Salvas as analogias estéticas e a conceituação dos filmes-diários baseados na forma de fazer fílmico característica de Jonas Mekas, podemos notar como esse modo do fazer audiovisual apresenta potencialidades direcionadas a um projeto estético particular a cada artista, abrangido por seu projeto poético. E sincronicamente é composto de registros mais orgânicos e relacionados a um olhar para o banal, para a poesia na recorrência. Um formato audiovisual relativamente simples, porém, potente em suas significações.

Proponho com base neste conceito uma forma para pensarmos sobre o processo criativo, uma nova nomenclatura, uma possibilidade reconfigurada para o fazer audiovisual, deixando de lado toda e qualquer pretensão de estar criando algo original, e sim incorporando minha própria individualidade e imaginário criativo a esta documentação de processo. Audiovideonota é o nome que designei para esta forma de registro audiovisual.

6.2A audiovideonota

Áudio: do latim *audio*, primeira pessoa do presente do indicativo do verbo *audire* (ouvir). Vídeo: do latim *video*, primeira pessoa do presente do indicativo do verbo *videre* (ver)²². Nota: uma anotação, um registro, um elemento que traz

²² Traduções obtidas na apostila de Latim Básico relativa ao 2º semestre do curso de graduação de Letras em Português da Universidade Federal de Santa Maria (MARASCHIN, 2013, p. 29-30).

consigo potencialmente a regeneração de uma memória. Trata-se de ouvir, ver e documentar de uma perspectiva individual: eu ouço, eu vejo, eu registro. Levantei esta nomenclatura a partir da etimologia básica de palavras como costume fazer em ocasião da criação de nomes, neste caso procurando auxiliar na compreensão do que é o elemento nomeado. Partindo desta descomplicada conceituação inicial podemos nos atentar às questões processuais de como esta ideia surgiu e como seus vestígios têm sido colhidos para a presente documentação.

Ao início do estudo deste processo criativo, mostrou-se necessária a seleção de um método, de uma mídia capaz de documentá-lo. Recorri então aos tipos de documentos de processo que são comumente utilizados. Devido à familiaridade que tenho com arquivos de áudio e por sugestão de minha orientadora, pensei primariamente em utilizar arquivos de áudio gravados com celular, prática que já mantenho há anos gravando arquivos dos mais variados (ambientações, músicas e rascunhos de músicas, arquivos de voz etc). Após ponderações e reflexões nas trocas efetuadas durante orientações, decidi trabalhar com a noção de áudio nota e comecei naquele mesmo momento a gravá-las relatando o que já estava ocorrendo no processo criativo de 190_LFA. Logo após a gravação da primeira nota de áudio, parti de casa para o local de gravações – a casa 190 – e comecei a capturar imagens de maneira impulsiva e frenética, gravando por toda a parte, procurando captar a pluralidade de peculiaridades estéticas da casa.

Junto aos arquivos de áudio, senti necessidade da matéria visual que viria a apresentar este *video*, ao qual experieço quando estou nestes momentos imersivos do processo criativo de 190_LFA. Seja nos momentos em que gravei imagens e áudios para a obra ou mentalmente conceituando-a através de ideias e reformulações. A conceituação que havia idealizado em sua gênese como guia e argumento para o filme associado às primeiras imagens e áudios que captei como documentação de processo, auxiliaram-me a compreender a fluidez do percurso de criação que demonstra uma tendência “[...] indefinida, mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo.” (SALLES, 2008, p. 29).

Posteriormente percebi que esse impulso inicial da realização de registros do processo operou como uma alavanca, um estímulo para que pudesse iniciar a produção de 190_LFA, uma vez finalizada a etapa de pesquisa da obra.

6.2.1 *Audio*

O aplicativo de celular utilizado para gravar os áudios foi o *Easy Voice Recorder*, um *software* comum e gratuito que possui boa qualidade de áudio – o qual já utilizo há muitos anos. Os arquivos foram renomeados a partir de um padrão: “diário projeto (número do áudio e data)” para uma melhor organização dentro do aplicativo e para os futuros estágios de edição e montagem (Figura 28). Ao decorrer dos anos de desenvolvimento do processo criativo, esta organização numérica inicial se perdeu (devido a variados motivos, sendo um deles a troca de aparelhos celulares), mantendo-se as datas como índices temporais da sequencialidade dos áudios.

A ausência de estrutura em meus depoimentos para tais áudios permitiu que em alguns deles houvessem divagações reflexivas e poéticas sobre os conceitos que permeiam a criação do filme em processo, desta pesquisa, e sobre a vida. Com frequência nos áudios falei sobre as ideias que apareciam nas orientações, minhas decisões relativas às etapas de gravação (visita na locação, realização de *stills*, diárias de gravação etc.), de composição musical (sobreposição de arquivos de áudio, estratégias de mixagem etc.), assim como narrei detalhes do processo que atravessam minhas próprias emoções e, por consequência, minha história. Aspectos decorrentes da criação de uma obra artística e partícipes de um projeto poético que:

[...] está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista. Os documentos de processo, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção [...] São registros da inevitável imersão do artista no mundo que o envolve. (SALLES, 2008, p. 37).

Durante o período de gravações das imagens e nos primeiros meses destinados à criação, minha relação e percepção do mundo se expandiu num sentido físico (através de atividades físicas, mais especificamente da prática do *parkour*) e contemplativo (através de contato aproximado com a natureza). Estes aspectos atravessaram o processo criativo no que tange ao local que escolhi representar, minha relação com este espaço e sua relação com o entorno – levando em conta que a casa se localiza na rua em que moro e está cercada por paisagens marcadas em minha memória afetiva. Uma casa em ruínas pode ser vista como um ruído na paisagem, pode ao mesmo tempo refletir concretamente a passagem do tempo e também estimular atmosferas sensoriais específicas, como vimos anteriormente.

À medida em que gravava as imagens e áudios, notei que a metodologia documental selecionada para registro deste processo é algo íntima, ao demonstrar como me relaciono com a atividade criadora, e surge carregada de experiências singulares que obtive na criação desta e de outras peças audiovisuais, refletida também no hábito de acumular inconscientemente o que chamo aqui de rascunhos em áudio e vídeo. As audiovideonotas retratam a interação que desenvolvi com o ambiente no qual realizei as gravações e a poesia que identifiquei ao me entranhar naquele local: “A experiência estética em arte está relacionada à especificidade de seu material, ao fazer e ao fruir artísticos.” (PIMENTEL, 2015, p. 93-94). As características identitárias, de minha individualidade que trespassaram o processo criativo, em especial nos registros realizados a partir do processo, o imbui de uma singularidade que é comum a cada trajetória criativa.

Figura 29: Screenshot da tela do aplicativo com arquivos de áudio

diário projeto #3 28.04.2021.wav April 28, 9:54 PM	05:23 27.2 MB	⋮
translúcida .wav April 21, 9:30 PM	02:40 13.5 MB	⋮
nova diferenciado .wav April 20, 11:48 AM	02:49 14.3 MB	⋮
diário projeto #2 08.04.2021.wav April 10, 6:48 PM	03:17 16.6 MB	⋮
My recording 124.wav April 9, 11:53 AM	02:50 14.3 MB	⋮
diário projeto #1 02.04.2021.wav April 2, 5:21 PM	05:00 25.2 MB	⋮

Fonte: Autoria própria, 2021.

A utilização do recurso da narração nos áudios permite certa fluidez de ideias na descrição dos diferentes estágios do processo em questão. De forma análoga a um diário, registro periódica e aleatoriamente os aspectos relevantes ao desenvolvimento criativo de 190_LFA, a fim de arquivá-los e combiná-los ao final do processo. Assim compondo as audionotas juntamente aos rascunhos audiovisuais realizados ao longo da criação.

6.2.2 Video

As imagens presentes nas audiovideonotas variam, assim como no exemplo de Jonas Mekas, entre conteúdos relacionados diretamente a 190_LFA e registros de momentos diversos do processo criativo: desde situações em que estou na locação em que gravo o filme, me relacionando fisicamente com o espaço; até instantes de contemplação da natureza e da casa em ruínas; situações cotidianas como caminhadas variadas, os intervalos ociosos entre as

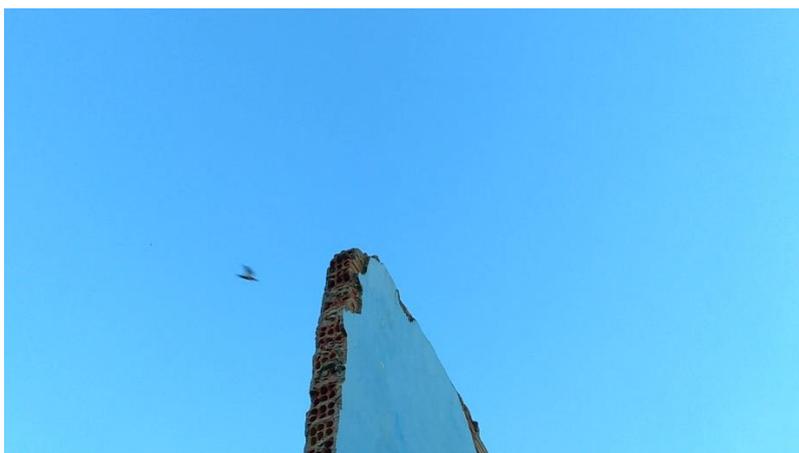
tarefas diárias – momentos de reflexão sobre a criação que se constitui aos poucos (Figuras 30, 31 e 32). As gravações das imagens ocorreram de forma aleatória durante o processo criativo, em sua grande maioria decorrentes dos momentos em que ia à casa ou que passava por ela. Desta forma, estes arquivos recordativos operam como extensão dos diferentes olhares que dirigi à casa durante o percurso de criação audiovisual, e como uma janela para os caminhos pelos quais transito, sejam eles físicos ou imateriais. Nestes momentos estive predominantemente sozinho e, conseqüentemente, me coloquei em estado meditativo para ponderar sobre aquele espaço, sobre os restos e destroços abundantes ali, sobre a história desta ruína, as impressões marcadas pelo tempo sobre o concreto, a matéria. Nos momentos de gravação, percebi a amplitude e as sonoridades daquele local inabitado, as peculiaridades estéticas que os destroços agregam às imagens de arquivo. Muitas são as relações específicas que cruzam a casa 190 com minha caminhada artística e individual de forma abstrata, emocional e sensorial. Utilizando registros fortemente pessoais, percebo que estabeleço uma relação de intensa proximidade com a obra em criação: me conecto a ela e ela a mim, reciprocamente. Afinal, estou a incorporar o registro de minha própria vida a ela.

Figura 30 – AUDIOVIDEONOTAS: Percorrendo a casa 190



Fonte: ROJAS (2023a).

Figura 31 – AUDIOVIDEONOTAS: Detalhe da casa e o pássaro ao fundo



Fonte: ROJAS (2023a).

Figura 32 – AUDIOVIDEONOTAS: Retornando à minha residência



Fonte: ROJAS (2023a).

Utilizei da câmera disponível no aparelho celular para realizar a captura destes vídeos, tendo em vista que o celular se mostra como uma alternativa mais leve e prática em relação a uma câmera convencional. Este dispositivo apresenta um caráter de ferramenta cotidiana, não só como suporte para documentação, mas também como alarme, calendário, agenda etc. O *smartphone* se tornou tecnologia quase indispensável na segunda década do século XXI ao propiciar todas essas opções corriqueiras e necessárias ao dia-a-dia, e para além disso, propicia formas cada vez mais democráticas para a realização em audiovisual, e que nos trazem novamente às imagens-documento apresentadas. Estas são resultantes deste processo, e transfiguram-se em sinalizações e vestígios dos

rumos tomados nas decisões criativas. Da correlação que suscitamos entre os rascunhos em vídeo e os filmes-diário, percebo semelhança na natureza de ambas formas de se deter sobre o mundo pois “os filmes de Mekas transitam entre um impulso de cunho documental como registrar o real e, ao mesmo tempo, exploram a subjetividade do autor no sentido de pensar o seu próprio processo [...]”, suas próprias vivências (GUTFREIND; VALLES, 2017, p. 36). A documentação de processo demonstra o fluente histórico da obra em criação em associação com as características da realidade do sujeito criador.

Ao se aproximarem do real que capturam em suas lentes, as câmeras transfiguram os instantes do processo em novas formas de existência e de reflexão a partir das imagens, transmutadas através do dispositivo videográfico e da lógica digital. Neste ínterim, o artista possui liberdade para interpretá-las e reconfigurá-las em novos formatos segundo as finalidades de seu próprio percurso criativo.

6.2.3 Aplicação das audiovideonotas: ressonâncias e esboços no âmbito de criação

Inicialmente, observamos aquilo que Cecília Salles conceitua como “documentos de processo”, ou seja, aqueles arquivos, materiais que vêm a apresentar as resoluções próprias ao percurso daquele que cria, os quais: “[...] São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo.” (SALLES, 2008, p. 17). Os documentos de processo não exprimem exatamente a síntese mental do sujeito criador, pois são de outra natureza. Portanto tais registros processuais podem ser efetuados de maneira livre, sem prescrições ou concepções fechadas. A pessoa artista pode utilizar as mídias que possui mais afinidade, ou que mais lhe agradarem, sejam anotações, diários, áudios etc. Nota-se a caracterização destas mídias como restos, rastros, vestígios da criação em processo, uma demonstração material dos deslocamentos possíveis no ato criativo.

Justifico minha própria documentação de processo através do ato de gravar: deixo à parte os recorrentes planejamentos da elaboração audiovisual –

as etapas criativas do cinema são com frequência muito bem elaboradas antes do início das gravações, passando por vários processos como roteirização, decupagem etc. – em via de atribuir a estes registros uma natureza residual, remanescente. O audiovisual traz consigo a referência imagética e visual daquele que filma. Salles afirma que:

[...] o percurso criativo conhece uma lenta definição do projeto poético do artista. [...] Pode-se, assim, dizer que o processo de criação de uma obra é a forma do artista conhecer, tocar e manipular seu projeto de caráter geral. Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas consequências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial desse grande projeto. (SALLES, 2008, p. 39).

Há muitos anos, desde que adquiri meu primeiro telefone celular com câmera, mantenho o costume de utilizar a ferramenta para coletar fotografias e vídeos de variados detalhes e eventos do cotidiano. Tratam-se de imagens do céu, de manchas em lugares diversos, de insetos, caminhadas. Estes vídeos acabam por vezes fazendo parte de outros trabalhos audiovisuais que venho criando ao longo do tempo e nos últimos anos passei a tratar essas imagens como rascunhos audiovisuais que carregam um valor intrínseco. Perceber a possibilidade deste uso gerou a vontade de buscar alternativas para continuar a aproveitar estas imagens.

Para a documentação do processo de 190_LFA, passei a registrar intencionalmente os momentos em que me locomovia para e na casa em ruínas, caminhadas pelos arredores, assim como as etapas de finalização do trabalho: instantes de ponderação sobre o universo de elementos relativos ao processo criativo. Estes vídeos operam de forma semelhante a rascunhos para um pintor, auxiliando-me a contemplar o percurso traçado na criação desta obra artística. Retornando ao conceito do projeto poético do artista, Salles (2008) sugere que uma obra finalizada pode caracterizar-se como um rascunho no trabalho completo do artista. Em sentido análogo, conceituo os rascunhos em vídeo como fragmentos componentes de um trabalho mais amplo e relaciono-os com a conceituação do projeto poético de Salles, na medida em que agrupo estes arquivos e os transformo em uma possibilidade de registro processual. No

projeto poético, cada obra compõe parte do trabalho geral de um artista, assim como aspectos formais recorrentes também podem compor parte de seu projeto estético, e por extensão, poético. Assim, a possibilidade de documentar o processo através de arquivos audiovisuais é a hipótese que abordo ao decidir gravar imagens e sons como traços indicativos do percurso criativo.

De acordo com a proposição do ato criativo como sendo inerente e necessário ao sujeito criador, sugerimos a utilização de arquivos audiovisuais como documentação de processo e como suporte metodológico para o estudo deste processo. Lúcia Gouvea Pimentel (2015, p. 97) alega que: “Ao constituir um corpo teórico com critérios de credibilidade, análise conceitual, análise crítica e análise inferencial, @ pesquisador@ em ou sobre Arte constrói o alicerce para novas propostas de pesquisa a partir do seu registro [...]”. Noto que, partindo de bases epistemológicas e artísticas estabelecidas, é possível pensar o fazer arte como metodologia, pois: “Pesquisar arte é também um momento de criação.” (PIMENTEL, 2015, p. 97). Podemos sugerir, com base no estudo realizado até aqui e nas variadas referências metodológicas e artísticas que compõe o *corpus* teórico deste trabalho, a possibilidade do procedimento artístico como método de pesquisa.

Na sequência examinaremos os conteúdos decorrentes dos registros das audiovideonotas, procurando notar os traços singulares deste processo criativo. Ao elencar abordagens de análise e reflexão sobre o movimento criador, Cecília Salles (2008) expõe cinco relações estabelecidas por processos criativos, são elas: a ação transformadora, o movimento tradutório, o processo de conhecimento, a construção de verdades artísticas e o percurso de experimentação. Embora todas estas características dialoguem com o processo de criação aqui analisado, e nesta análise nos relacionemos com elas mais ou menos intensamente, nos demoraremos sobre duas destas abordagens propostas pela autora. Primeiramente, verificaremos em que medida o percurso criativo de 190_LFA – em parte materializado nas audiovideonotas – foi capaz de originar conhecimentos diversos. Pertencente à vivência do artista, o trajeto de criação conversa e atravessa sua realidade e os diversos eventos possíveis de seu mundo. Como a criação artística pode levar à obtenção de novos conhecimentos sobre si, sobre o mundo, sobre a vida? Em seguida abordaremos

o caráter experimental do trabalho audiovisual 190_LFA e de quais formas este experimentalismo está enraizado em seu processo criativo, nas audiovideonotas e nas atitudes tomadas durante seus estágios de desenvolvimento; de quais maneiras um objeto artístico pode ser inculcido pelas experiências decorrentes de seu percurso de criação e pelas intenções e percepções estéticas de quem o realiza.

6.3 Conhecimentos e reconhecimentos no percurso criativo

Baseando-nos nesta noção elementar do que seriam as audiovideonotas, examinaremos os relatos nelas encontrados. Com ênfase aos relatos narrados, procuro notar como o caminho trilhado neste percurso pôde produzir conhecimento: saberes sobre o mundo e sobre mim. A partir deste momento utilizarei sobretudo a primeira pessoa do singular nos relatos descritos, considerando que se tratam de pensamentos e descrições sobre o que vivi e percorri durante este processo.

Até aqui, me referi às audiovideonotas no plural, pois de fato as gravei sempre separadamente, em arquivos individuais de áudio ou vídeo. No entanto, a elaboração “final” deste material se tornou um arquivo único, com aproximadamente setenta e sete minutos de duração, no qual encontramos as informações narradas em áudio agregadas às imagens que gravei durante o processo de criação. Embora haja um único arquivo contendo todo este material, continuarei a me referir às audiovideonotas no plural, porque cada narração e imagem ali contida estabelece um tempo específico entre os anos de 2021 e 2023. Não poderíamos tratar destes registros separadamente, pois estas etapas constituem o processo aqui estudado, objetivam os fragmentos que puderam ser apreendidos no caminho. Salles comunica que, como observador de um processo criativo, o movimento realizado a partir de minha percepção “[...] deve nascer do estabelecimento de relações entre os vestígios.” (SALLES, 2008, p. 78). Neste momento convido as pessoas que estão lendo este trabalho a assistir às audiovideonotas, para que as seguintes ponderações se tornem mais claras

e reconhecíveis. É possível encontrar o arquivo no seguinte *link* do YouTube: <youtu.be/fPsoZOv3AeY> (ROJAS, 2023a).

O início da gravação destes registros se dá no segundo dia do mês de abril de 2021. Neste primeiro dia de documentação, os relatos que faço sobre o processo abordam algumas características: a ausência da definição de um nome para o projeto, uma descrição do planejamento inicial do trabalho, a exposição dos conceitos norteadores e por fim uma reflexão sobre o valor que atribuo aos restos e à matéria da destruição. O que abordo preliminarmente nestes comentários deixa exposto o caráter ainda altamente mutável do trabalho a ser desenvolvido. Há uma noção primeva do que o trabalho viria a ser pautada nos conceitos descritos: traços e restos. Os pensamentos que compartilho demonstram o quanto aprecio estes elementos da realidade e como percebo a possibilidade de ali encontrar história, beleza e memória, um valor intrínseco ao que foi esquecido. Afinal "[...] é inevitável a presença de marcas pessoais na percepção e no modo como as relações entre os elementos selecionados são estabelecidas e concretizadas." (SALLES, 2008, p. 98). A natureza das imagens que aparecem junto aos relatos deste e dos primeiros dias de documentação é altamente investigativa. Vemos alguns dos percursos que tracei corporalmente e visualmente naquele local; assim como alguns detalhes estéticos que me tomaram a atenção e aos quais decidi demorar-me sobre. Dessa forma, os registros visuais ali presentes denotam parte do conhecimento adquirido neste processo: no que tange à fisicalidade daquele local ainda desconhecido, percorrendo-o; conhecimento e reconhecimento – à medida que retorno ao local – de suas peculiaridades materiais que integrariam as imagens de 190_LFA posteriormente.

Na segunda áudio nota, gravada oito dias após a primeira e referindo-me a ações tomadas dois dias antes, conto sobre uma pesquisa que realizei *online* na qual procurei por locais abandonados ou em ruínas na cidade de Curitiba e região metropolitana. Naquele momento encontrei e listei dezessete lugares com potencial de serem locações para a realização do filme planejado. Nesta listagem haviam casas, moinhos, hospitais, fábricas etc. Meus apontamentos sobre estas possíveis locações deixam claro como este aspecto do trabalho ainda estava em transformação, poderiam haver acréscimos,

modificações. Porém essa certa definição de locais me auxiliou a definir um ponto de partida para a execução do trabalho. Salles ressalta o cunho instável do processo criativo, no qual o artista procura meios e matérias para a concepção de seu trabalho, “[...] recolhe, junta e acumula o que lhe parece necessário”, por mais que o processo vá esclarecer em algum momento o que será descartado e o que será integrado (SALLES, 2008, p. 123).

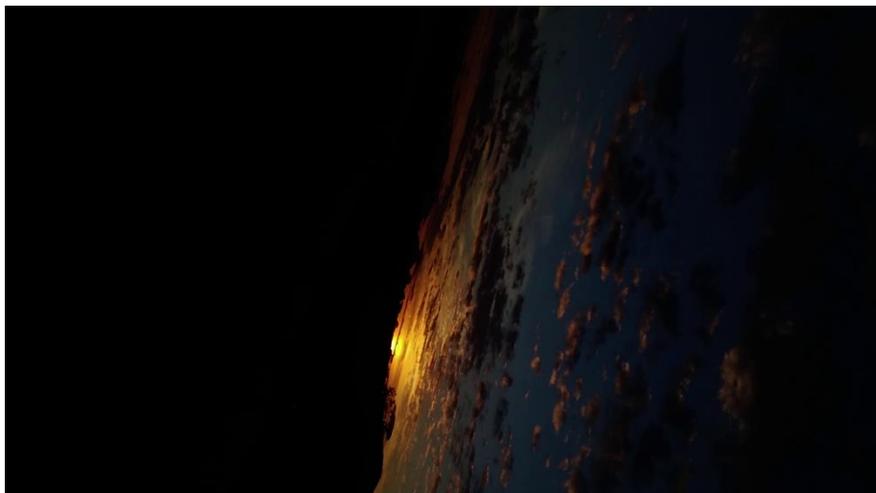
Além das imagens há pouco citadas que refletem especialmente meus modos de interação com a casa, há imagens que se caracterizam como os rascunhos em vídeo que comentei ao decorrer desta pesquisa. Em sua maioria de natureza bastante contemplativa, são cenas com detalhes – que considero belos – do ambiente no qual habito: o nascer e o pôr do sol, animais que habitam o entorno, minha própria casa (Figuras 33 e 34). Observando atentamente essas imagens, tentamos assimilar melhor quais os princípios que podem estar guiando meus movimentos criativos.

A ação do artista é levada e leva à aquisição de informações e à organização desses dados apreendidos. [...] O percurso criador deixa transparecer o conhecimento guiando o fazer, ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado. A construção de significado envolve referência a uma tendência. A criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento obtido por meio da ação. (SALLES, 2008, p. 122).

Dessa forma, produz-se um autoconhecimento sobre a forma que enxergo o mundo, quais detalhes captam minha atenção e interesse. A vida de quem cria se reflete em seu processo, evidenciando a tendência do percurso e abrindo espaço para que novas conexões sejam estabelecidas. Conhecer a si é também perceber as relações convencionadas com o ambiente em que se vive, os diferentes sentimentos que podem lhe atravessar, é, por extensão, conhecer o mundo... ou pelo menos o seu mundo. Este conhecimento pode revelar, limitadamente, o caos das infindáveis coisas que alimentam nossa realidade e às quais tentamos dar algum formato, uma organização variável que possibilite a vida. Nas criações como na vida. Percebo que as diferentes mídias que produzi e identifiquei como correlatas ao percurso de criação ao longo desta pesquisa, assim como as audiovideonotas e 190_LFA, deixam abertas marcas das

relações que crio com o mundo: de como me vejo nele, como me situo nele, como ajo nele. "O artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo." (SALLES, 2008, p. 130).

Figura 33 – AUDIOVIDEONOTAS: Pôr do sol em *fast forward* e rotacionado



Fonte: ROJAS (2023a)

Figura 34 – AUDIOVIDEONOTAS: Cachorro solto em frente à casa 190



Fonte: ROJAS (2023a)

No terceiro relato processual, narro sobre uma citação realizada em aula sobre o sonho como referência para o trabalho artístico, ideia que me prendeu a atenção. Neste mesmo dia passei a cogitar gravar as imagens somente na casa 190 e também estive lendo sobre métodos criativos em documentário. Num

sonho que tive após aquele dia, estava caminhando pela rua procurando prédios em ruínas: percebi este sonho como algum tipo de premonição devido a como se relaciona com os acontecimentos que passei durante o dia. Estava imerso no processo a ponto de ele estar, a partir de meu subconsciente, suscitando eventos. Comento neste momento também sobre algumas intenções e conceituações relativas à criação do áudio para o filme, trazendo à tona a música *ambient* e pensando sobre os futuros desdobramentos em áudio. A utilização das texturas sonoras juntamente às gravações de campo é enunciada neste momento: algumas das estratégias e elaborações pensadas inicialmente no trabalho se mantiveram como guias para seu desenvolvimento. Em vinte e dois de maio de 2021, aproximadamente um mês após a gravação da última nota de áudio, relato que tive um sonho atravessado pelo processo novamente: desta vez passei na frente da casa 190 e sua aparência estética geral havia mudado. Percebi que este sonho pode ter sido um sinal para de fato gravar naquele local em específico e para iniciar logo essa ação. Continuo a divagar em pensamentos na narração, expondo como vejo a poesia na ruína, em seu aspecto espaço-temporal, a beleza que aprecio na natureza e em sua capacidade de transformação. A percepção sobre a mudança aparente da ruína ao decorrer do tempo, quase como um reflexo da natureza, me leva a concluir: "A ruína em si, ela já é um filme" (ROJAS, 2023a).

Na áudio nota seguinte exponho principalmente algumas impressões fortemente pessoais sobre minha relação com a casa 190, a ruína como uma metáfora para a morte, para o fim; descrevo o ambiente sonoro que me cerca e que permeia os lugares que habitava naquele momento, indicando alguma expressão de musicalidade nessas sonoridades. Cada vez mais minha relação com os elementos sonoros e imagéticos encontrados na vida se intensifica, corroborando com o que Cecília Salles (2008, p. 122) acredita: "Quando acompanhamos processos, deparamos com artistas imersos em seu momento histórico e no clima de seu projeto poético." O contexto de isolamento social do ano de 2021 me situava quase unicamente em minha casa e no meu bairro, período no qual tive tempo de perceber e vivenciar mais intensamente estes ambientes. Também passo a pensar naquele momento nos enquadramentos e declaro ter realizado fotos *still* da casa para ir ponderando sobre as futuras

imagens. Na nota de áudio seguinte, no primeiro dia de julho do mesmo ano, menciono alguns retornos à casa, nos quais vinha gravando algumas ambientações em áudio para o trabalho, gerando um banco de dados, ao passo que pensava sobre essas sonoridades e suas possíveis reverberações criativas no trabalho em processo. Explicito também meu intento de compor 190_LFA a partir de uma formatação específica: utilizando doze planos havendo cinco minutos de duração cada, totalizando uma hora. Esta preconcepção aparece pela primeira vez neste momento dos registros, porém é originária da intenção de se realizar um trabalho em longa-metragem. Neste sentido, Salles comenta sobre a possibilidade de quem está criando ter imaginado um objeto com algumas predeterminações, e estas elaborações estarem ligadas às verdades decorrentes de cada objeto e processo artístico (SALLES, 2008, p. 137). Uma vez que estas vão dando corpo a este objeto, se tornam tão reais quanto seu contexto, sua realidade externa. Outra impressão que tive neste momento do processo e que acabou por tornar-se factual ao longo desta criação transparece em minha fala:

Eu estou percebendo que isso vai acabar acontecendo em duas etapas: uma na qual eu gravo as imagens, e outra na qual eu crio música, áudio [...] juntamente com essa imagem. De maneira que elas tenham uma relação quase mutualística, uma precisa da outra, e elas se complementam. (ROJAS, 2023a).

À medida que o processo avançava, era perceptível para mim como se tornava algo aglutinado à minha vida. A ponto de, nos momentos em que não estava emocionalmente bem, deixar isso transparecer nos relatos. O processo funcionando como um espelho da vida:

Eu deito, eu fecho os olhos e eu 'tô' ansioso. Eu fecho os olhos e eu me vejo lá na casa. Tanto fazendo parkour quanto gravando e pensando em como será e tudo mais. E também tem uns problemas... problemas não, mas tem outras questões presentes na minha vida no momento. Aí tudo isso meio que se mistura assim. Meio que se condensa. E quando eu fecho o olho parece que eu 'tô' sonhando, mas na verdade eu 'tô' acordado. (ROJAS, 2023a).

No dia sete de julho anuncio – na áudio nota seguinte – estar saindo gravar as primeiras imagens na casa 190. Relembro os equipamentos que carrego como checagem mental e reflito sobre as problemáticas de ser brasileiro durante a pandemia de COVID-19: "Está um dia bonito, apesar de algumas confusões emocionais, muita revolta política e ideológica, mas a gente segue né, porque a vida não pára" (ROJAS, 2023a). Passados três dias, relato na próxima áudio nota ser o segundo dia de gravação das imagens. Este áudio foi gravado enquanto estava presente na casa e compartilho minha percepção de como cada câmera afeta meu olhar sobre o local. Até mesmo com a mesma câmera diferindo as funções entre foto e vídeo, os detalhes captados são outros. Comento também sobre a crescente sensação de tranquilidade que sentia ao passar tempo na casa 190: minha relação com ela se intensificou ao curso do processo. As impressões que vou vivenciando ao longo do processo e as percepções de como me relaciono com cada uma de suas características e técnicas são exemplos do conhecimento obtido dos movimentos criativos

O processo como um todo se adensou neste período que estive gravando a casa e isto evidencia-se no relato da nota de áudio seguinte, aproximadamente dois meses depois. Nela discorro sobre o distanciamento que criei da casa em ruínas após as gravações, e do projeto em geral. Neste ínterim, relato o último retorno que havia feito à casa: no qual a encontrei com a entrada lateral bloqueada e sua frente cheia de material de construção e lixo. Meus sentimentos relativos a esse evento são de revolta e impotência, levando em conta que havia iniciado a construção de uma casa no terreno ao lado e não poderia mais acessar aquele local como já havia me habituado. Este aspecto fica evidente nas imagens das audiovideonotas a partir dos quarenta minutos de duração, momento no qual começam a aparecer imagens em *travelling* que realizei da frente da casa e da construção ao lado. A partir daí as imagens da parte interna da casa se tornam cada vez mais escassas, exibindo outros momentos que gravei como metáforas visuais concernentes ao processo ou mesmo aleatoriedades do cotidiano. Salles, ao elaborar as mutações que o percurso de criação pode apresentar em decorrência das contingências da vida, nos lembra que os "[...] documentos de processo deixam pegadas da construção dessas novas realidades alimentando-se de outras realidades. Essa

elaboração dá-se em um processo de transformação [...]” (SALLES, 2008, p. 89). Explico então que nesse lapso de dois meses entre as notas de áudio, estive organizando os diversos arquivos criados até então, separando-os em pastas e assistindo esporadicamente às imagens captadas. A diversidade de processos criativos estudados por Cecília Salles a levou a compreender que é comum que as testagens efetuadas pelos artistas configurem a obra (SALLES, 2008, p. 147). Tomando por exemplo as imagens que gravei para os planos de 190_LFA: gravei uma quantidade de planos e enquadramentos que em muito excede os doze que compõe o trabalho final. Cada plano gravado operava como uma testagem de ponto de vista daquele local e passaria por um processo de julgamento estético a partir de minhas preferências. "Nesse sentido, construir é destruir." (SALLES, 2008, p. 150). A construção de algo envolve cortes e escolhas que acabam destruindo outras possibilidades inventivas daquele objeto. No final desta nota de áudio expressei minha vontade de iniciar a experimentar com as composições sonoro-musicais para o trabalho. Demarcando o início de outra etapa no percurso da criação, que se efetivaria alguns meses depois.

Procuramos notar como o processo de conhecimento e autoconhecimento decorrente do ato criativo se origina a partir dos mais variados estímulos, conceituações e reformulações concernentes ao trabalho a ser criado. A tendência do processo evidencia suas indefinições: "O ato criador como uma permanente apreensão de conhecimento é, portanto, um processo de experimentação no tempo." (SALLES, 2008, p. 129).

6.4 O caráter experimental de 190_LFA

A produção de conhecimento decorrente do processo, assim como seu experimentalismo inerente permeiam o percurso criativo como um todo. Com a intenção de entendermos melhor como cada um desses aspectos foi predominante em uns e outros momentos da criação, é que correlacionamos as áudio notas gravadas em 2021 – e que se referem acima de tudo ao processo de elaboração imagética de 190_LFA – com os diferentes modos de adquirir conhecimento; em contraste às áudio notas que examinaremos doravante, que

se amparam principalmente nas etapas de composição e finalização sonora, enquanto compartilho impressões sobre a realidade que me atravessa e como pode interferir sobre o processo no qual estou absorvendo e do qual faço parte.

Seis meses passados da gravação da última áudio nota, no dia três de março de 2022, torno a relatar os eventos relativos ao processo que haviam ocorrido nas últimas semanas. Comento sobre esse afastamento do processo criativo em decorrência dos acontecimentos da vida, e da casa 190 pelo desenvolvimento da obra da casa ao lado. Relato sentir raiva de não poder mais entrar tranquilamente no terreno 190, devido a esta construção, e como minha relação com aquele espaço se tornou simplesmente passar em sua frente e notar suas mudanças. Cito ter dificuldade de retornar aos passos do processo de criação e da escrita acadêmica pela quantidade de atividades que vinha realizando naquele período. Entretanto, continuo a falar sobre como estava me aproximando da criação musical e algumas das estratégias que utilizei ao experimentar pela primeira vez a composição, manipulação e organização dos áudios. Saliento como a música *on a porch of a home built in 1943* de *Flatsound* – anteriormente citada e analisada nesta pesquisa – operou como referência direta na elaboração desta primeira composição sonora. A fim de provocar uma atmosfera sonora similar à da referência, fui realizando procedimentos e alterações nos arquivos utilizados para que chegasse em um resultado agradável e fiel ao meu julgamento estético. Este primeiro experimento com a mídia sonora cimentou o modo como viria a trabalhar com as outras músicas deste projeto. Percebemos que o ato de experimentar durante o processo criativo “[...] é comum, a unicidade está no modo como as testagens se dão, na materialidade das opções e nos julgamentos que levam às escolhas.” (SALLES, 2008, p. 143). A decisão por utilizar arquivos preexistentes, aos quais chamei de rascunhos em áudio, e compor as músicas com base num método de manipulação e transformação desses arquivos, ao invés de gravar novos especificamente para as músicas, caracteriza um vestígio das decisões tomadas ao percorrer do processo. Expõe a lógica criativa que passo a julgar adequada para este trabalho, e se reflete no que escolho compartilhar: "Por enquanto eu quero principalmente experimentar. Está sendo bacana jogar elementos assim na sonoridade, ver o que sai. E é isso." (ROJAS, 2023a).

Na nota de áudio datada do dia treze de abril de 2022, pela primeira cito o nome 190_LFA na documentação de processo. Naquele momento estava num estágio inicial de criação sonora pros planos, definindo meios de utilizar e alterar os arquivos de áudio escolhidos:

Já nos âmbitos da criação em si, eu juntei arquivos de áudio antigos, algumas gravações, alguns rascunhos musicais de músicas que nunca gravei nem nada. E aí também algumas progressões de sintetizador, que também já tinha gravado. Aí o que eu fiz [...] primeiramente foi na verdade, ralentar esses áudios, num nível muito grande. Em que eles ficassem quase... alguns até imperceptíveis do que era o som original. Aí mudar a tonalidade né, mudar o *pitch* desses áudios. E tentar juntar eles de forma que eles ficassem harmônicos ainda, e não ficassem muito variáveis, né. Que o próprio áudio em si não tivesse muitas diferenças de picos e vales. [...] Como a imagem é uma imagem fixa e a gente só tem a movimentação dos elementos internos da imagem [...] o intuito disso tudo é que o som transpareça o mesmo sentimento, né. Dessa coisa monótona, mas que tem suas variações internas. (ROJAS, 2023a).

Enquanto a obra vai sendo construída, múltiplas possibilidades de configurações emergem para quem a experimenta. Novas conjecturas surgem e a testagem dessas hipóteses, associadas às escolhas e cortes realizados, passam a definir os diferentes formatos que o objeto artístico pode apresentar durante o processo criativo (SALLES, 2008, p. 142). À medida que desenvolvo as faixas sonoras do filme, percebo como se aproximam da estética geral da música *ambient*, intenção criativa que mantive no processo desde seu início. O caráter experimental é explicitado na forma como utilizei o material que tinha disponível para que seu resultado se aproximasse de um conceito musical geral já existente: "Eu gostei bastante, acho que até pretendo manter essa primeira configuração" (ROJAS, 2023a). Assim como as experimentações com os diferentes enquadramentos e possibilidades imagéticas acabaram por tornar-se o que consta em 190_LFA, as composições sonoro-musicais também se caracterizam como possíveis experimentações do percurso criativo, as quais em determinado momento cessaram suas transformações estruturais e passaram a compor a obra final. Cada modificação, adesão e liberação explicita os rumos tomados no processo, indicando suas propensões. Esta indeterminação das etapas do processo é recorrente nos movimentos criativos e em seus registros,

como comenta Sylvie Fortin. Segundo a autora: “Além destas notas descritivas e analíticas, ele (observador de processo) registrará as notas metodológicas, quer dizer, as adaptações que não deixam nunca de espalhar o percurso de um estudo em arte onde o imprevisível surge e deve ser sempre compreendido.” (FORTIN, 2009, p. 80).

As imagens que encontramos nesta metade final das audiovideonotas refletem as ações referentes a esta conjuntura do processo: para além das imagens externas que gravei da casa 190 enquanto saía caminhar, vemos trechos que gravei de mim mesmo enquanto manipulava os áudios do projeto ou organizava seus arquivos. A áudio nota seguinte data de catorze de agosto de 2022. Nela declaro que os processos e as decisões criativas investidas nos momentos de edição sonora do trabalho vêm sendo “*full* aleatórias”. Nos últimos meses que havia passado compondo as faixas, percebi um padrão inicial, a utilização e combinação dos arquivos de áudio: provenientes das imagens, os rascunhos em áudio de anos anteriores e as ambientações gravadas para o filme. Formada uma organização e seleção inicial destes arquivos, as ferramentas de edição utilizadas foram as mais variadas. Cada uma das músicas, em razão das peculiaridades dos áudios selecionados, resultou de etapas de desenvolvimento muito únicas; os possíveis arranjos musicais são quase infinitos, considerando cada uma das escolhas criativas como um rumo novo para a realização daquela composição. “Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos.” (SALLES, 2008, p. 89). Exponho alguns detalhes estruturais desse processo quando enuncio:

Pra ser bem sincero e falar a verdade, essas composições das músicas, elas foram sim, muito ali, pensadas um pouco a partir da lógica da imagem. Pra que houvesse essa simbiose mesmo, essa ideia de som e imagem unidos. Mas a maioria das músicas também, elas estão num estado de espírito que foi refletido pelo que eu ‘tava’ vivendo no dia especificamente [...]. Por exemplo, num dia que eu estava mais triste, mais reflexivo, acabaram saindo algumas músicas mais sombrias. Ou mais simples mesmo, menos rebuscadas, menos elementos, menos trabalhadas assim. Não é nem por preguiça, nem nada, mas é só porque é assim que isso reflete no meu som. [...] Aí por exemplo, nos dias que estava mais alegrinho, mais *upbeat* assim, eu consegui trabalhar melhor alguns elementos harmônicos que me agradaram, não me agradaram mais, mas que me agradaram de outra forma. Que se aproximam mais do tipo de música que eu gosto de escutar. (ROJAS, 2023a).

Fica perceptível o quanto o contexto que vivia naqueles momentos ecoava nas sonoridades das músicas que viriam compor o projeto. Este tipo de relação entre processo de criação e a vida do sujeito criador é objeto de estudo para Salles, a pesquisadora procura compreender “como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta.” (SALLES, 2008, p. 38). Assim passa-se a compreender mais sobre o projeto poético no qual o ser artista age e está envolto. No mês em que gravei este relato, iria apresentar a primeira metade de 190_LFA no Cineclube Cerejeira (vinculado ao Mestrado no qual realizo essa pesquisa), e compartilho minhas reflexões sobre o valor das percepções que as pessoas têm sobre o trabalho artístico. Naquele momento já havia mostrado trechos do trabalho a alguns parentes e conhecidos, e cada impressão partilhada revelava características do processo que me haviam passado despercebidas. Há um processo de acolhimento das percepções externas assim como das minhas próprias, e assim o que parece estar confuso e desordenado começa a constituir sentidos. Passa-se a notar como o fazer durante o processo estimula o pensamento reflexivo, e reciprocamente, as reflexões alimentam a criação.

Acho que tudo isso (criação musical) me ajuda [...] a pensar naquele passado, naquilo que ‘tava’ ali. Olhar ‘pras’ minhas memórias em áudio, coisas que ocorreram em conversas com amigos, conversas com ex, conversas com família. Momentos ali que às vezes eu nem lembrava mais que aconteceram. Tudo isso me deixa meio assim, sabe, é muito pessoal [...], é muito difícil de... Não é nem difícil né, é só olhar pra isso e viver com isso. (risada) Mas é difícil, não é tão fácil quanto parece. Na verdade é, só eu que sou indeciso. (ROJAS, 2023a).

Notabiliza-se que os conteúdos dos arquivos utilizados no trabalho atravessam meus sentimentos e meu lado emocional. Ao ponderar repetidamente sobre esta característica que o processo revelou durante a criação sonora, concluí que a representação visual das ruínas simboliza o fim dos acontecimentos e a extinção das diferentes realidades temporais que ouvimos nas sonoridades distribuídas ao longo do trabalho. Neste sentido, tive dificuldade de trabalhar com o material selecionado, pois é algo de todo pessoal, acessando e expondo algumas memórias afetivas. Sugiro *a posteriori* esta

metáfora: cada pedaço arquitetônico da ruína 190 representaria, também, um fragmento sonoro da realidade que ouvimos nas faixas musicais, simbolizando seu fim, o esquecimento, um tempo passado. Até mesmo a relação que estabeleci com a casa 190, nesse momento chega a um ponto crítico: "Talvez o meu estado de espírito me diga que a história com a casa acabou, mas, eu não sei. Eu simplesmente não sei" (ROJAS, 2023a). Como adendo a esta áudio nota, informo estar trabalhando em uma pesquisa geográfica em meu bairro, o Censo Demográfico. Esta informação comunica-se com algumas imagens que aparecem no registro visual do processo, nas quais durante o trabalho de pesquisa demográfica realizo gravações da casa. Assim como estão documentadas em vídeo informações que descobri sobre aquele local e, mais perto do fim das audiovideonotas, observamos uma gravação na qual excludo a casa do banco de dados que me foi disposto – por estar em situação de ruínas e não haver ninguém habitando o local. Essa exclusão virtual da casa parece representar visualmente o que havia verbalizado anteriormente sobre o fim da história com a casa. Todas estas constatações transparecem as transformações dos processos mentais e de “[...] diálogos internos: devaneios desejando se tornar operantes; idéias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando.” (SALLES, 2008, p. 43). A vida e o percurso criativo em constante mutação.

Em dezessete de agosto de 2022 realizo o penúltimo relato via áudio nota. Decidi gravar este arquivo no exato momento em que realizava o processo compositivo da décima primeira música de 190_LFA, relativa ao plano que gravei de um local da casa que aparenta ter sido a cozinha ou sala de jantar. Descrevo os elementos sonoros que a compõem: a sonoridade ambiente do plano, uma *track* de ambientação gravada enquanto tomava café da manhã, efeitos de VHS e o arquivo de *good morning* pt. 2 – um esboço musical pensado para um trabalho de minha banda. Conforme modifico o projeto musical, vou comentando sobre as alterações que realizei e sobre os resultados estéticos impermanentes; a alternância entre fruição analítica e reconfiguração delimita o objeto artístico e suas características: "Uma insatisfação em relação ao efeito da obra ou de um de seus fragmentos exige, muitas vezes, que o artista faça alterações." (SALLES, 2008, p. 156). São uma destas insatisfações ao inserir e manipular

mais arquivos de ambientações na elaboração da música: na tentativa de aumentar a sensação de tridimensionalidade sonora. Sobre esta decisão criativa comento: "E agora ouvindo, tá bem interessante. Ele ficou com bastante profundidade, e a música tá... A música tá agradável. [...] Acho que isso é um pouco do que eu tenho a dizer, [...] na aleatoriedade que a beleza (se) constrói [...]" (ROJAS, 2023a). Já no final do registro, comento sobre a próxima etapa criativa ser a mixagem, e são comentários sobre este estágio da produção musical que encontramos na última nota de áudio, do terceiro dia de janeiro de 2023. Nestas menções ao processo de mixagem, deixo claro como a abordagem que tomei nesta obra difere de minha usual: por se tratarem de músicas *ambient*, nas quais os arquivos virtuais dos projetos foram compostos por um número reduzido de faixas de áudio, algumas etapas de organização e de manipulação das faixas foram suprimidas e/ou desarranjadas. É perceptível como o cunho experimental do processo manifesta-se nas diversas etapas do percurso de criação, e como os experimentos realizados orientaram sua tendência geral. Cecília Salles comenta que o caminho traçado e as transformações incorporadas funcionam acima de tudo "[...] como movimento e não como evolução, não há segurança, por parte do criador, de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor. A melhora não é uma certeza." (SALLES, 2008, p. 153). A adaptabilidade do processo também se mostra impermanente e permite que a fluidez tome conta da criação artística. Encerro os registros do processo ressaltando que divergir de minha metodologia padrão para criação em áudio têm sido algo bom para meus pensamentos e emoções – pela experimentação e assimilação de novos processos. Compartilho sobre o cansaço emocional e físico que estava sentindo naquele momento, resultantes da constante imersão no processo e dos eventos da vida. Pimentel (2015, p. 94) percebe uma convergência nisso e conclui: "Arte é uma experiência consumatória porque consome o sujeito vitalmente em sua ação artística." Não há escapatória para a figura do criador – seu processo é, também, sua vida.

6.5 Considerações processuais

A utilização dos dispositivos em áudio e vídeo com intuito de comprovar o processo criativo de 190_LFA transparece suas particularidades documentais e o modo que tratei estes registros. Como sujeito criador desta obra e pertencente a este processo de criação, utilizei as audiovideonotas julgando serem adequadas às necessidades deste projeto audiovisual. A capacidade de transmitir sensações e relações espaciais em arquivos é ampliada com o registro audiovisual, se comparado a anotações, gravações de áudio isoladas ou mesmo fotos. O objetivo ao desenvolver esta forma para documentar o processo criativo é de procurar apreender as impressões que tive do processo em suas numerosas partes. O processo criativo envolve a realidade do artista e uma abundância de aspectos relativos à sua obra. Já a documentação de processo aponta algumas especificidades do percurso de criação, procurando salientar como este processo ocorreu. Algo ainda potente no uso das imagens para documentação é a inscrição visual das mudanças que ocorrem na ruína 190 quase diariamente – seja pela interferência de vizinhos, por outras pessoas que ocupam e interferem naquele espaço momentaneamente, pela inconveniente construção realizada ao seu lado, ou pela transformação do tempo.

Associando imagens e áudios ampliamos a possibilidade de conexões entre documentos diversos e que derivam de mídias diferentes no intuito não somente de tornar compreensível o percurso criativo, mas também de ressaltar alguns de seus aspectos que podem não ser aparentes numa documentação de processo que utilize mídias isoladas. Podemos notar isso na trajetória artística analisada a partir das audiovideonotas, nas quais os relatos narrados, vestígios visuais do processo e os diferentes aspectos da vida privada convergem. O desenvolvimento do trabalho apresenta os caminhos que devem ou não serem percorridos, e assim o objeto criativo se materializa, toma forma. A audiovideonota é desenvolvida como consequência espontânea e pessoal da necessidade de haverem arquivos comprovativos do processo criativo em andamento. Partimos da possibilidade da criação artística como preceito metodológico e correlacionamos esta noção aos documentos de processo conceituados por Cecília Salles e aos filmes-diário de Jonas Mekas, confluindo

assim na proposta da audiovideonota. Unindo imagens em movimento e sons inerentes a meu percurso artístico, neste capítulo pudemos notar como estabeleci uma metodologia para a documentação criativa e como isso se refletiu nos estágios decorrentes do processo. Deixando expostas algumas nuances sobre como ajo em frente à infinidade de possíveis movimentos criadores e mesmo sobre como ajo em relação à vida, seus obstáculos e facilitações. As tendências se revelam no processo.

7. COSMOS

Cosmos é uma palavra grega que significa universo. Em um aspecto é o oposto do Caos. Implica em uma interconexão profunda com todas as coisas. Transmite respeito pelo modo intrincado e engenhoso de que o universo se organiza. (SAGAN, 1986, p. 18).

No início desta pesquisa enumerei alguns eventos, conceitos e referências que naquele momento percebi fazerem parte e serem influentes no processo de criação que se iniciava. Ainda muito dispersos entre si, procurei nos capítulos seguintes criar pontes, reparar em suas aproximações, seus significados, em quais pontos poderiam se cruzar. Quais possíveis arranjos esses elementos poderiam tomar a partir de minhas percepções? Que universos poderiam suceder dessa associação aleatória de elementos? Uma das possíveis respostas a essas perguntas é 190_LFA. Sua existência, sua forma, suas potencialidades ecoam da procura por uma lógica no caos do pensamento humano, especificamente de meus pensamentos. "A forma é o acesso que o artista tem a seu projeto poético, de natureza geral" diz Salles (2008, p. 75). Desta forma passo a entender mais como posso encontrar poesia no mundo que me cerca, quais conexões estabeleço entre ideias oriundas de naturezas distintas. Ouvindo e olhando para as substâncias de 190_LFA consigo compreender aquilo que me é essencial, que me toma a atenção e que incorporo em minha vida.

A epígrafe deste trabalho é a cartela inicial do filme Irreversível (2002) de Gaspar Noé, na qual lemos estilizada em francês: "*LE TEMPS DETRUIT TOUT*" (em tradução livre: o tempo destrói tudo). Nesse sentido, acredito que 190_LFA é um trabalho sobre o tempo e sob um tempo determinado. Ao incorporar uma casa em estado de ruínas como matéria visual, a primeira relação temporal se manifesta: os vestígios e detalhes arquitetônicos desse local que um dia foi abrigo e cenário de memórias para outras pessoas opera aqui como índice concreto e presente de um tempo passado, imaginado e acabado. O tempo destrói tudo. As sonoridades ali encontradas são como uma quimera temporal, reunindo áudios de diferentes ocasiões: das próprias imagens, de gravações

realizadas em 2021 e 2022 para a criação do trabalho, dos rascunhos em áudio dos anos de 2017 e 2018 etc. Cada sonoridade reproduzida caracteriza-se também por um dado período de tempo, uma realidade acabada e delimitada pela gravação. O tempo destrói tudo. Enquanto todos esses fenômenos são encerrados pelo tempo, o material audiovisual – representando a composição, o Cosmos – encarrega-se de “eternizar” a presença do que ali assistimos. Expressando parte do sentido que encontra na vida, Salles (2008, p. 98) assume que: "Todas as coisas nos foram dadas para serem transformadas: temos de fazer com que as circunstâncias miseráveis de nossa vida se tornem coisas eternas ou em vias de eternidade." Posso afirmar que concordo com a posição da autora, ainda mais levando em conta as infindáveis possibilidades de transformações que podemos operar sobre essas coisas, alterando disposições em nossas realidades. Com uma perspectiva similar, Tarkovski traz uma reflexão sobre o resultado da investigação criativa:

Uma descoberta artística ocorre cada vez como uma imagem nova e insubstituível do mundo, um hieroglifo de absoluta verdade. Ela surge como uma revelação, como um desejo transitório e apaixonado de apreender, intuitivamente e de uma só vez, todas as leis deste mundo — sua beleza e sua feiúra, sua humanidade e sua crueldade, seu caráter infinito e suas limitações. (TARKOVSKI, 1998, p. 40).

O pensamento de Tarkovski converge com o de Salles, ambos percebem que a criação artística está ligada a algo muito profundo e indissolúvel à vida do sujeito criador. São transmitidas nas obras algumas percepções íntimas da vivência humana, experienciadas a partir das relações cultivadas com o mundo. Desse ponto de vista, cada artista também se organiza como um Cosmos único e irreproduzível: cada ser vivente possui uma cambiante e altamente complexa experiência de vida. As criações por sua vez acompanham essa tendência, refletindo a vida e as singularidades presentes nas experiências de quem cria. Cada objeto artístico desenvolvido será como a materialização de uma impressão do mundo. Uma definição formal possível para uma associação de coisas intangíveis.

Em 190_LFA, encontro um álbum de memórias deterioradas – uma das primeiras sensações que tive ao assistir o material finalizado. Como dito no capítulo anterior, as imagens acabaram por funcionar como metáforas da destruição daquilo que é ouvido nas músicas, o fim de seu tempo, ruínas sonoras. Ao longo dos planos encontrados no trabalho, traço como uma trajetória por entre lugares que foram cômodos da casa 190: há planos onde aparentam ter sido quartos, cozinha, banheiro, sala de estar, corredor etc. Como uma visita a um imóvel no qual se pretende morar, apresentei a casa procurando fazer jus a suas variadas belezas e possíveis passados. Nesses locais ouvimos manifestações de vida, muitas vezes nos situando naquela ambientação específica da casa, porém formatadas e transformadas em algo totalmente novo, reestruturado. A novidade está nessa mescla de temporalidades e sonoridades, que a cada nova música mostra detalhes diferentes, sensações diferentes, formas de existência diferentes. Um grande aglomerado de fragmentos aleatórios da realidade. Como base para a disposição destes elementos retomamos a noção do documentário poético e a relação estabelecida entre suas formas de criação sonora e visual. Assim como nos exemplos de *Koyaanisqatsi* e *Berlim: Sinfonia da Metrópole*, 190_LFA procura imbricar áudio e vídeo, contudo partindo de uma perspectiva contemplativa e atmosférica. Encontro música nas ambientações naturais do mundo, e como meio para a transmissão de alguns desses encontros a imagem videográfica funcionou como cenário apropriado. Os doze planos – considerando o conjunto audiovisual – da casa trazem à tona simultaneamente a vida e o fim dela, o que nos transporta para a atmosfera da ruína. As atmosferas encontradas ao decorrer do filme se originam principalmente naquelas imagens da casa, entretanto sua tonalidade e suas nuances são sobremaneira conduzidas pelas músicas que compõe o trabalho. Cada uma com seus aspectos de maior ou menor lentidão, harmonias e dissonâncias, variações de intensidades, ambientações características ou ambíguas – todos estes aspectos influenciam na sensação atmosférica geral do trabalho. Observando a aproximação destes detalhes do trabalho, percebemos como as noções da música *ambient* e da atmosfera fílmica se correlacionam. A atmosfera sonora proveniente do filme, originária da sobreposição de vários áudios e composta sob uma forma musical estabelece o estado de espírito para a exibição de cada plano da casa. O intuito de Brian Eno com a música *ambient*

de alguma maneira se efetiva em 190_LFA, ao procurar executar músicas que se relacionem com os afetos vividos, as sensações resultantes do percurso criativo e o meio ambiente. Como numa espiral, os diversos recursos criativos se afunilam e estreitam suas relações, como a materializar “uma unidade em que elementos múltiplos e diversos são contíguos e se interpenetram.” (TARKOVSKI, 1998, p. 42).

É uma instável intuição, oriunda de cada processo artístico, que guiará as possíveis relações entre esses elementos e assim "A obra de arte desenvolve-se à medida que informações ganham organização, o que significa obtenção de conhecimento." (SALLES, 2008, p. 130). Como examinamos na análise deste processo de criação, a experiência vivida na criação de algo, as tomadas de decisões neste caminho e a vida pessoal de quem está criando, servem como processos de obtenção de conhecimento sobre si e sobre o mundo. Percebe-se as recorrências encontradas nessas ações e passa-se a compreender mais sobre a lógica do pensamento artístico, sobre o encontro com a poesia na vida e sobre os possíveis significados da existência. De certa forma, 190_LFA e esta dissertação tangenciam um mesmo local, procurando entender por meio da arte e do pensamento acadêmico como um mesmo modo de pensar pode ser expresso. Aí revela-se a importância da experimentação num trajeto criativo: de criação artística, acadêmica e criação da vida. É por meio de novas experiências que diferentes conexões, pensamentos e caminhos são descobertos: "O processo de criação, como processo de experimentação no tempo, mostra-se, assim, uma permanente e vasta apreensão de conhecimento." (SALLES, 2008, p. 156). Ao lidar com um material que representa a finitude e a efemeridade da vida e do que a integra, é inevitável que haja uma reflexão sobre o fim de tudo. A assimilação desta percepção pode se intensificar no encontro com sua representação artística. A imersão num processo criativo que esteve a todo momento lembrando-me do caráter destrutivo da realidade me transformou, dialogou com os aspectos íntimos de meu ser e possibilitou novos entendimentos de vida. Acredito que um dos possíveis objetivos da arte “[...] é preparar uma pessoa para a morte, arar e cultivar sua alma, tornando-a capaz de voltar-se para o bem.” (TARKOVSKI, 1998, p. 49). Refletir sobre a finitude de tudo e

preparar-se para a morte aqui operam como sinônimos – a compreensão de uma leva a uma melhor compreensão da outra recíproca e incessantemente.

Afirma-se que o tempo é irreversível. É uma afirmação bastante verdadeira no sentido de que, como se costuma dizer, "o passado não volta jamais". Mas o que será, exatamente, esse "passado"? Aquilo que já passou? E o que essa coisa "passada" significa para uma pessoa quando, para cada um de nós, o passado é o portador de tudo que é constante na realidade do presente, de cada momento do presente? Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação. Os anéis do rei Salomão traziam as palavras "Tudo passará"; por contraste, quero chamar a atenção para o fato de como o tempo, em seu significado moral, encontra-se de fato voltado para o passado. O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo. (TARKOVSKI, 1998, p. 65-66).

A reflexão de Tarkovski ressalta a importância do passado para a experiência de vida, constituindo tudo que foi vivenciado até o agora. No tempo pretérito se encontram erros e acertos, aprendizados e desconstruções, alegrias e tristezas. A arte comumente se encarrega de solidificar partes e experiências de vida: por meio de objetos que podem ser observados, escutados, tocados; que estimulem os sentidos e provoquem sensações. Nas obras encontramos a matéria do conhecimento proveniente de cada uma dessas fontes e processos tão distintos. Na arte encontramos um caminho para elaborar o sofrimento e a felicidade da vida humana, brincar com a vastidão de sentimentos e sensações, montá-las, alterá-las, reformular quantas vezes for necessário: como numa brincadeira com peças de montar. A graça no ato de viver está em como os encontros com a realidade nos afetam, no quanto nos deixamos afetar por eles e no quanto estamos dispostos a realmente estarmos presentes nestes momentos, de fato vivenciando-os; aproveitando cada coisa que nos chamar a atenção, apreciando sua existência e absorvendo-as como parte da própria vida. Podemos resgatar os escombros deixados pela destruição do tempo e neles encontrar beleza, significado e serenidade: assim vivemos melhor, compreendendo cada vez mais quem somos e os efeitos do tempo sobre nós e

sobre tudo que há. Assim aprendi e fui apreendida no processo criativo de 190_LFA.

Figura 35: casa 190 edificada, *printscreen* do *Google Street View*



Fonte: GOOGLE (2018).

Figura 36: a ruína 190



Fonte: Autoria própria, 2018.

Figura 37: *intro* de 190_LFA



Fonte: ROJAS (2023b).

REFERÊNCIAS

ABBEY In The Oakwood. Caspar David Friedrich. Disponível em: <<https://www.caspardavidfriedrich.org/Abbey-In-The-Oakwood.html>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

AITKEN, Doug Aitken – Broken screen - Conversations with Doug Aitken– Expanding the image / Breaking the narrative. New York: D.A.P., 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

BARNOUW, Erik. Painter. In: BARNOUW, Erik. **Documentary – A History of the Non-Fiction Film**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1974. p. 71 – 81.

BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: BENJAMIM, Walter, Rua de Mão Única. Obras Escolhidas II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BRUNI, Paolo.; CANGUÇU, Cristiano. Análise das estratégias de efeito no filme Koyaanisqatsi. Doc On-line, n.06, p. 91 – 108, ago. 2009. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_paolo_bruni.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2021.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues; CHAVES, Renan Paiva. O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e a música de Berlim: sinfonia de uma metrópole (1927) Doc On-line, n. 12, agosto de 2012, www.doc.ubi.pt, pp. 22-58.

CHECA, Fernando. La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne. In.: WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Ediciones AKAL, S. A., 2010. p. 135 – p. 154.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CÍCERO. Ensaio sobre Ela. *In*: Canções de Apartamento. Rio de Janeiro: Deck, 2011. 1 CD (35 min).

DAN. aaaaAAaaAaaaeiou. Quatro Barras: independente, 2022. Disponível em: <<https://dandandandandan.bandcamp.com/album/aaaaaaaaaaaaeiou>>. [Acesso em: 14 março 2023.?.]

DAN. Floral. Quatro Barras: independente, 2019. Disponível em: <<https://dandandandandan.bandcamp.com/track/floral>>. [Acesso em: 27 set. 2022.?.]

DANÇANDO no Escuro. Direção de Lars Von Trier. Dinamarca/Estados Unidos – Produção Zentropa Entertainments, 2000. 1 filme (141 min.): son.; color.; suporte DVD.

DELEUZE, G. **O ato de criação**. Palestra proferida em Paris em 1987, transcrita e publicada em Folha de São Paulo, 27 jun. 1999, Caderno Mais!, p. 4-5.

ELDENA Ruin. Caspar David Friedrich. Disponível em: <<https://www.caspardavidfriedrich.org/Eldena-Ruin.html>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

ENO, Brian. Ambient Music. Ambient 1: Music for Airports. EG, 1979. Disponível em: <<http://www.bussigel.com/technosonics/wordpress/wp-content/uploads/2016/07/eno-ambient.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

ESSÊNCIA da vida, a. Direção e produção: Greg Carson. EUA: Fox Home Entertainment, 2002. *In*: KOYAANISQATSI: MGM, [2011]. 1 DVD (25 min), color. Extras do DVD.

FLATSOUND. Sleep. San Diego: independente, 2012. Disponível em: <<https://flatsound.bandcamp.com/album/sleep>>. Acesso em: 5 nov. 2021.

FNTSMA. fntsma – Abrigo? (Videoclipe Oficial). YouTube, 31 out. 2020. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=nGo1neouroA&ab_channel=fntsma>. Acesso em: 03 nov. 2021.

FORTIN, S. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Revista Cena, n. 7, 2009. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961/7154>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. In: ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I, 2005a, Covilhã.

GIL, Inês. **A atmosfera no cinema: o caso de "A sombra do caçador" de Charles Laughton entre onirismo e realismo** / Inês Gil. - [1ª ed.]. - [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2005b.

GONÇALVES, Thiago R. A geografia na música ambiente: paisagens imaginadas. Caderno de Geografia, v.26, n.47, p.897-910, 2016.

GOOGLE. 2018. 190 R. Leonidia Ferreira Alves. *Google Street View / Google Maps*. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@-25.3857608,-49.0555869,3a,75y,24.68h,88.85t/data=!3m7!1e1!3m5!1seFd3lm71L4mTmHa917804Q!2e0!5s20190201T000000!7i13312!8i6656>>. Acesso em: 02 jan. 2023.

GRIERSON, John. **Grierson on Documentary**, ed. Forsyth Hardy. Harcourt, Brace and Company, Inc. Nova Iorque, 1947.

GUTFREIND, C. F.; VALLES, R. **A construção da autorrepresentação nos filmes-diário de Jonas Mekas**. Galáxia (São Paulo, online), n. 36, set-dez., p. 31-44, 2017. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/31943/24115>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

HOMO Sapiens. Direção de Nikolaus Geyrhalter. Suíça/Alemanha/Áustria – Produção Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion, 2016. 1 filme (94 min.): son.; color.; suporte DVD.

HOMO Sapiens – A film by Nikolaus Geyrhalter. Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion. Disponível em: <

https://www.geyrhalterfilm.com/en/homo_sapiens>. Acesso em: 28 de nov. 2021.

IVENS, Joris. The Artistic Power of the Documentary Film; tradução por Elles Erkens. International Congress for Photography, Leipzig, 1932. Disponível em: <http://www.ivals.nl/upload/00000145_THE%20ARTISTIC%20POWER%20OF%20THE%20DOCUMENTARY%20FILM.doc>. Acesso em: 21 jul. 2021.

JENKEMMAG. Discussing Skateboarding with Filmmaker Werner Herzog. YouTube, 25 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EQLInInfWUc&ab_channel=jenkemmagjenkemmag>. Acesso em: 21 de maio de 2021.

KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte e na pintura em particular; tradução Álvaro Cabral, Antonio de Pádua Danesi. – 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2015.

KELLEY, Margaret E., **Moving like a kid again : an analysis of Parkour as free-form adult play**. 2011. 92 f. Dissertação (Master of Arts) – WWU Graduate School Collection, Western Washington University, Washington, 2011. Disponível em: < <https://cedar.wvu.edu/wwuet/165/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

KOYAANISQATSI. Direção: Godfrey Reggio. Produção: American Zoetrope. Estados Unidos: New Cinema, 1983.

LESNOVSKI, Ana Flávia Merino. Para dentro e para fora da imagem: A presença do poético no cinema documental. Dissertação (Mestrado) – Comunicação e Linguagens na Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2006.

LIMA, Laís Hanson Alberto. As ruínas na paisagem: natureza nos fragmentos da Cultura. Dissertação (Mestre em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Estadual de Maringá. Centro de Tecnologia, Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Maringá, 2017.

LYSAKER, John. *Brian Eno's Ambient 1: Music for airports / John T. Lysaker*. New York, NY : Oxford University Press, 2019.

MANUEL Mozos | BELDOCS 2019. Publicado no canal BELDOCS – International Documentary Film Festival Belgrade. Sérvia: 2019. 3 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4clRKoytgrU>>. Acesso em: 28 de abr. 2021.

MARASCHIN, L. T. et al. **Latim básico**. 1ª ed. Santa Maria, RS: UFSM, NTE, UAB, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/16403/Curso_Let-Portug-Lit_Latim-Basico.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 jul. 2021.

MARTINS, India Mara. A paisagem potencializando a atmosfera fílmica em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*. Contemporânea | comunicação e cultura - v.17 – n.02 – maio-ago 2019 – p. 305-324.

MARTINS, India Mara. **Documentário Animado: Experimentação, Tecnologia e Design**. 2009. 244 f. Tese (Doutorado em Artes e Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MARTINS, India Mara. Estratégias visuais e efeito de real na construção do espaço cinematográfico. *In: XII Congresso Latino-americano de Investigadores da Comunicação, ALAIC, 2014, Lima.*

MEKAS, J. O filme-diário. *In: Jonas Mekas / Patrícia Mourão (org.)*. – São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2013. Disponível em: <<https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/jonasmekas.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

MOURÃO, P. Salve Jonas. *In: Jonas Mekas / Patrícia Mourão (org.)*. – São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2013. Disponível em: <<https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/jonasmekas.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. – 1ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

PIMENTEL, L. G. **Processos artísticos como metodologia de pesquisa**. Revista OuvirOuver, 11(1), pp. 88-98, Uberlândia: UFU, 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32707>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. O experimental – Mas... podemos chamar de documentário uma instalação de videoarte? *In*: RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. p. 64 – 71.

REYNER, Igor Reis. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p.77-106, dez. 2011.

ROJAS, Dan. 190_LFA. YouTube, 12 de abril 2023b. Disponível em: <<https://youtu.be/YdvGzJ5QUIE>>.

ROJAS, Dan. atlas mnemosyne – dan. YouTube, 20 de outubro 2021a. Disponível em: <<https://youtube.com/watch?v=Ejtoywt7qlg&si=EnSikaIECMiOmarE>>.

ROJAS, Dan. audiovideonotas. YouTube, 13 de março 2023a. Disponível em: <<https://youtu.be/fPsoZOv3AeY>>.

ROJAS, Daniel. _qarentena #2_. Vimeo, 16 de fev. 2021b. Disponível em: <<https://vimeo.com/415785371>>.

ROJAS, Daniel. Entrevista com Dan Rojas e Werner Herzog. Vimeo, 14 de março 2023c. Disponível em: <<https://vimeo.com/808122480>>.

RUÍNAS. Direção: Manuel Mozos. Produção: O Som e a Fúria. Portugal: O Som e a Fúria, 2009.

RUÍNAS (2009). CINEPT – Cinema Português. Disponível em: <<http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/8327/Ru%C3%ADnas>>. Acesso em: 28 de abr. 2021.

SAGAN, Carl. **Cosmos** ; tradução de Angela do Nascimento Machado ; revisão técnica de Airton Lugarinho de Lima. Coleção Astronomia. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1986.

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: Fapesp. Editora: Annablume, 2008.

SANTANA, Helena; SANTANA, Rosário. Imagens de som / Sons de Imagem: Philip Glass versus Godfrey Reggio. RIA - Repositório Institucional da Universidade de Aveiro, 2004. Disponível em: <<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/5484/1/helena-santana-rosario-santana-imagens-de-som-sons-de-imagem.pdf>>. Acesso em: 09 ago. 2021.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado dos objetos musicais: ensaio multidisciplinar** / Pierre Schaeffer; traduzido por Ivo Martinazzo. - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

SEEBERG, Ulrich. (2005). Dimensões filosóficas na obra de Caspar David Friedrich. *ARS (São Paulo)*, 3(5), 78-89.

SIEPMANN, Daniel. **The Ethereal System: Ambience as a New Musical Identity**. *Undergraduate Honors Theses. Paper 241*, 2009. Disponível em: <<https://scholarworks.wm.edu/honorstheses/241>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

SILVA. *Okinawa*. In: *Vista pro Mar*. Rio de Janeiro: SLAP, 2014. 1 CD (48 min).

SIMMEL, Georg. Simmel: a ruína / Georg Simmel; Fortuna, Carlos (org.); Ribeiro, António Sousa (trad.) – Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

SLTR. *Dançando no Escuro*. Quatro Barras: independente, 2018. Disponível em: <<https://dandandandandan.bandcamp.com/track/dan-ando-no-escuro>>. Acesso em: 25 out. 2021.

SONG of Avignon. Direção: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas. Estados Unidos: 1998.

TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. 1932-1986. **Esculpir o tempo** [tradução Jefferson Luiz Camargo]. - 2- ed. - São Paulo: Martins Fontes. 1998.

THE Ruins of Eldena 1825. Caspar David Friedrich. Disponível em: <<https://www.caspardavidfriedrich.org/The-Ruins-Of-Eldena-1825.html>>. Acesso em: 13 ago. 2021

VALLES, R. R. **Narrar o vivido, viver o narrado**: a construção do diário na obra de Jonas Mekas. 2018, 226 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS. Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/7999/2/RAFAEL_ROSINATO_VALLES_TES.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2021.