

“ADEUS AOS DRAMAS”:
A ESCUTA E A IMAGINAÇÃO EM *BEGONE DULL CARE*

Rodrigo Fonseca e Rodrigues¹

Resumo: O pensamento contemporâneo sobre a escuta nas artes audiovisuais ainda se instiga diante da singularidade expressiva dos *short music films*, trabalhos experimentais modernistas que se empenham em amalgamar ritmicamente a escuta e o olhar, desprendidos dos recursos da narrativa ou da diegese ficcional. Um exemplo emblemático do gênero é *Begone Dull Care* (1949), de Norman McLaren, Evelyn Lambart e Oscar Peterson Jazz Trio. Apoiado nas ideias de Henri Bergson, este texto problematiza o motor criativo dessa obra que não narra nem descreve, tampouco busca meramente gerar uma experiência sinestésica, mas experimenta uma composição de sonoridades e plasticidade que apenas explora ritmos inventados de sensação pela imaginação não figurativa – a fantasia - da escuta.

Palavras-chave: *short music films*; escuta; sensação; imaginação; *Begone Dull Care*.

Contato: rfonseca@fumec.br

Introdução

Pensar a escuta e a imaginação na arte audiovisual apresenta, logo à partida, um problema conceitual que precisa se reconhecer como um dispositivo de abstrações diante de ritmos que se operam nos entretempos da experiência. Por seus próprios limites linguísticos, o pensamento não consegue alcançar pela representação as sensações que nos afetam muito antes dos tempos comunicáveis da percepção audiovisual. Fala-se aqui da sensação singular que a arte tem o poder de criar. Para tentar, no entanto, problematizar o processo pelo qual as aptidões criativas do olhar e a imaginação lidam com a atividade da escuta, será brevemente revisto o conceito de sensação tal como foi pensado por Henri Bergson (1859-1941).

O artigo elege como *corpus* empírico *Begone Dull Care*, um *short music film* realizado em 1949 por Norman McLaren, Evelyn Lambart e Oscar Peterson, no intuito de pensá-lo antes como uma experimentação criativa da

¹ Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Mestre em Comunicação Social (UFMG), Graduado em História (UFMG). Leciona Cinema e Vídeo; Comunicação, Arte e Estética, Análise da Imagem, na Universidade FUMEC. É autor do livro *Música eletrônica: a textura da máquina* (Annablume, 2005).

Rodrigues, Rodrigo Fonseca e. 2016. “Adeus aos Dramas’: A escuta e a imaginação em *Begone Dull Care*”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 94-103. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

fantasia e da escuta destes artistas. Os *short music films*, de um modo geral, comungam entre si um pressuposto: exploram a expressividade de ritmos da escuta e do olhar nos entretempos da experiência audiovisual. Esta escolha sempre se apresenta como uma difícil tarefa: ritmar sons, música e silêncios com imagens em movimento, cores, texturas e tornar seus movimentos coalescentes, inseparáveis na realização de uma fantasia plástico-sonora. O embate dos artistas que hoje ainda se atrevem a tais experimentações (como é o caso de muitos diretores de videoclipe e *vjays* de *mixtape* ou *videomashups online*) começa por imaginar e realizar eurritmias entre movimentos heterogêneos da escuta e do olhar.

A sensação e a escuta: aproximações conceituais de Henri Bergson

Para problematizar a escuta na arte audiovisual tentar-se-á demonstrar a pertinência do conceito de sensação desenvolvido por Henri Bergson (1999). O filósofo parte da seguinte ideia: tudo o que engloba o mundo material é urdido por um sistema de imagens, por sensações e aptidões da memória. Para Bergson, o nosso corpo experimenta sensações e, ao mesmo tempo, executa movimentos sensoriais. Este, no entanto, deixa sempre escapar infinitas modulações intensivas que não se estendem no tempo como durações percebidas. O autor assinala que, entre isto e aquilo que a percepção destaca, há insondáveis mudanças na realidade, movimentos que lhe escapam completamente.

O conceito de sensação será acolhido de acordo com o pensamento bergsoniano para que não se atribua a este qualquer referência a estímulos fenomênicos, sensoriais ou de sentimento. Na acepção da palavra “sensação” como a força incomunicável da arte, essa não diz respeito ao sensorialismo (como fenômeno fisiológico) ou tampouco ao sensacionalismo (como uma indução a estados sentimentais, por meio de estratégias de persuasão). Para Bergson, as sensações são, diferentemente, modulações ultra velozes que afetam o corpo para aquém dos tempos da percepção e da afecção. A sensação é composta por ritmos intensivos que nos "trabalham", muito antes de nos darmos conta deles. Trata-se de uma realidade ainda pré-subjetiva, pré-

objetiva e pré-linguística. As sensações dizem respeito a um acontecimento absolutamente intensivo, não abarcável pela representação e que tampouco obedece a performances da lembrança. Incógnitas e incomunicáveis, as sensações escapam à consciência ou à existência psicológica.

Nos tempos da sensação, o nosso corpo vai contraindo certas vibrações intensivas e, antes de o percebermos, passa a compor com elas muitos ritmos que serão, pela “educação” de nossa memória, sintetizados em tempos perceptíveis. Pode-se pensar a sensação, portanto, como uma realidade que, antes de existir, *insiste*. E justamente o que se denomina como “experiência” é, para a concepção de Bergson, uma acoplagem dessas duas realidades: durações *extensas* que *existem* (estados perceptivos) e durações *intensas* que *insistem* (modulações virtuais). Só chegamos, porém, a conhecer certos ritmos *intensos* e irrepresentáveis da sensação quando esses se encontram já desenrolados e representados num tempo *extenso*, ou seja, em durações formadas pelas imagens das percepções (sentidos) e das afecções (lembranças).

Bergson utiliza o termo "endosmose" para afirmar que na escuta se produz uma mistura complexa de durações heterogêneas. Processam-se, portanto, muitas sensações silenciosas que não são menos importantes para a escuta. Esses ritmos escapam aos tempos conscientemente vividos, processando-se por entre os “hiatos” da percepção cujos trabalhos da memória, condicionados por hábitos culturais, vai destramente preenchendo.

Brian Ferneyrough (Ferraz 1998), compositor e estudioso da música, define basicamente três modalidades da escuta musical, porém, inextricáveis entre si: a primeira modalidade, figural, é uma escuta que busca relações formais entre os elementos do sistema musical (intervalos entre notas, cadências harmônicas, combinações métricas etc.); a segunda é gestual ou simbólica, ao fazer pela escuta associações imaginárias encenadas (paisagens mentais, estados sentimentais etc.); e a terceira é heterogênea, que prioriza as *sonoridades* antes de quaisquer discursos anexos. O autor assevera que o ouvido pode distinguir formas, estruturas, sentidos musicais diferentes, cores, paisagens imaginárias, lembranças, catarse etc. A escuta, entretanto, pode se deixar afetar por reminiscências (memórias sem representação) e sensações

(incomunicáveis), intuições e ideias (pensamento sem imagens), devires (o porvir imprevisível), imaginação criativa. A todas essas acoplagens realizadas pela escuta o autor denomina como *sonoridades*. O termo *sonoridades* expressa o que se processa para quem e além dos tempos perceptivos e linguísticos na escuta. Tudo aquilo que soa não é, por conseguinte, apenas o som, mas, sim, a implicação de muitas durações heterogêneas, portanto, nem todas sonoras. Ao escutarmos, efetuamos operações de reconhecimento pelas memórias, mas também somos atravessados por sensações e reminiscências insonoras.

Begone Dull Care e a imaginação da escuta

A partir das técnicas ligadas à produção, ao registro e à difusão audiovisual, novos materiais de invenção para a arte e consequentes competências foram incorporados pela experiência sensitiva e mnemônica. A música, as canções e o *design* e a edição sonoros no cinema, nas animações, na videoarte, no videoclipe passam a sugerir atividades de apreensão singulares para a escuta. Ao integrar música, palavra, imagem, narração, a produção audiovisual criou diversas disposições para uma escuta não apenas visualizada, na qual predomina o imaginário, mas também criativa, pela qual se exercita a imaginação. Adotemos as ideias abordadas até agora como premissas para se repensar a escuta e suas muitas competências não estritamente musicais, mas que é instada por diferentes provocações inventadas pelas artes audiovisuais.

Num volver de olhos para os anos anteriores ao aparecimento do audiovisual sícrono-sonoro, pode-se lembrar que cineastas impressionistas e surrealistas realizavam filmes a partir da ideia de uma designada “música da imagem”, pautada na morfologia e na estrutura musicais para priorizar antes o ritmo e a plasticidade. A ideia de alcançar a equidade eurítmica entre a trilha sonora e a imagem conquistou importantes adesões no chamado “cinema experimental”.² O cineasta russo Dziga Vertov, em seu Manifesto *Kinoc* (1922), já havia afirmado que o olho e o ouvido no cinema poderiam partilhar ambos das mesmas funções. Sua paixão pela montagem visual também se

² O cinema chamado de “surrealista” foi representado principalmente por Germaine Dulac, pelos primeiros curtas de Luiz Buñuel, por Ferdinand Leger e Man Ray, que tratavam as imagens por suas qualidades pictóricas.

estendia à escuta, experimentação que ele chamava de “montagem da vida audível”.

No campo do audiovisual experimental, um dos pioneiros dos chamados *short music films*, o escocês Norman McLaren descobria alguns métodos-chave para que ele começasse a experimentar, em seus primeiros projetos, a cooperação entre os ritmos da escuta e do olhar. MacLaren buscou, por meio da composição heterogênea de imagens e sons, uma concreção que criava, ou melhor, fantasiava modulações entre os ritmos ópticos que seriam criados a partir do ritmo sonoro e, em contrapartida, novas sonoridades que passariam a viver – pela transmutação da própria escuta - do movimento mesmo da imagem. As modalidades às quais Norman McLaren se dedicou – por si só bastante nuançadas em suas concepções e materiais, mas o próprio artista, para além de ser considerado um inovador de novas técnicas de *visual music*, preferia não nomeá-las e antes afirmava fazer simplesmente experimentações para a fantasia. Numa entrevista citada por Chion, McLaren afirmou:

Escutando música no rádio, às vezes fechava os olhos e via a música em forma de figuras, formas e cores, que se moviam e dançavam. Não obstante, ela me desconcertava, ao perguntar-me como fazer que se materializassem aos olhos dos outros. Quando assisti à peça *Rapsódia Húngara*, de Oskar Fischinger, compreendi como fazê-lo. (Chion 2010, 366)

Em colaboração com Evelyn Lambart e Oscar Peterson, Norman McLaren criou *Begone Dull Care*, uma divertida animação com 7:48 minutos, produzida pela *National Film Board of Canada*. Este *short music film* apresenta desenhos e cores em movimentos não propriamente figurativos, mas que, ao contrário, confluem-se por ritmos “empáticos” com a forma musical jazzística, gerando modulações plásticas consoantes à composição musical.³ O título de *Begone Dull Care* é apresentado em sete idiomas sob o título “Fantasia em cores”, mas o nome original vem de uma expressão do inglês arcaico e alude a um “adeus às preocupações tolas”, aos dramas mezinhos da existência, sugerindo algo como a celebração ao puro prazer de se deixar levar pelo fluxo da vida, no caso,

³ Cf. em: http://www.youtube.com/results?search_query=begone+dull+care

pelo ritmo da música, pela “dança” das cores em movimento. Foi justamente o que os artistas disseram a si mesmos quando se depararam com a composição do pianista Oscar Peterson.

McLaren e Lambart fizeram uso de todo material gráfico de que dispunham e decidiram simplesmente seguir o curso das sonoridades do piano, do contrabaixo e da bateria para criar ritmos visuais livres, não descritivos, a partir da música *bebop* composta nesse processo pelo *jazz* Trio de Peterson. Este colaborou diretamente com o cineasta, tocando variações ao piano enquanto McLaren experimentava suas animações que, em contrapartida, pedia ao músico que tentasse “musicar” certos movimentos visuais. *Begone Dull Care* incorpora duas premissas já experimentadas nos trabalhos conjuntos de McLaren e Lambart: a aplicação de cores e imagens diretamente sobre a película e a sincronia, passo a passo, da trilha musical (nesse caso, uma composição jazzística do Oscar Peterson Trio).⁴ McLaren adotou uma interessante estratégia para esta intercessão entre a composição de Peterson e a sua animação: como a partitura tende a produzir um sentido horizontal para a leitura musical, os cineastas fizeram deslizar seus movimentos visuais vertical e transversalmente em superposições ondulatórias. As próprias ondulações desenhadas oscilavam, posteriormente, sob a captura de outra câmera que seguia esse movimento ondulatório. Interessante é o modo pelo qual eles sobrepuseram animações quadro a quadro a pinturas que “serpenteavam” ininterruptamente ao longo dos fotogramas, em toda a extensão da película. O resultado foi uma insólita fantasia plástico-sonora pela qual os artistas desejaram criar um jogo de sensações entre a música e a “dança” das formas. McLaren (*in* Millar, 1970) conta que eles estavam pintando sobre as películas num local velho e empoeirado que, inicialmente, prejudicava todo o processo. Num momento das atividades, uma parte da película caiu ao chão enquanto estava úmida. Ao apanhá-la, no entanto, Lambart notou que a poeira grudada tinha criado uma textura sobre a tinta e ambos os artistas se surpreenderam com o efeito que tal acidente dera ao resultado da pintura. Daí em diante,

⁴ A música foi composta e gravada por Oscar Peterson (piano), Auston Roberts (baixo) Clarence Jones (bateria).

Lambart passou a coletar diferentes tipos de poeira e separou-os cuidadosamente em caixas, catalogando-os, do pó mais fino ao mais áspero, para futuras possibilidades de uso.

Begone Dull Care nos apresenta, enfim, uma fantasia plástica e musical “concreta” que nos ajuda aqui a tornar um tanto inteligíveis os conceitos de “sensação” e “imaginação” segundo Bergson; de “escuta acusmática” defendida por Schaeffer; e de “escuta heterogênea” proposta por Ferneyrough e Ferraz. Não se trata aqui da criação de uma audição visualizada, mas sim de uma escuta imaginativa. McLaren e Lambart figuram entre os artistas que comungam a ideia de realizar uma arte audiovisual da “alquimia” de correspondências puramente rítmicas entre a escuta e o olhar, sem almejar qualquer tradução de conteúdos dramáticos. Estes artistas experimentaram, pela captura e montagem das imagens e seus ritmos, aproximar a criação visual aos métodos de composição musical.⁵ Como afirma Chion (2010), são artistas que procuram, à sua maneira, integrar plasticidade e sonoridades de modo que juntas afetem as sensações antes que as dimensões figurativas e descritivas detenham a liberdade do olhar e da escuta. Em *Begone Dull Care*, uma efetiva “fantasia em cores”, McLaren e Lambart procuraram, por princípio, recriar imagens livres desencadeadas pela escuta imaginativa.

Considerações finais

Tentou-se, neste breve percurso de indagações, aproximar uma das múltiplas vertentes experimentalistas e um dos métodos de invenção de Norman McLaren na parceria com Evelyn Lambart e Oscar Peterson na aproximação rítmica entre a heterogeneidade da escuta e do olhar, entre a imaginação e a sensação livre de quaisquer conteúdos descritivos. Acredita-se que, a partir dos conceitos abordados aqui sob o modo de pensamento de Bergson, *Begone*

⁵ Norman McLaren também se interessou pela técnica de aplicar padrões e linhas na área óptica da película baseada no trabalho chamado de “som gráfico” por German Rudolf e Nikolai Voinov. Muitas vezes McLaren desenhou diretamente sobre a faixa sonora do celuloide para encontrar sons novos provocados por este processo. Em *Synchromy*, de 1971 (7:27), a concepção era justamente usar cartões fotografados e aplicados sobre faixas e linhas verticais, ocupando a área reservada à banda sonora da película. As formas coloridas assim realizam movimentos de acordo com os fraseados e acordes musicais e geram uma sequência de silhuetas que o espectador olha como se estivesse escutando-as.

Dull Care alcança não apenas realizar uma divertida coexistência – ou co-insistência – de movimentos das imagens coloridas e da música, mas também acaba por desarmar alguns hábitos de expectativa e de retenção de nossas aptidões mnemônicas. A experiência, cômoda, desconcerta-se diante de movimentos imprevistos e liberados de toda função discursiva, tanto da música, quanto da animação. O material (entenda-se aqui “material” como toda matéria injetada de experiência humana) da arte de McLaren, Lambart e Peterson, para além das técnicas implicadas nesta composição (música, pintura, animação, sincronização audiovisual, trucagens e efeitos cinematográficos etc.) não é a prioridade última, mas antes pontos de partida pelos quais os artistas se deixam conduzir criativamente para suspender os tempos condicionados de nossa reconhecimento.

A singularidade na sensação, no sentido que lhe deu Bergson, se realiza em *Begone Dull Care* quando ativa, mesmo que de modo sempre fugaz, o paradoxo, a indecidibilidade, o oximoro nos regimes da audição e da visão, que habitualmente se pautam na memória-lembrança, na percepção e nas significações. Os artistas atuam, neste caso, como inventores ou catalisadores de sensação, ao esgarçar estados ordinários da experiência que nos estorvam de sermos afetados pela contínua transmutação do mundo. Enquanto eles trabalham seus materiais, vão desconectando e reconectando ideias, memórias, expectativas e hesitações, indeterminando qualquer sentido ou significação. Ao implodir certos apoios cognitivos da experiência, o trabalho destes artistas nos faz, por fim, ultrapassar o regime do ouvir e do ver como atividades sensoriais, para exortar ou provocar a imaginação da escuta, porque criam ritmos que “forçam” o corpo, a experiência e o próprio pensamento a agirem criativamente.

BIBLIOGRAFIA

- Bergson, Henri. 1991. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G.. 2004. *Bergsonismo*. Rio de Janeiro: Ed. 34.

- Nietzsche, Friedrich. 1991. *Obras Incompletas*. Vol. 1. São Paulo: Nova Cultural.
- Vertov, Dziga. 1922. *Variação do Manifesto NÓS* (publicado na Revista *Kinophot*, primeiro programa publicado na imprensa pelo grupo dos documentaristas-kinocs, fundado em 1919).

FILMOGRAFIA

- Begone Dull Care* (1949), de Norman McLaren, Evelyn Lambart e Oscar Peterson Jazz Trio.
- Millar, G. *The eye hears, the ear sees*. Disponível em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLC63B2F35CF8CCAC2> (acedido em 19 de outubro de 2014).