

Sobre a impureza artística:
aproximações entre cinema, música
e pintura a partir da cena final de
Zabriskie Point

Eduardo Harry Luersen¹

1 Bolsista CAPES, mestrando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Graduado em Design Gráfico pela Universidade Federal de Pelotas em 2010. edluersen@gmail.com

Resumo

Neste artigo investigamos os diálogos transversais entre formas de arte distintas a partir da produção cinematográfica, mais especificamente do filme *Zabriskie Point*, do diretor Michelangelo Antonioni. Procuramos entender como o cineasta pode obter repertório a partir do imaginário das artes visuais e como pode fazer uso e se apropriar de linguagens distintas na construção de sua própria forma de expressar um olhar sobre o mundo.

Palavras-chave

cinema; pintura; música popular; imaginário; experimentalismo.

Abstract

In this article we investigate the dialogues across different art forms surrounding the film production, specifically the film *Zabriskie Point*, by director Michelangelo Antonioni. We seek to understand how the filmmaker can increase his imaginary repertoire from visual arts and how it can make use of different art languages in the construction of its own way of expressing a view of the world.

Keywords

movies; painting; popular music; imaginary; experimentalism.

Para filmar *Zabriskie Point* (1970), Michelangelo Antonioni, contratado pela MGM para dirigir três filmes (Em 1966 já havia sido lançado *Blow-Up* e posteriormente, para 1975, dirigiu *Profissão: Repórter*), mudou-se temporariamente para os Estados Unidos. As filmagens ocorreram entre o ambiente urbano da Califórnia, sobretudo de Los Angeles, e o deserto do Parque Nacional do Vale da Morte, onde há um monumento natural que dá título ao filme.

Zabriskie Point teve um orçamento aproximado de sete milhões de dólares para ser realizado, faturando pouco menos de um milhão após a sua estréia nas salas de cinema² dos Estados Unidos. Apesar de este ser um dado relevante, pela função econômica necessária à atividade da indústria do cinema, não se tratará aqui do sucesso ou insucesso comercial como uma questão central da pesquisa, e nem da repercussão da crítica em torno da produção. O filme será exposto como modelo, através do qual serão postas em contato as linhas de pensamento de diversos autores com aquilo que aqui se discute, uma certa relação de troca que pode ocorrer entre as artes. Mais especificamente, como a cena final de *Zabriskie Point* pode traduzir, ou ao menos tangenciar, uma série de confluências artísticas, sobretudo com relação à pintura e à música, que resultaram nesta sequência cinematográfica, e que podem configurar-se como alternativas para materializar paisagens audiovisuais.

Faz sentido destacar brevemente algumas passagens do filme e apontar sobre a apresentação da situação social e humana conflituosa, com a finalidade de contextualizar a cena final proposta por Antonioni com o universo de *Zabriskie Point*. Embora o filme esteja permeado por este contexto da revolta social dos jovens e das contradições políticas nos Estados Unidos do final dos anos 60, os protagonistas são mostrados ao mesmo tempo descontentes com esta situação, mas também não completamente envolvidos com o perfil dos jovens revolucionários. De certa maneira, o que aparentam as personagens

2 Dados do Internet Movie Database (IMDB). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0066601/business>. Data de acesso: 24/07/2011.

ao longo do filme dialoga com alguns dos valores da contracultura, referentes ao embate com o *status quo* da sociedade norte-americana, mas muito mais forte do que isso parece demonstrar-se a desilusão por não enxergar-se possibilidade de mudança no entorno, e certo cansaço com relação ao discurso revolucionário. Isso fica aparente desde a cena inicial, na qual a câmera navega em uma reunião de estudantes repleta de jargões dos movimentos estudantis. Impaciente pelo excesso de falatório, Mark Frechette, um dos protagonistas da história, abandona a reunião.

Diversas das constantes da contracultura nos Estados Unidos aparecem no filme. Uma das mais incisivas, a crítica ao consumismo, tem sua presença marcada quando é retratado o meio urbano de Los Angeles, a partir de longas fileiras de outdoors e painéis com propaganda de marcas corporativas pelas quais Mark passa enquanto dirige. Este cenário emblemático *fala* visualmente, tornando icônico o ambiente saturado por publicidade, sem que haja a necessidade de que se diga isso verbalmente.

Há também uma rápida cena em que empresários assistem a um comercial televisivo de sua empresa do segmento imobiliário, no qual se cria um *simulacro* de uma vida em condomínios de luxo no interior, afastado das cidades infladas, encenando o sonho americano. No comercial, as pessoas do condomínio são representadas por bonecos de plástico, e os animais também são artificiais. Através do recurso visual utilizado, Antonioni sugere a pergunta da realidade simulada na tela com um apelo que atinge de passagem o cerne da questão da sociedade de consumo.

O ambiente do escritório é retomado algumas vezes e a ele se vincula a outra protagonista da trama, Daria Halprin, secretária da empresa construtora citada. Em função de uma viagem pela empresa, sua história se entrelaça com a do outro protagonista, que rumava para o deserto. A partir desse ponto, a paisagem desértica torna-se uma constante na fotografia do filme. A reclusão em direção ao vazio do vale desabitado, em uma espécie de fuga do meio

metropolitano é coerente com o *leitmotiv* da geração *beat* que influenciou o movimento da contracultura: a dificuldade das relações interpessoais no ambiente social estabelecido.

Ao retornar à cidade, Mark é morto e Daria fica sabendo através do rádio de seu carro. Prossegue a caminho da reunião agendada e, ao chegar à casa onde esta acontece, sente-se totalmente isolada em meio àquele ambiente onde empreendedores negociam e argumentam tentando obter vantagens financeiras. Não se encaixa naquele meio, sobretudo após a experiência no deserto, e decide abandonar a casa.

Em razão de não ser o foco principal do artigo, expôs-se rápida e continuamente eventos importantes do filme, entretanto, é válido ressaltar que a história se passa em um ritmo muito mais lento. As analogias também são muito mais sugeridas pela sequência narrativa e congruência entre cada cena, do que objetivamente descritas ou narradas.

Na cena final, enfim, Daria, já do lado de fora da mansão onde ocorria a reunião, olha para a construção e imagina a explosão da mesma e de vários objetos-símbolo do consumo (geladeira, televisão, telefone, livros, gravatas, cabos periféricos, roupas, cabides, alimentos congelados, jornais, revistas, cadeiras de praia, etc.). Configura-se na explosão uma gigantesca figura de linguagem que, a partir da explosão de vários objetos ligados ao *american way of life*, metaforiza um caráter crítico a partir de um recurso não-verbal, mas de *imagens*.

A explosão acontece apenas na mente da protagonista e, a partir disto, Antonioni recorre a uma sequência bastante experimental, onde constrói uma atmosfera audiovisual onírica a partir de recursos plásticos e sonoros. Será retomada esta cena com maiores detalhes após a colocação de questões sobre as referências artísticas partilhadas através de diferentes linguagens, em seguida.

Com estas breves observações, pode-se ao menos situar mais claramente os referenciais que põe em correspondência a narrativa do filme, o posicionamento

crítico deste com relação ao contexto do local e época em que se passa a história, e os acontecimentos da sequência final de *Zabriskie Point*. Antes de se analisar a cena com maior cuidado, contudo, vale discutir a relação entre aspectos visuais e sonoros das artes e o cinema.

Aproximações e apropriações: cinema e pintura

Se hoje muitas das histórias construídas na literatura, e até na música buscam apoio em narrativas cinematográficas, direta (adaptações) e indiretamente (modo de construção do enredo, dinâmica do texto), o oposto também ocorre, e a relação só se complexifica com o intercurso entre todas estas formas de arte e o cinema, enquanto um meio de expressão relativamente novo e com toda a complexidade industrial que o compõe. Em seu ensaio sobre adaptações no cinema, *Por um cinema impuro*, André Bazin rapidamente levanta o problema da inflexão do cinema com relação às outras artes. Bazin coloca o seguinte:

Se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. Mas ele só tem 60 anos e as perspectivas históricas estão prodigiosamente esmagadas. O que se estende normalmente numa duração de uma ou duas civilizações, reduz-se aqui numa vida humana. E isso não é a principal causa de erro, pois essa evolução acelerada não é de modo algum contemporânea à das outras artes. O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século, seria portanto a resultante dos determinismos específicos de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas (BAZIN, 1985, p. 84).

Não se tem intenção, com este trabalho, de se equiparar a evolução do cinema com a das outras artes. Busca-se, sim, encontrar pontos de correspondência

entre ambos e a comparação se dá, então, em outra camada. Entenda-se aqui o quanto as artes consagradas foram importantes no desdobramento do cinema no último século enquanto forma de arte ainda jovem, *em formação*, e não com o intuito de formar modelo dogmático a se seguir ou uma espécie de cartilha da condição artística. Compreenda-se *em formação* não como a expressão de uma linguagem diminuída com relação ao estatuto de arte, de forma alguma, mas sim levando-se em conta o caráter híbrido, mutável, que observa-se em muitas obras, aquilo que por vezes é capaz de gerar surpresas e “novidades”, a partir da absorção de elementos da alteridade na atividade criadora.

Esta capacidade de drenar, de absorver aspectos de outras linguagens, reinterpretando e transpondo-as à outra linguagem artística não é exclusiva do cinema e pode-se observá-la nos outros campos criativos, diluída na história. Seria possível pensar na arte musical de John Cage, por exemplo, sem a caleidoscópica literatura de James Joyce? Ou, sondando o passado ainda anterior, a poesia de Jules Laforgue sem a forte expressividade da música de Richard Wagner? Da mesma forma que nas artes *mais velhas*, no cinema também se podem apresentar modelos desta combinação. Pode-se pensar sobre como o espectro da pintura de Edward Hopper, de espaços vazios e solidão, encarna-se, por vezes, nos filmes de Wim Wenders, por exemplo.

Estes *empréstimos* tomados como suprimentos válidos a recursos que podem ser (entre outros) estéticos, somam ao repertório de cada autor e, aliados a uma vontade experimental, podem conduzir artistas a formas renovadas de expressão, a propor olhares transversais entre dimensões criativas inesperadas, ou ainda, porque não, a gerar verdadeiras quimeras. Antes de se fazer juízo de valor, procura-se com isso enxergar uma maneira de estender o campo artístico, buscando-se um desprendimento de purismos desnecessários, o que se faz essencial para a evolução de qualquer linguagem.

Seguindo-se nessa linha, é valioso retomar Bazin:

Não sabemos se *Manhattan transfer* ou *La condition humaine* teriam sido muito diferentes sem o cinema, mas em compensação estamos certos que *Thomas Garner* e *Cidadão Kane* nunca teriam sido concebidos sem James Joyce e Dos Passos. Assistimos, no ápice da vanguarda cinematográfica, à multiplicação dos filmes que têm a ousadia de se inspirar num estilo romanesco, que poderia ser qualificado de ultracinematográfico. Nessa perspectiva, o reconhecimento do empréstimo é secundário. A maioria dos filmes em que pensamos no momento não são adaptações de romance, mas certos episódios de *Paisà* devem muito mais a Hemingway (os pântanos) ou a Saroyan (Nápoles), do que *Por quem os sinos dobram*, de Sam Wood, ao original (BAZIN, 1985, p. 91).

Diante do que André Bazin cita, que os pântanos da obra literária original de *Por quem os sinos dobram* exercem influência (indireta, ou seja, não a partir de uma adaptação neste caso) à Paisà, de que diferentes maneiras poderá se falar que a pintura ou que a música de algum artista se reflete no cinema?

Em alguns casos, como em *Sonhos* (1990), de Kurosawa, o olhar do diretor assume uma postura mimética com relação aos quadros de Vincent Van Gogh. Diversos planos são construídos com o intuito de montar em algumas cenas uma superfície de pintura. Facilmente se reconhece a citação que há a outras obras, com os enquadramentos emoldurando cenários construídos a partir das telas do pintor holandês. Porém o filme, em contraponto, afirma autonomia com relação à pintura a cada instante, pois o ato de *reposicionar o olhar* não é o mesmo que pintar a tela. Isto sugere que se lida, de fato, com linguagens distintas, como Jacques Aumont coloca em *O olho interminável*:

(...) à medida que os cineastas, dentre os mais refletidos, aprendem a conjugar o pensamento do cinema com o da pintura, aparece, de modo cada vez mais claro, a impossibilidade de praticar o cinema *como* pintura, de fazer pintura em um filme. (AUMONT, 2004, p. 241)

O cinema diferencia-se, enquanto arte com a capacidade intrínseca de *tornar visível*. Se, para Aumont, não se faz pintura efetivamente com a câmera, pode-se questionar ao menos como uma linguagem pode apropriar-se do aspecto visual, enquanto *aparência*, de outro meio. A própria *mimesis*, implica em uma condição de re-qualificação para a obra inspiradora. Além do mais, nada disso impede que as obras pertencentes a elaborações técnicas e lingüísticas distintas busquem referências umas nas outras. Propõe-se aqui uma espécie de "*intersensorialidade*", como Charles Baudelaire apresenta nas metáforas do poema *Correspondências*: "*Há perfumes frescos como a carne das crianças, doces como o som do oboé*". Trata-se mais de uma questão de sensação, onde cada sentido existe por conta própria, porém pode se misturar a outros a partir de formas ou *meios* diferentes de contato (CHION, 1994, p. 137).

De qualquer forma, considera-se aqui que ocorram inspirações entre linguagens díspares, para reaproximar o assunto do objeto de análise. Não é apenas em formas literais que se pode tentar aproximar linguagens. Na cena final de *Zabriskie Point*, séries de sutis referências podem ser apontadas, sobretudo envolvendo movimentos artísticos de vanguarda como o surrealismo.

Já a destruição, os objetos despedaçados, fragmentadas e o uso de *readymades* são uma característica dos trabalhos do movimento dadaísta. Entretanto, este movimento vanguardista é tão associado ao *nonsense* que não cabe aqui, senão pelo choque provocado, relacioná-lo a esta cena. Mais além, a pintura do surrealismo acabou se apropriando de diversas premissas do dadaísmo, como a dissolução, distorção e desconstrução formal dos objetos cotidianos, porém, com intenção de recriar a partir da subversão dos mesmos.

Sob um ponto de vista primordialmente visual, identifica-se na cena da explosão de objetos uma estética que se aproxima bastante também da pintura surrealista, tanto a abstrata (TANGUY), quanto a figurativa (DALI e a fase

figurativa de ERNST). Vistas panorâmicas e o céu ocupando espaços amplos e distantes nas pinturas são praticamente constantes nas obras de Salvador Dalí, estando bastante presentes na pintura de Ernst e Magritte também (estes por sua vez beberam da fonte da pintura metafísica de Giorgio De Chirico). A *fragmentação* dos objetos também pode ser vista na obra desses pintores. Ou melhor, os objetos podem ser vistos já *fragmentados*, visto que o verbo implica em uma *ação*, e essa em um *movimento*.

Isso reforça a diferença entre as linguagens, afinal neste ponto a análise restringe-se a um olhar sob o caráter superficial do quadro estático. Como estamos falando em cinema, é sempre importante levar em conta que o movimento está associado à imagem. A mera retirada, a seguir, de quadros isolados do filme aqui se dá estritamente para um comparativo de semelhança entre os enquadramentos em alguns planos selecionados e as pinturas. Ainda assim, reforça-se que o quadro na sequência de *Zabriskie Point* não é congelado, inclusive com o *movimento* sendo definitivo para a expressividade da cena. Para isso, reforça-se a necessidade de ver a sequência no filme de Antonioni para que se possa de fato apreender a imagem do filme.

A comparação ocorre porque se entende que na pintura surrealista, apresentada aqui, eram buscadas uma dinâmica de movimento moroso e uma expressão de sinuosidade, como pode se observar, por exemplo, a partir da estabilidade entre objetos orgânicos flutuantes e espaços vazios do quadro *Jour de Lentour*, do francês Yves Tanguy e das inúmeras dobras na representação de tecido na figura principal da tela de Ernst, respectivamente.



Figura 1, 2 e 3: Imagens extraídas da cena final de *Zabriskie Point*



Figura 4: *O anjo do lar: o triunfo do surrealismo* (1937), de Max Ernst



Figuras 5 e 6: *Multiplicação dos arcos* (1954) e *Dia de lentidão* (1937), de Yves Tanguy

Com isso, o interessante é lembrar a produção cinematográfica do grupo de artistas surrealistas e pensar que, naturalmente, este material dialoga com os princípios do manifesto de André Breton. Contudo, chama a atenção o fato de talvez as *pinturas surrealistas* apelarem a *sensações* que possam lembrar muito mais a solução estética apresentada na sequência final construída em *Zabriskie Point* do que mesmo a produção cinematográfica dos membros do grupo surrealista³, em seu aspecto de *imagem*. De certa maneira, isto também corrobora com a idéia de Aumont de que as diferenças de linguagem entre o cinema e as demais artes são excessivamente complexas para que haja um processo de classificação comum entre eles.

Fala-se aqui esteticamente, porém em termos conceituais a atmosfera visual de cada obra reflete também diferentes conjunturas (a explosão dos objetos associados ao consumo implica na construção de uma posição sócio-política do filme de Antonioni, por exemplo). Entretanto, não é exagero dizer que há um diálogo comum entre ambas as obras em mais um ponto além da mera natureza plástica, que é o da sensação de *sonho*. Nas telas surrealistas figurativas há um imenso interesse em descobrir uma visualidade onírica, pela associação do grupo à interpretação dos sonhos freudiana⁴. Na cena derradeira de *Zabriskie Point*, toda a explosão não passa de um devaneio motivado pelo anseio de Daria. A fantasia niilista é o último recurso diante de uma ordem estabelecida colossal, e a explosão não se faz senão na imaginação.

Antonioni utilizou-se de recursos múltiplos para compor a cena. A sequência de planos, o ritmo, o *slow motion*, *closes*, além da infra-estrutura disponível, compõem o mosaico de alternativas para o diretor construir a atmosfera onírica

3 Não se pretende negar semelhanças aqui. Tanto o cinema surrealista quanto a pintura dialogam diretamente com o manifesto surrealista de André Breton. Ao se fazer uso das ferramentas que estão à disposição do cinema, alcança-se resultados diferentes do que o que a pintura pode oferecer, afinal as linguagens são diferentes e únicas. Aplica-se aqui apenas um comparativo entre visualidades e isto, de certa forma, afina-se ao comentário de Aumont, visto que não se pode usar as mesmas classificações para linguagens distintas.

4 André Breton estudou as análises do sonho de Freud e fez as sistematizações deste sobre o inconsciente ressoarem ao longo do movimento surrealista. Pensou a arte como uma forma de se liberar a imaginação através do automatismo psíquico. Posteriormente o próprio Freud analisou os métodos dos surrealistas e declarou que estes eram estruturados basicamente pela atividade do ego. Sendo assim, seria errado classificar a arte surrealista como obra do inconsciente.

que encaminha o filme para o final. Somente o cinema, enquanto arte e indústria, poderia na ocasião possibilitar esta composição. A partir de uma entrevista com o diretor, afirma-se o planejamento operacional necessário para realizar a cena:

Alugamos a casa original, na qual filmamos as internas e algumas das externas, mas naturalmente o proprietário não nos deixaria explodí-la. Então nós construímos outra casa igual a esta não muito longe. Eu creio que o proprietário sentou-se no terraço e assistiu enquanto explodíamos a casa que parecia exatamente com a dele. Nós usamos 17 câmeras. Foi tão difícil organizar a explosão, com todos os cabos e câmeras – como uma operação de guerra, e eu era o general, dando instruções a um cinegrafista para filmar *agora*, e então virando rapidamente para outro e sinalizando para ele filmar em seguida. Eu estava tão preocupado com as questões práticas que eu nem tive tempo de sentir qualquer outra coisa enquanto a casa explodia (ANTONIONI apud RUBEO, 1996, p. 321)⁵.

Antonioni não se empenha em propor pedagogicamente os estereótipos que posteriormente seriam revisitados e banalizados da contracultura e isso se percebe ao longo do filme. Nesta cena final, através da experimentação com a linguagem visual e com uma trilha sonora adequada a este experimento, criou uma atmosfera de devaneio onde o contexto daquele movimento é sugerido, de uma maneira muito mais sutil. Esta sequência apela para efeitos visuais e sonoros, porém não se despende somente na técnica, afinal toda a construção prévia do olhar do diretor durante o filme funciona como afluente a esta cena. O próprio contexto onde a obra se insere também conflui para o efeito dela.

Uma questão de imaginário também, ao se pensar a respeito. O imaginário, enquanto reservatório de imagens, é o que permite que se associe o final de

5 Do original, traduzido pelo autor: "We rented the original house, the one in which we shot the interiors and some of the exteriors, but naturally the owner was not going to let us blow it up. So we built another one just like it not far away. I believe that the owner sat on his terrace and watched as we blew up that house that looked exactly like his own. We used 17 cameras. It was so difficult to organize the explosion, with all the wires and cameras – like a war operation, and I was the general, giving instructions for one cameraman to shoot now, and then turning quickly to another and signaling him to shoot next. I was so concerned with the practical things that I didn't have time to feel anything else as the house exploded."

Zabriskie Point à crítica do *american way* da contracultura. Desde os outdoors e as fachadas de anunciantes no começo do filme até os objetos estilhaçados circulando pela tela em câmera lenta após as explosões, a sociedade de consumo se vê simbolizada, permeando o ambiente do audiovisual. Sob esta perspectiva, o que impede que se identifiquem os objetos enquadrados flutuando na cena como uma pura ordem de abstração, ou que se converta a montagem seqüencial em um exercício de ornamentação parnasiana é justamente esta aproximação com o imaginário.

Em fluxo na bacia semântica (DURAND, 1996) de onde se emerge a cena derradeira de *Zabriskie Point*, se pôde perceber referências à pintura surrealista, enquanto afluente, cujas propriedades circularam e indiretamente influíram no resultado cinético da imagem, captada pelo olho do diretor, lançado à linguagem do cinema.

Eis aqui o momento em que há o retorno ao que foi comentado sobre a ligação entre as artes. Demonstrado através de uma expressão audiovisual experimental, o fluxo imaginário entre elas não sugere apenas o belo, mas também se configura como meio de sugerir contextos sem didatismo. Percebe-se que o fluxo do imaginário entre as artes pode adicionar profundidade ao repertório de cada autor e, tendo-se ciência dos parâmetros que regulam cada linguagem, também estimular escolhas criativas.

Audiovisão

Seria pouco adequado comentar a atmosfera criada pela cena final de *Zabriskie Point* sem dedicar alguma atenção à música que é ouvida naquela sequência. Em um primeiro momento cabe observar que logo após as explosões iniciais, o espectro sonoro da cena não propõe efeitos sonoros que traduzam a explosão dos objetos na tela, nem a música se alterna sincronicamente às mudanças de plano das explosões seguintes, como é comum de se observar.

Neste caso, a música funciona empregando uniformidade à cena, como explica o professor Michel Chion:

A mais difundida função do som no filme consiste em unificar ou ligar o fluxo de imagens. (...) O som pode fornecer unidade através de música não-diegética: por causa de esta música ser independente da noção de tempo e espaço reais, ela pode fundir as imagens através de um banho corrente homogeneizante. Esta função do banho de som unificante, onde o som transborda temporal e espacialmente os limites da fotografia na tela, tem sido atacada por aquela que pode ser chamada de escola crítica diferencialista, que prefere a idéia de som e imagem trabalhando em zonas separadas. Estranhamente, esta abordagem nega-se a criticar o mesmo impulso de unidade quando se refere à imagem. Estou me referindo à busca por continuidade que prevalece (...) em quase todos os filmes, sejam mudos ou com som (...), e que requerem grande esforço para adequar e equilibrar a luz e as cores para construir um todo bem coordenado. Ao assistir um filme com 400 ou 500 cenas, estaríamos preparados para percebê-las como 500 unidades distintas perfeitas, como alguns cineastas experimentalistas tentaram? (CHION, 1994, p. 47)⁶.

Ou seja, a música aqui executa uma primeira função essencial ao banhar toda a cena com um tema. Mas isso não faz necessariamente com que este tema seja unicamente um subordinado ao movimento da tela, sem emanar sua própria expressividade. Em *Zabriskie Point* se vê uma correlação entre a escolha da trilha sonora do filme e o contexto da época da filmagem após o auge da contracultura, conforme resposta de Michelangelo Antonioni à revista *Rolling Stone*, ainda durante o período de filmagem: "É claro, haverá rock no filme, como se ouve no rádio ou nos toca-discos. Isto é simplesmente

6 Tradução do autor, a partir texto original: "The most widespread function of film sound consists of unifying or binding the flow of images. (...) Sound can provide unity through nondiegetic music: because this music is independent of the notion of real time and space it can cast the images into a homogenizing bath or current. This function of the unifying sound bath, where sound temporally and spatially overflows the limits of shots on the screen, has come under attack by what one might call the differentialist school of criticism, which favors the idea of sound and image working in separate zones. Strangely, this approach neglects to criticize the same impulse toward unity when it is applied to the *image*. I am referring to the pursuit of visual continuity that prevails for cinematography in almost all films, whether silent or sound (...) and that takes great pains with matching and balance of light and of color to make a well coordinated whole. Upon seeing a film consisting of four hundred to five hundred shots, would we be ready to perceive it as a succession of five hundred perfectly distinct units, as some experimental filmmakers have attempted?"

natural. Mas eu não necessariamente quero uma trilha sonora de rock. Isto seria fácil demais, óbvio simples”⁷.

Antonioni acabou tendo uma trilha para *Zabriskie Point* com base no rock, mesmo assim. Contudo, a concepção da trilha de fato não foi nem fácil, nem óbvia. Todas as bandas que entraram no estúdio com o diretor para gravar depõem que as sessões de gravação foram longas e desgastantes. Inicialmente, Antonioni havia elegido a banda inglesa *Pink Floyd* para compor a trilha completa, após conhecê-los em Londres no período em que filmava *Blow-Up*, porém houve uma mudança de planos e a banda acabou gravando músicas para algumas cenas específicas, dentre elas a da explosão.

Coloca-se também que a trilha não é óbvia porque a idéia de rock do Pink Floyd era muito mais ligada ao experimentalismo musical, longos trechos de improvisação e teclados atmosféricos do que com uma proposta socialmente mais contestadora, como a de outras bandas contemporâneas a ela, que talvez por esse perfil pudessem ser pensadas como primeira opção para o trabalho. Considerada uma banda de *rock progressivo*, o Pink Floyd avizinha-se do *psicodelismo* através da inserção de ruídos, efeitos sonoros e temáticas intimistas em sua música, bem como pela experiência lisérgica, propulsora do movimento psicodélico nos anos 60. Esta identidade credenciava o Pink Floyd⁸ a escrever a música para o final do filme de Antonioni.

Depois de passar mais de um mês em Roma, trabalhando aproximadamente 12 horas por dia para criar canções exclusivamente para o filme de Antonioni (SCHAFFNER, 1991), foi obtido um resultado que agradou ao diretor italiano. *Come in number 51, your time is up*, a composição musical selecionada e que aparece na cena da explosão, entretanto, não é tão nova assim.

7 Tradução do autor, a partir de trecho da entrevista: “Of course, there will be rock music in the film as heard on the radio or record players. That’s just natural. But I don’t necessarily want a rock score. That would be too easy, too obvious”.

8 A influência do imaginário onírico e surreal sobre o Pink Floyd ficaria clara também sob o aspecto visual, anos depois, a partir do filme *Pink Floyd: The Wall* (1982), dirigido por Alan Parker. As experiências da banda com a vídeoarte no começo da carreira, bem como os shows com alto investimento em infra-estrutura direcionada aos efeitos de luz, já mostravam uma predisposição a experimentar com diferentes linguagens.

Trata-se na realidade de *Careful with that axe, Eugene*, canção que já havia sido gravada pela banda no lado B do single *Point me at the Sky* (1968), transposta para outro tom, com algumas suaves modificações de estrutura, de mixagem e de timbragem de instrumentos. É pertinente perguntar-se, com isso, se este fato não pode, de certa maneira, demonstrar como o diretor ao definir a banda projetava como a música poderia banhar a cena de seu filme, embasado mais no imaginário relacionado à música deste grupo com a qual já havia tido contato, do que efetivamente na criação de uma trilha a partir do zero.

De qualquer forma, *Come in number 51, your time is up* dialoga na cena com as demais formas de expressão do devaneio, através de outra linguagem, desta vez a musical. Pode-se considerar que, além das variantes plásticas já demonstradas, o controle sobre a *temporalização* da cena é preponderante para a sensação onírica. Aliada ao recurso do *slow motion*, a música interfere neste fator. Michel Chion afirma que há quatro fatores importantes para se reger o efeito de temporização:

1. *Como o som se sustenta.* Um som suave e contínuo é menos “animador” do que um irregular ou tremular.
2. (...) *O quão previsível o som é enquanto progride.* Um som com um pulso regular (...) é mais previsível e tende a criar animação menos temporal do que um som que é irregular e, portanto, imprevisível. O fato recente põe o ouvido e a atenção em constante alerta.
3. *Andamento.* (...) Se o fluxo de notas musicais for instável porém moderado em velocidade, a animação temporal será maior do que se a velocidade for rápida mas regular.
4. *Definição sonora.* Um som rico em altas frequências irá comandar a percepção mais agudamente (CHION, 1994, p. 15)⁹.

9 Tradução do autor, a partir de: 1. *How sound is sustained.* A smooth and continuous sound is less “animating” than an uneven or fluttering one.

(...) 2. *How predictable the sound is as it progresses.* A sound with a regular pulse (...) is more predictable and tends to create less temporal animation than a sound that is irregular and thus unpredictable; the latter puts the ear and the attention on constant alert.

3. *Tempo.* (...) if the flow of musical notes is unstable but moderate in speed, the temporal animation will be greater than if the speed is rapid but regular.

4. *Sound definition.* A sound rich in high frequencies will command perception more acutely.

Verificando brevemente estas questões na cena, pode-se melhor compreender a ação temporal da música sobre o movimento em tela e, assim, entender a inserção da música à atmosfera de sonho: A música começa em um *fade in*, mas ao atingir um volume pontual, sustenta-se. Há pulso regular, o que reforça a sensação de lentidão por não haver surpresa na música até o momento onde se começa a seção agressiva da música. O andamento, além de regular não tem um fluxo muito grande de notas. Por fim, a definição sonora só é alta quando parte desta lentidão se esvai e em contraste às imagens em câmera lenta, o compasso da música acelera, os gritos aparecem e entram guitarras distorcidas. Neste instante, a música *agride*. Diante das imagens na tela, que permanecem semelhantes às do momento *suave* da música, passa-se a exibir maior autonomia da música com relação à imagem. Devido à assimetria entre os movimentos das linguagens nesse instante, pode-se retomar uma observação de Aumont.

Assiste-se a um retorno do interesse por formas de cinema nas quais o som já não seria, ou nem sempre seria, submetido à imagem, mas sim tratado como um elemento expressivo autônomo do filme, podendo entrar em diversos tipos de combinações com a imagem (AUMONT, 1995, p. 49).

Com esta passagem, o autor se refere à música que não serve apenas como acompanhamento para a visualidade da tela, mas que também pode entrar em dissonância com esta, ou corresponder-se com a narrativa de maneira independente do plano visual, por exemplo.

A música na última cena do filme de Antonioni também insere seu efeito autônomo diante da imagem dos objetos voando, porém o que se quis evidenciar com maior distinção neste trabalho, foi como a manifestação de cada uma das linguagens artísticas, sob seu caráter expressivo, ao permitir interações e traspassamentos, abrem-se ao processo criativo. Entre o cinema e as artes

mais antigas, como a pintura, a música, ou a literatura há diferenças talvez tão vastas quanto as centenas de anos que separam as suas histórias. Isso não é razão para que não se possam lançar à experiência, umas em direção às outras, para saírem da superfície e, como Bazin coloca, “infiltrarem-se no subsolo para abrir galerias invisíveis”.

Para concluir, estende-se o pensamento a partir das palavras do teórico francês sobre as adaptações, para alcançar o campo das influências recíprocas das artes: relêem-se e absorvem-se as obras porque é preciso de sua profundidade, mas também porque se deseja o reencontro com elas.

Referências

ANDUJAR, J. P. *Salvador Dalí à la conquista de lo irracional*. Madrid: Algaba, 2003.

ANTONIONI, M. *Architecture of vision: writings and interviews on cinema*. Chicago, University of Chicago Press, 1996. Entrevista a Ugo Rubeo.

AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.

_____. *O olho interminável - cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHION, M. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHAFFNER, N. *Saucerful of secrets: the Pink Floyd odyssey*. London: Harmony Books, 1991.