

Cinema  
De 1 a 6 Abril '09

# Ouvir:Ver

A experiência do som no cinema

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

***Culturgest***



*Em 1877 ocorreu-me a ideia de que seria possível inventar um instrumento que fizesse pela visão o que o fonógrafo faz pela audição e que, através da combinação dos dois, todo o movimento pudesse ser registado e reproduzido simultaneamente.* Thomas Edison

É adquirido que aquilo a que vulgarmente se chama o “sonoro” corresponde sobretudo à disseminação e vulgarização industrial da tecnologia de som no cinema a partir do final da década de 1920. Se o cinema nunca foi realmente silencioso (terá sido *mudo*, como refere Hollis Frampton), a mudança progressiva e generalizada para o sonoro instituiu uma tensão entre as duas entidades som/imagem, explorada e questionada de diversos modos ao longo da história do cinema.

Por um lado, a aparente hierarquia entre o som e a imagem levou a uma tentativa de harmonização, trazendo para a primeira linha formas de visualizar os elementos sonoros e o desenvolvimento da sinestesia como um dos princípios básicos da composição visual. Por outro, criou uma genealogia particular de exploração estética e conceptual das valências entre as duas ordens, levando à criação de complementaridades entre a imagem e o som, à possibilidade de tornar visíveis os sons através da tecnologia e da síntese sonora e à busca de rupturas e descontinuidades entre os dois elementos.

O ciclo retoma o título de um texto de Paul Sharits sobre a natureza das relações sonoras e é um percurso por alguns momentos e obras, reflectindo, entre outras questões, a exploração das contradições latentes nas práticas

industriais e meramente reprodutivas do som (Fisher), uma pesquisa “enciclopédica” sobre as relações entre o som e a imagem tendo por base os jogos de linguagem (Snow), a procura de uma síntese entre a representação e a música (Kagel), alguns filmes documentais em que o som é parte fundamental para a orquestração dos elementos da imagem (Cavalcanti, Wright), exemplos de fronteira na viragem do mudo para o sonoro (com o primeiro filme sonoro soviético, o espantoso *Sozinha*), explorações poéticas e orquestrais sobre a natureza da escrita Sonora, o privilégio do imagismo e do silêncio (Brakhage, Hutton) e o privilégio da observação visual e sonora como princípio de composição fílmica (Benning, Tsuchimoto).

## Quarta-feira 1

18h30

### Histórias sonoras

*Celles qui s'ent font* de Germaine Dulac, 1930, 35mm (transferido para vídeo), 5'17"

*Odna (Sozinha)* de Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg, 1931, 35mm, v.o. russo, leg. em português, 1h20

21h30

### Os ouvidos, mais atentos do que os olhos

*Les Nuits Électriques* de Eugène Deslaw, 1930, 35mm, v.o., 10'

*Weekend* de Walther Ruttmann, 1930, 35mm (gravação em DVD), v.o. alemão, 1'10"

*Entuziazm (Sinfonia Donbassa)* de Dziga Vertov, 1930 (1972), 35mm, v.o. russo, leg. em português, 65'  
*Unsere Afrikareise* de Peter Kubelka, 1966, 16mm, v.o. alemão, 12'50"

## Quinta-feira 2

18h30

### Já sabemos ver, mas agora vamos ouvir a erva a crescer

*What the Water Said, nº 4-6* de David Gatten, 2007, 16mm, v.o. inglês, 17'

*Le Tempestaire* de Jean Epstein, 1947, 35mm, v.o. francês, 22'

*Looking at the Sea* de Peter Hutton, 2000-1, 16mm, 20'

21h30

### A orquestração Sonora

*Über 'Song of Ceylon' von Basil Wright* de Harun Farocki, 1975, vídeo, v.o. alemão, leg. em inglês, 25'  
*Song of Ceylon* de Basil Wright, 1937, 35mm, v.o. inglês, 38'

*Coal Face* de Alberto Cavalcanti, 1934, 35mm, v.o. inglês, 12'

## Sexta-feira 3

18h30

### O sentido silencioso do filme:

#### Stan Brakhage

*Carl Ruggles Christmas Breakfast* de Carolee Schneemann, 1963, 8mm (transferido para vídeo), v.o. inglês, 9'  
*Desistilm* de Stan Brakhage, 1954, 16mm, 7'

*Scenes from Under Childhood Section #1* de Stan Brakhage, 1967, 16mm, 25'

*The Riddle of Lumen* de Stan Brakhage, 1972, 16mm, 14'

*Passage Through: A Ritual* de Stan Brakhage, 1990, 16mm, 50'

21h30

#### Robert Beavers

*From the Notebook of...* de Robert Beavers, 1971/1998, 35mm, v.o. inglês, 45'  
*AMOR* de Robert Beavers, 1980, 35mm, v.o., 15'

## Sábado 4

15h30

### Correspondências entre o som e a imagem

*Das Tönende Handschrift* de Rudolph Pfenninger, 1929, 35mm (transferido para vídeo), v.o. alemão, leg. em português, 10'  
*Tönende Ornamente* de Oskar Fischinger, 1932, 16mm, 3'20"

*Five Film Exercises* de John Whitney e James Whitney, 1941-1945, 16mm, 21'  
*Dots* de Norman McLaren, 1940, 35mm, 2'21"

*Pen Point Percussion* de Norman McLaren, 1951, 35mm, v.o. inglês, 5'58"

*Synchromie* de Norman McLaren, 1971, 35mm, 7'27"

*Soundtrack* de Barry Spinello, 1969, 16mm, 10'

*Articulation of Boolean Algebra for Film Optical* de Tony Conrad, 1975, 16mm, 10' (excerto de 75')

18h30

#### Mauricio Kagel, realizador

*Symphonie Mécanique* de Jean Mitry, 1955, 35mm, 13'

*Antithese* de Mauricio Kagel, 1965, 16mm (transferido para vídeo), 19'

*Hallelujah* de Mauricio Kagel, 1967, 16mm, v.o. alemão, 40'

21h30

### A voz: série, repetição

*Synch Sound* de Taka Iimura, 1975, 16mm, 12'

*Paul Celan Liest* de Ute Aurand, 1985, 16mm, v.o. alemão, 5'

*Picture and Sound Rushes* de Morgan Fisher, 1973, 16mm, v.o. inglês, 11'

*Hapax Legomena III: Critical Mass* de Hollis Frampton, 1971, 16mm, v.o. inglês, 25'

*Done To* de Lawrence Wiener, 1974, 16mm (transferido para vídeo), v.o. inglês, 20'

*Episodic Generation* de Paul Sharits, 1978, 16mm, v.o. inglês, 30'

## Domingo 5

15h00

#### Michael Snow

### e as relações som - imagem

*Finding His Voice* de F. Lyle Goldman e Max Fleisher, 1929, 35mm (transferido para vídeo), v.o. inglês, 10'39"  
*Rameau's Nephew by Diderot (Thanks to Dennis Young) by Wilma Schoen*

de Michael Snow, 1974, 16mm, v.o. inglês, 4h40

## Segunda-feira 6

18h30

### Uma sinfonia urbana

*Sound Track* de Guy Sherwin, 1977, 16mm, som, 9'

*Aru Kikanjoshi (Um Assistente de Maquinista)* de Tsuchimoto Noriaki, 1965, 35mm, v.o. leg. em inglês, 37'  
*Dokumento Rojo (Na Estrada: um documento)* de Tsuchimoto Noriaki, 1965, 35mm, v.o. leg. em inglês, 54'

21h30

### Olhar e ouvir: James Benning

*RR* de James Benning, 2007, 16mm, v.o. inglês, 1h52

## Quarta-feira 1

18H30

### HISTÓRIAS SONORAS

*Sozinha* é um dos mais importantes filmes de ficção da transição do mudo para o sonoro. Pensado como um filme sonoro e finalmente filmado sem som, foi posteriormente orquestrado e pós-sincronizado com uma composição de Dmitri Shostakovich e complementado com diversos efeitos sonoros e alguns diálogos. Um filme notável pela forma como se mostra o contraste entre os espaços urbanos e os locais longínquos

*Odna (Sozinha)* de Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg



das montanhas, filmados com rigor etnográfico e um respeito pela preservação e registo dos costumes e tradições. A abrir, um dos *Discos Ilustrados* de Germaine Dulac, curtos filmes mudos que eram sincronizados ao vivo com música, estabelecendo um diálogo entre a imagem e o som.

***Celles qui s'ent font* de Germaine Dulac, 1930, 35mm (transferido para vídeo), 5'17"**

"Em 1930, ano que marcou a conversão total para o sonoro da indústria cinematográfica em França, Germaine Dulac realizou seis 'discos ilustrados'. Estes eram essencialmente filmes mudos pós-sincronizados, designados

para acompanhar uma variedade de discos de música popular e clássica, tal como sonhara Thomas Edison. Em vários destes filmes figuravam melodias populares francesas na voz de cantoras populares como Fréhel e Damia. Ao manter-se a par com as preocupações sociais da época e dado o seu interesse pelo 'cinema puro', muitos destes filmes eram filmados em exteriores e as personagens, como no caso deste filme, eram membros da classe operária, vindos da província, a desempenhar os seus papéis na vida do dia-a-dia com a esperança, o desespero e a tentativa para alcançarem os seus sonhos. *Celles qui s'ent font* é interpretado pela actriz e bailarina Lilian Constantini, a mesma de *Thèmes et variations* (1929) e é acompanhado pelas gravações de *À la derive* (1927), cantado por Germaine Lix e por *Toute Seule* (1928) de Fréhel."

Tami Williams, no catálogo do Festival de Cinema *Cinema Ritrovato*, 2004.

***Odna (Sozinha)* de Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg, 1931, 35mm, versão original em russo, legendada em português, 1h20**

Com Yelena Kuzmina, Pyotr Sobolevsky, Sergei Gerasimov, Mariya Babanova, entre outros.

"É possível que devamos a originalidade sempre viva da realização deste filme aos obstáculos materiais e técnicos necessariamente ultrapassados para a sua concretização. Rodagem sem som (mas com toda a certeza em função de uma música já prevista por Shostakovitch). Pós-sincronização. [*L. Arnchtam confirma que o filme foi pensado como sonoro desde o início: 'Kozintsev e Trauberg declararam que*

*o filme teria uma banda sonora. A rodagem decorreria como normalmente e os diálogos deviam ser gravados posteriormente. Realizei experiências durante seis meses. De regresso (das Altai) os realizadores e o estúdio estavam prontos para a gravação sonora e eu tinha já adquirido uma certa prática.]* Contraponto audiovisual tornado necessário pela preocupação em dramatizar as cenas rodadas em quadros [*tableaux*], próximos do atavismo e da vocação da *Feks*. Resumindo, não é de excluir que o prazer particular de *Sozinha* advenha do modo como Kozintsev e Trauberg resolveram por si mesmos e apenas para este filme, o dilema reactivado e tornado inevitável pelo advento do sonoro: o do filme em verso ou do filme em prosa, da poesia ou do realismo."

Barthélemy Amengual in *La Feks*, Series Premier Plan, n.54, 1970.

21H30

### OS OUIDIDOS, MAIS ATENTOS DO QUE OS OLHOS

Um documentário de Dziga Vertov em três movimentos sobre o primeiro plano quinquenal soviético do final dos anos 20. É um trabalho de montagem e organização sonora das imagens numa crescente tensão entre o som e a imagem. O filme, redescoberto pelos movimentos de vanguarda da década de 60, é aqui apresentado no restauro feito por Peter Kubelka, que restituiu ao filme a relação original pretendida entre o som e a imagem. A abrir, um filme de Deslaw, que terá sido apresentado com acompanhamento ao vivo de Luigi Russolo, e a montagem sonora de Walther Ruttmann.

**Les Nuits Électriques de Eugène Deslaw, 1930, 35mm, sem som, 10'**

“Um protesto contra a representação literária das noites, essas noites nas quais, como sabem, nada se move, essas noites onde não havia mais nada sem serem as velas, os candeeiros a óleo, uma velha lua aborrecida e usada à exaustão por todos os simbolistas de rima fácil.

Não existem nos meus filmes personagens nem explicativos. O espectador moderno já passa perfeitamente sem legendas, mas está ainda habituado a orientar-se a partir da lógica literária do movimento humano. O sucesso de *La Marche des machines* prova que o espectador pode perfeitamente assimilar as sensações e o sentimento do autor do filme, *unicamente através do ritmo*.

*Les Nuits électriques* provaram-me que a perfeição plástica e fotográfica dos planos e dos *detalhes* não é uma questão dos filmes rítmicos. Antes de mais é necessário *movimento*. Traficar menos os planos, dar uma importância primordial ao movimento, é essa a função essencial. O princípio, uma passagem rítmica, um *gag*, será a base do trabalho que conto levar a cabo nos filmes. (...)”

Eugène Deslaw in *Pour Vous*, 1928.

**Weekend de Walther Ruttmann, 1930, 35mm (gravação em DVD), versão original em alemão, 11'10"**

“Uma das primeiras experiências sonoras feitas no cinema dava conta da riqueza dos sons reais e das suas *nuances*. No filme de Ruttmann, *Weekend* (1928), não existiam imagens, mas apenas uma banda sonora a passar na sala obscura: ouvíamos rugidos semelhantes aos do som de uma estação de comboios, a partida do comboio, gritos

e risos de banhistas na praia, excertos de conversas, murmúrios, o regresso à cidade, o burburinho do trânsito nas ruas. Este poema composto unicamente de sons, abria uma via nova; até então, o filme sonoro tinha vivido da herança do cinema mudo que era ilustrado por áreas tocadas ao piano. Hoje aumentamos o volume, usamos grandes orquestras sinfónicas, mas o processo não mudou: rejeita-se o filme com uma música exterior; e temos a impressão de que, num fosso de orquestra, músicos conscienciosos se dedicam a acompanhar um jogo de sombras, com a única preocupação de nunca deixar instalar o silêncio.”

in Weiss, Peter (1997) *Cinéma d'avant-garde*, L'Arche, Paris.

**Estrutura de Weekend de Walther Ruttmann**

1. O Jazz do trabalho	take 1-88	2'51"
2. Fim de turno	take 89-114	1'52"
3. Passeio ao ar livre	take 115-131	0'38"
4. Pastoral	take 132-191	4'49"
5. O trabalho recomeça +		
6. O Jazz do trabalho	take 192-228	1'02"

Estrutura incluída no estudo de Goergen JeanPaul sobre *Weekend*, “Walther Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acústica”, série Massenmedien und Kommunikation, n89: Universitat-Gesamthochschule-Siegen, 1994.

**Entuziazm (Sinfonia Donbassa) de Dziga Vertov, 1930 (1972), 35mm, versão original em russo, legendada em português, 1h05**

“Este mês final e decisivo da nossa rodagem sonora, teve lugar num cenário



de uma “fornalha”, entre o fogo e o ferro, entre os sectores de trabalho fabril vibrando de som. Penetrando nas minas bem abaixo do nível da terra e a filmar em cima de comboios a acelerar, abolimos de uma vez por todas a fixidez do equipamento de som e *pela primeira vez na história* registámos, de modo documental, os sons básicos de uma região industrial (o som das minas, fábricas, comboios, etc.). Aqui jaz a importância especial do documentário sonoro, *Entusiasmo*. (...)

A filmagem de *Entusiasmo* foi completada há mais de um ano. Lançado pela fábrica para as celebrações de Outubro de 1930, ainda não foi estreado para o público. Espera um reconhecimento dos seus méritos e das suas falhas. Aguarda uma avaliação exigente,

mas não irrelevante. Não uma avaliação em termos gerais (para lá do espaço e tempo), mas uma que seja baseada no presente estado de desenvolvimento do cinema sonoro.”

in Vertov, Dziga, Michelson, Annette (ed.), *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley, CA: University of California, 1984.

**Sobre o restauro de Entusiasmo**

“Lucy Fisher: Quero perguntar-lhe sobre a sua remontagem de *Entusiasmo*. Pode dizer-me quando é que viu o filme pela primeira vez?”

Peter Kubelka: Antes de mais quero dizer que utilizou a palavra “remontagem”; mas não é na verdade uma remontagem; é apenas um restauro. Só corrigi a relação entre o som e a imagem



aconteceu. A música que se ouve no filme vem ou do rádio do carro ou foi gravada ao vivo nos diferentes locais. (...)

MacDonald: Usa de muito cuidado quando fala de *Unsere Afrikareise* para se certificar de que o público olha para o modo como o som encontra o som, o modo como o som encontra a imagem, a forma como a imagem encontra a imagem. Foi sugerido que isso revela que o seu único interesse é a forma e não a política da situação colonial no filme.

Kubelka: Não, é precisamente o contrário. Eu não *falo* sobre política precisamente porque quero que seja o *filme* a falar sobre isso. As minhas conferências são uma tentativa para ensinar ao espectador a minha linguagem cinematográfica, e *não* para traduzir para a linguagem falada aquilo que o filme diz (...) Não quero interpretar verbalmente o que digo num filme. Quero que as pessoas experienciem o significado do filme, o seu conteúdo político.”

Scott MacDonald e Peter Kubelka in “His African Journey: An Interview with Peter Kubelka”, *Film Quarterly*, Jan 2004, Vol. 57, No. 3, pp. 2-12.

Unsere Afrikareise de Peter Kubelka



de modo a restituí-la ao estado original. Notei que as pessoas se referem a uma versão de Peter Kubelka, mas eu não quero isso. Vi *Entusiasmo* pela primeira vez no Arquivo Jugoslavo de Cinema. Achimowitz, que é um dos programadores e que gosta muito de Vertov, disse-me que eu o devia ver. Disse-me que eu só devia ver a primeira bobine do filme e que o resto não era assim tão bom. Isso, de forma interessante, corresponde ao facto do resto do filme ser mais dessincrono do que a primeira parte. Isto foi em 1965 ou 66; e claro, fiquei muito impressionado com o filme.”

in Weis, Elisabeth; Belton, John, *Film Sound: theory and practice*, New York: Columbia University Press, 1985.

**Unsere Afrikareise de Peter Kubelka, 1966, 16mm, versão original em alemão, legendada em português, 12'50”**

“MacDonald: Estou curioso sobre as circunstâncias em que foi gravado o material para *Unsere Afrikareise*.

Kubelka: Não há nada no filme que não tenha sido registado durante a viagem. Isso é verdade quer sobre a imagem quer sobre o som. Não houve qualquer mistura, o que significa que quando ouvimos música e palavras ditas ao mesmo tempo, foi assim mesmo que

## Quinta-feira 2

18H30

**JÁ SABEMOS VER, MAS AGORA VAMOS OUVIR A ERVA A CRESCER**

O filme de Epstein é o culminar da reflexão cinematográfica do realizador e uma verdadeira revolução sonora. É a aplicação ao cinema das possibilidades expressivas e poéticas da utilização dos movimentos da imagem e do som, neste caso do *ralenti* sonoro. Três explorações do poder evocativo do mar e do cinema – a materialidade da acção na película dos elementos naturais no filme de David Gatten e o imagismo silencioso do filme de Peter Hutton.

**What the Water Said, nº 4-6 de David Gatten, 2007, 16mm, versão original em inglês, 17’**

“Fitas de película virgem foram mergulhadas no oceano e o resultado foram estes fragmentos.

No último capítulo deste projecto com nove anos em que documentei o mundo submarino da costa da Califórnia do Sul, os sons e as imagens são o resultado das inscrições oceânicas escritas directamente na emulsão da película, colocada à mercê da água salgada, areia e rochas; enquanto era mastigada pelos caranguejos, peixes e criaturas submarinas. As partes iniciais do projecto, compiladas em *What the Water Said, nos. 1-3* foram completadas em 1998. Depois de uma ausência de vários anos, regresssei à ilha no fim de Dezembro de 2005. Para marcar este regresso – e o começo de uma nova fase da minha vida – retomei

o projecto. O material do número 4 foi submerso em Janeiro de 2006 e as películas no número 5 foram mergulhadas no Oceano em Agosto. A 29, 30 e 31 de Dezembro realizei uma série final.”

David Gatten

**Le Tempestaire de Jean Epstein, 1947, 35mm, versão original em francês, 22’**

Argumento Jean Epstein Fotografia A.-S. Milton Música Yves Baudrier Som Léon Vareille e Frankiel Com Pescadores e os guardas do farol de Belle-Ile-en-Mer Local Belle-Ile-en-Mer

“Agora, já não se trata apenas de ouvir simplesmente as pessoas a falar mas de ouvir as pessoas a pensar e sonhar.

Agora o microfone cruzou o limite dos lábios, penetrou no mundo interior do homem, moveu-se para os lugares escondidos das vozes da consciência, dos refrões da memória, dos gritos dos pesadelos e das palavras nunca ditas. As câmaras de eco estão já a traduzir não só o espaço de um cenário, mas as distâncias contidas na alma.

Neste afinar do filme sonoro, pareceria evidentemente necessário experimentar e descobrir o que pode acrescentar o processo do som em *ralenti*, que ainda está a enriquecer o campo visual de tantos aspectos ainda nunca vistos. Coloquei este problema, do ponto de vista técnico, a um engenheiro de som, Leon Vareille, que se interessou por ele e o resolveu de uma forma simples e elegante, como dizem os matemáticos. Assim, ao longo de *Le Tempestaire*, fui capaz de usar os barulhos do vento e do mar, regravados a uma velocidade variável, quase a um rácio de 4:1.

O efeito deste som em *ralenti*, deste prolongar das vibrações acústicas no



tempo, é duplo. Por um lado, ao baixar a frequência das vibrações, o tom desce uma oitava de cada vez que o rácio é aumentado uma unidade. Logo, o mesmo ruído pode ser gravado em diversos registos diferentes. Isto permite, através da montagem e mistura, a criação de uma verdadeira partitura meramente sonora. O compositor Yves Baudrier, que criou esta partitura com grande inteligência, também teve talento bastante para introduzir uma linha melódica instrumental extremamente sóbria, ao longo desta música natural, que deixa toda a importância à experiência sonora e não tende a influenciar negativamente o juízo do espectador sobre ela mesma.

Outro efeito do som em *ralenti* é um efeito de análise dos ruídos complexos. Tal como o olho, o ouvido tem apenas um poder limitado de separação.

O olho tem de apelar a uma aproximação e a uma expansão no espaço, obtida por um telescópio, para perceber que uma cerca, que parece ser uma superfície contínua, é de facto composta por estacas espetadas a intervalos. O olho tem de desacelerar; o que implica um alargamento do tempo, para se ver o golpe de um lutador de boxe, que a uma velocidade constante parecia ser um único movimento rectilíneo e que, na realidade, é uma combinação de movimentos musculares múltiplos e infinitamente variados. Do mesmo modo, o ouvido precisa de uma lupa para aumentar o som no tempo, quer dizer, do *ralenti* sonoro para descobrir, por exemplo, que o uivo monótono e confuso de uma tempestade se decompõe, numa realidade mais refinada, numa multidão de sons diferentes e nunca ouvidos: um apocalipse de gritos, arrulhados, convul-

sões, detonações, timbres e sotaques, para os quais ainda nem existem nomes. Podia escolher um exemplo menos rico: o som de uma porta a abrir ou fechar. Desacelerado, este som, vulgar, humilde, revela a sua natureza complexa, as suas características individuais, as suas possibilidades de significado dramático, cómico, poético ou musical."

in Epstein, Jean (1974), *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*; Volume 1: 1921 - 1947, Paris: Seghers.

#### **Looking at the Sea de Peter Hutton, 2000-1, 16mm, sem som, 20'**

Um caderno de notas de imagens impossivelmente belas retiradas da paisagem e mar da costa Oeste da Irlanda. Árvores de copa rasa são filmadas com a serenidade clássica de um desenho de Claude Lorraine, e o sol torna-se num *medley* barroco de laranja, vermelhos e azuis escuros na face brilhante da água. Ondas agitadas rebentam contra os rochedos massivos e o céu prateado da noite surge como abstracção nas poças de água.

"Hutton: Nunca senti que os meus filmes fossem muito importantes em termos da História do Cinema. Oferecem um desvio de tais conceitos grandiosos. Apela sobretudo a pessoas que gostam de *olhar* para a natureza, ou que apreciam ter um momento para estudar algo que não é tenso com informação. A experiência dos meus filmes é um bocado como sonhar acordado. É sobre ter tempo para nos sentarmos e olhar para as coisas, o que não é uma preocupação muito Ocidental. As minhas influências quando era mais jovem eram mais Orientais. Sugeriam um modo de ver

as coisas mais contemplativo - quanto mais tempo se passa a observar algo, mais elas se revelam de modos que não esperamos."

Scott MacDonald, *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, 1998.

#### **21H30**

#### **A ORQUESTRAÇÃO SONORA**

Os dois documentários programados nesta sessão evidenciam a criatividade da Unidade de Produção Cinematográfica dos Correios Britânicos na década de 30. *Coal Face* prolonga a experimentação sonora de *Song of Ceylon* e as ideias de Cavalcanti sobre a orquestração eficaz da música e dos sons naturais ao serviço de uma maior expressividade documental.

#### **Über 'Song of Ceylon' von Basil Wright de Harun Farocki, 1975, vídeo, versão original em alemão, legendada em inglês, 25'**

O filme de Harun Farocki é uma análise visual do filme de Basil Wright, realizada para a televisão em 1975.

#### **Song of Ceylon de Basil Wright, 1934, 35mm, versão original em inglês, 38'**

"V.B.: Mas a música confina-se a si própria, de modo correcto, aos ruídos produzidos por um número limitado de instrumentos especiais. Tens a liberdade de orquestrar qualquer som no mundo.

W. Uma vez orquestrados vão tornar-se abstractos como música. O som abstracto orquestrado é o verdadeiro complemento ao filme. Pode intensificar o valor de um avião em voo (por exem-

plo) de modo que não seria possível com um avião verdadeiro.

V.B.: Porque o som natural, não é controlado. Nenhuma arte é controlada. O som abstracto é completamente controlado pelo artista, neste caso pelo realizador do filme. O realizador tem de criar o seu som, bem como as suas imagens e como não pode criar som natural tem de o orquestrar a seu belo prazer.

W.: Quando o conseguir fazer tão bem quanto Cézanne orquestrava a natureza nas suas telas, terá sido feito o primeiro filme verdadeiro.”

Conversa entre Vivian Braun e Basil Wright in Weis, Elisabeth; Belton, John, *Film Sound: theory and practice*, New York: Columbia University Press, 1985.

**Coal Face de Alberto Cavalcanti, 1935, 35mm, versão original em inglês, 12'**

“A característica notável da imagem para o ecrã é a sua literalidade. A imagem cinematográfica é um *medium* de afirmação literal. (...)

E agora o som.

Penso que temos material suficiente neste artigo para concluir que, enquanto que a imagem é o *medium* da afirmação, o som é o *medium* da sugestão. Não quero dizer com isto que a imagem não possa fazer sugestões ou que o som não possa afirmar algo. Seria um exagero. Mas penso que podemos conceder que a imagem se presta à afirmação inequívoca, enquanto que o som se presta à sugestão. (...)

Finalmente a música e o ruído. Penso ter indicado na minha análise das práticas modernas com sucesso que a forma mais sugestiva de emprego destes elementos é a utilização não-síncrona.

Junto com o ruído temos de incluir

o silêncio. Mesmo nos dias ditos ‘do mudo’, um realizador musical inteligente cortava a orquestra num dado momento dramático no ecrã (produzindo um efeito semelhante à pausa de Haendel mesmo antes do fim do Coro *Hallelujah*). E no entanto, os realizadores do sonoro não parecem conscientes das possibilidades do uso do silêncio. Um brilhante exemplo precoce, ficará para sempre na minha memória. É no *Melodie der Welt* de Walther Ruttmann. Constrói um clímax de disparos numa sequência de guerra, trabalha-o até vermos um grande-plano do rosto de uma mulher que grita e corta rapidamente para uma imagem de filas de cruzeiros brancos - em silêncio.

Nas mãos de um artista do calibre de Ruttmann, o silêncio pode tornar-se no mais ruidoso dos silêncios, tal como o preto, numa composição brilhante, pode ser a mais brilhante das cores.”

Alberto Cavalcanti in Weis, Elisabeth; Belton, John, *Film Sound: theory and practice*, New York: Columbia University Press, 1985.



## Sexta-feira 3

18H30

### O SENTIDO SILENCIOSO DO FILME: STAN BRAKHAGE

Poucos cineastas reflectiram de modo tão fundamental a relação do som com a imagem, influenciando de modo decisivo a sua prática artística. A adopção do silêncio e rejeição absoluta do som como princípio formal da maior parte dos seus filmes levou a uma aproximação confessa a modelos de montagem e composição próximos de uma concepção musical. Esta sessão é um percurso pela obra do realizador tendo em atenção algumas das suas colaborações com compositores como James Tenney, *Passage Through: A Ritual* é um dos mais singulares filmes do realizador, uma resposta a uma composição de Phillip Corner, inspirada por seu lado num dos seus filmes, *The Riddle of Lumen*. A abrir, um filme recentemente recuperado, o registo de uma visita da realizadora Carolee Schneemann ao compositor Carl Ruggles.

#### **Carl Ruggles Christmas Breakfast de Carolee Schneemann, 1963, 8mm (transferido para vídeo), versão original em inglês, 9'**

“Uma importante visita nesse Verão foi a de Jim Tenney e de Carolee Schneemann, pois estes trouxeram-lhe notícias do mundo musical. Tenney tocou alguma da sua música para Carl; e depois, na privacidade dos seus quartos, Tenney tocou para ele integralmente a Sonata ‘Concorde’ de Ives. Ele

recorda-se que Carl se sentou muito próximo do piano, e sem quaisquer distrações do público, parecia que a estava a ouvir como se fosse a primeira vez. Carl mostrou-lhes o seu novo hino e alguns excertos das peças florais. E uma vez mais Tenney tocou *Evocations* para ele. Mais tarde, Carl trouxe uma garrafa de *brandy* e enquanto bebericavam, contou-lhes histórias – algumas das quais já tinham ouvido anteriormente muitas vezes, mas não importava.”  
*Zifferin, Marilyn J., Carl Ruggles: composer, painter, and storyteller, University of Illinois Press, 1994.*

#### **Desistilm de Stan Brakhage, 1954, 16mm, 7' (música de James Tenney)** **Scenes from Under Childhood Section #1 de Stan Brakhage, 1967, 16mm, 25'** **The Riddle of Lumen de Stan Brakhage, 1972, 16mm, 14'** **Passage Through: A Ritual de Stan Brakhage, 1990, 16mm, 50' (música de Phillip Corner)**

“Há alguns anos estudei informalmente com John Cage e Edgard Varèse, primeiro com a ideia de procurar uma nova relação entre a imagem e o som e assim criar uma nova dimensão para a banda sonora; do mesmo modo que o *Traité de Bave et d'Eternité* de Jean-Isidore Isou tinha criado em mim uma completa insatisfação com os usos convencionais da música para criar ‘ambiente’ e com os ditos ‘sons realistas’ como mero referente da imagem no cinema. As peças cinematográficas e poéticas de Jean Cocteau, mesmo com todas as suas limitações dramáticas, demonstraram-me que não só a linguagem não-descritiva pode co-existir com a imagem em

movimento, como as palavras, faladas ou impressas, apenas se podem relacionar com as imagens em movimento através de uma necessidade de meios e/ou uma integridade tal como a que é demonstrada nas obras-primas da colagem.

Quanto mais me informei sobre a estética do som, menos comecei a sentir qualquer necessidade de um acompanhamento áudio das imagens que estava a fazer. Penso que foi há sete/oito anos atrás que comecei a fazer *intencionalmente* filmes sem som. Apesar de me ter sempre mantido receptivo às possibilidades do som enquanto criava qualquer filme, e de facto fiz uma série de filmes sonoros nestes últimos anos, não vejo/sinto mais necessidade de uma banda sonora do que um pintor sente a necessidade de exhibir uma pintura com uma banda sonora de fundo. Ironicamente, quanto mais orientadas para o silêncio se tornaram as minhas filosofias criativas, mais inspiradas pela música se tornou a minha estética fotográfica e as minhas ordens concretas de montagem, contribuindo as duas para um devir da relação fisiológica entre o ver e o ouvir no fazer de uma obra de arte cinematográfica. (...)

(...) J.S. Bach foi apelidado de ‘o maior compositor do século XX’: a sua popularidade corrente deve-se provavelmente ao facto de (1) ser o maior compositor vivo no seu tempo e (2) quase todo o mundo ocidental pensar *facilmente* de um modo barroco – pensar de um modo *naturalmente* barroco. Podemos dizer que este processo de pensamento é o resultado de diversos séculos de treino cultural. Os mais modernos barrocos na música foram certamente os dodecafonistas: e o meu *Anticipation of the Night*

foi especificamente inspirado pelas relações que ouvi entre a música de J.S. Bach e de Anton Webern. A crise dos processos de pensamento do Homem Ocidental em luta com as necessidades da vida contemporânea (tecnológica ainda que contra-mecânica) nunca foi expressa de modo mais claro do que na adaptação de Webern da *Oferenda Musical* de Bach (cuja composição inspirou diversos dos meus filmes e de modo mais drástico o filme sonoro *Blue Moses*): mas a força do pensamento musical mais essencialmente optimista (se é que posso usar uma palavra tão psicológica) veio de Debussy, Fauré, Ravel, Roussel, Satie e mesmo de Lili Boulanger, etc. – todos a moverem-se numa linha de audição que conduz ao ouvido interior (a esfera da ‘música das esferas’ a ser agora *conscientemente* a cabeça humana...) tal como todos os mestres visuais deste século que promoveram mais do que uma mera pós-tensão do Ilustrativo, centraram os momentos da sua inspiração no olho da mente (a chamada ‘Pintura Abstracta’ tendo uma base fisiológica *concreta* na ‘visão de olhos fechados’).

Procuo ouvir a cor, tal como Messiaen procura ver os sons. Como ele escreve nas notas para a gravação de *Chronochromie*:

*Cor: o som colore as durações, pois estas são, para mim, propensas à cor devido a laços invisíveis.*

Considero que estes ‘laços’ são impulsos dos sentidos com origem no sistema nervoso e acho que possuem limitações fisiológicas exactas mas um potencial de crescimento psicológico ilimitado através do acto de ver e ouvir e/ou de outra forma, de sentir. Messiaen prossegue:

Quando ouço música e mesmo quando a leio, tenho uma visão interior de cores maravilhosas – cores que se misturam como combinações de notas e que se alteram e mudam com os sons.

Lembro-me de ter ouvido pela primeira vez acordes de sons a mudar que correspondiam num jogo significativo ao que estava a ver, quando era uma criança, num campo de milho a meio da noite, no Kansas. Foi a primeira vez que me encontrei num ambiente realmente silencioso para me permitir ouvir a música das esferas (tal como é chamada) e visualmente específico para me aperceber do pulsar do olho ao receber uma imagem.

in Brakhage, Stan; McPherson, Bruce R. (ed.) (2001). *Essential Brakhage: selected writings on filmmaking*, Kingston, New York: Documentext.

## 21H30 ROBERT BEAVERS

Os filmes de Robert Beavers constituem um corpo de trabalho notável com posto ao longo das últimas décadas. São filmes sobre o sentimento do lugar, da arquitectura e da paisagem, dos objectos e dos gestos que os produzem, filmes de um profundo materialismo que procuram uma relação imediata e concreta com o som e com a imagem. Para esta sessão procura-se destacar o trabalho de som nos filmes do cineasta, entre o som directo e os sons sugeridos, com um dos filmes que serve de introdução aos principais temas e à forma de trabalho de Beavers e um exemplo mais tardio na sua obra.

**From the Notebook of...**  
**de Robert Beavers, 1971/1998, 35mm,**  
**versão original em inglês, 45'**  
**AMOR de Robert Beavers, 1980,**  
**35mm, versão original, 15'**

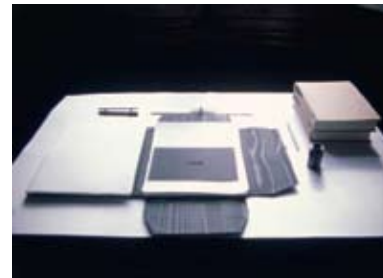
**From the Notebook of...**  
Quando filmei *From the Notebook of...* na Primavera de 1971, já tinha desenvolvido o uso de *matte*s com filtros coloridos como meio de composição estrutural e expressiva. Os meus primeiros filmes, feitos entre 1967 e 1970\*, apresentavam diversos temas eróticos ou espirituais no contexto dos lugares onde estava a viver, e eram montados num estilo próximo do modo de filmar de Gregory Markopoulos. Mais tarde comecei a ver o fotograma como um todo multi-facetado que podia reunir uma quantidade de elementos visuais na mesma composição. Sobreimprimi imagens, montando diversas películas, cada uma com o seu próprio ritmo, e depois reuni estas camadas ao imprimir o filme. Também tentei montar directamente o som óptico utilizando as mesmas unidades breves como fiz com as imagens. O resultado foi um predomínio da imagem e do seu ritmo e no entanto, ao aceitar esta estrutura de montagem, desenvolvi o padrão e o posicionamento de fragmentos de imagem no fotograma que conduziria a *From the Notebook of...*

Em todos estes primeiros filmes era como se estivesse a criar o filme no pequeno conjunto que suportava os filtros e os *matte*s em frente das lentes; concentrei-me em mover o foco entre a extrema aproximação dos filtros coloridos e a cena em frente à câmara e, ao mudar a exposição, as formas dos *matte*s apareciam e desapareciam.

Através destas manipulações à frente e dentro da câmara, a imagem começou a respirar e eventualmente sugeriu um uso mais apropriado do som.

No centro destes primeiros filmes coloquei muitas vezes uma figura masculina, e as chapas com os filtros coloridos ajudaram-me a sugerir um estado (ou estados) psicológicos específicos. Os meus primeiros três ou quatro filmes tentaram equilibrar estas figuras isoladas com uma clareza obtida através da abstracção visual. Em 1970 optei por substituir estas figuras pela minha própria presença como cineasta; o equilíbrio entre as vistas exteriores (de uma cidade ou de uma paisagem) e o espaço interior do meu fazer fílmico era mostrado em si mesmo e directamente no filme. O primeiro exemplo disso é *Diminished Frame* (1970), com as suas vistas a preto e branco de Berlim Ocidental e os movimentos da minha mão a colocar os filtros coloridos dentro da câmara.

O ponto de partida para *From the Notebook of...* foi mais complexo. Graças à generosidade do pintor e realizador Italiano Silvio Loffredo, pude viver em Florença durante vários meses e foi durante este período que comecei a preparar um filme inspirado pelos cadernos de Leonardo Da Vinci e pela minha leitura do texto de Valéry sobre o método criativo de Leonardo. Detalhes da biografia de Leonardo, por Vasari, conduziram-me ao primeiro local; a cena das pombas libertadas de uma loja perto do Bargello foi inspirada pela descrição de Vasari, transposta para o Presente. O voo das pombas é acompanhado pelas páginas viradas das minhas notas escritas e justapostas à abertura de uma janela que dá para os telhados



florentinos. A começar com as asas dos pássaros e as páginas que se viram, o som desenvolveu-se através de metáforas naturais de imagem/som. Mostro-me como um observador activo nestes diferentes lugares florentinos, a juntar rapidamente imagem e som em movimentos certos, e depois regresso ao meu quarto e disponho, utilizando os *matte*s, alguns detalhes particulares de cada um destes locais, junto à minhas notas. Este é um desenvolvimento reflexivo e gráfico do fotograma como uma página. Uso os *matte*s para sobrepor diversos elementos de cor, texto, som e imagem numa composição. Mover a máscara para imitar o virar de uma página faz também parte de um jogo elaborado entre a página horizontal do caderno de notas e a janela vertical em frente à minha secretária.

Um dos pontos centrais de imaginação das notas de Leonardo foi a sua observação das sombras; usei a superfície do meu livro de notas e da secretária para traduzir algumas destas observações para o filme, e descobri que a sombra também é um lugar para o som. Quer a máscara quer a sombra, são veículos para juntar detalhes da imagem e do som de uma maneira que não pode acontecer na natureza.

Estou consciente que as minhas notas escritas colocam o espectador na posição de ser um leitor enquanto vê o filme; há um movimento constante entre o modo diverso de ver uma imagem ou de ler um texto. O filme é também um híbrido entre o filme silencioso e o filme sonoro – quando lemos, estamos a criar o nosso som subjectivo ao ler, e cada uma das notas escritas no ecrã pode tornar-se numa ocasião para o espectador as reflectir com a sua própria voz.

Os movimentos bruscos com a câmara são o equivalente de um relance do meu olho à procura de pontos de interesse, mas é o interior do meu quarto e o livro de notas que me permitem transformar a imagem ou som através de novas associações. Relaciono o redemoinho da água com mechas de cabelo, ou a marcha de um cavalo com detalhes da anatomia humana, ou o som de sinos com o espaço em abóbada de uma cúpula de uma igreja.

A meio do filme pousei uma câmara Bolex na minha mesa; olhar para dentro dela e, através do seu diafragma, torna-se noutra limite para o som. O som do sussurro do mecanismo da câmara junta-se à água que corre no Arno, e o clique de um só fotograma assemelha-se ao bater de um martelo. E já que Leonardo também era um músico que criava os seus próprios instrumentos de corda, adicionei alguns acordes de viola.

Enquanto o filme avança passamos de uma aparente imobilidade da leitura para a visão do movimento através do ritmo de montagem, e são os contrapontos na composição da página que estabelecem a própria forma do filme. Cada vez que aparecem, as notas escritas à mão são acompanhadas por

uma imagem ou som diferentes. No fim fecho o livro de notas e as persianas do quarto e lê-se numa nota final: “Filmar todas as minhas acções que nada têm a ver com o acto de filmar”, e no final um plano rápido mostra-me a filmar Gregory Markopoulos, sentado e a olhar para a câmara.

\* *Winged Dialogue* (Grécia), *Plan of Brussels* (Bruxelas), *The Count of Days e Palinode* (Zurique), *Diminished Frame* (Berlim) e *Still Light* (Grécia & Londres).

\*\* Para mais detalhes, consultar [www.the-temenos.org](http://www.the-temenos.org) onde se podem ver três páginas das notas de trabalho para o filme.

Texto original de Robert Beavers escrito para este programa



## Sábado 4

15H30

### CORRESPONDÊNCIAS ENTRE O SOM E A IMAGEM

A procura de uma equivalência entre o som e a imagem corresponde, na história do cinema, a um género particular de exploração das possibilidades contidas no próprio material fílmico. Os filmes apresentados nesta sessão investigam a complementaridade e interacção som/imagem, a possibilidade de tornar visíveis os sons através da síntese sonora. Inclui pequenos documentários que permitem perceber a técnica da “escrita visual” no filme dos pioneiros Pfenninger e McLaren, a ideia da ornamentação sonora em Fischinger, os espantosos exercícios visuais dos irmãos Whitney, as experiências de unidade som/imagem de Barry Spinello e um excerto de um filme de Tony Conrad que procura, de modo diverso, questionar a unidade som/imagem.

**Das Tönende Handschrift** de Rudolph Pfenninger, 1929, 35mm (transferido para vídeo), versão original em alemão, legendada em português, 10'  
**Tönende Ornamente** de Oskar Fischinger, 1932, 16mm, 3'20"  
“Se a criação de som sintético de Pfenninger efectivamente *destruiu a lógica da indexicalidade acústica* que estava na base de todo o som gravado até aí, também expôs a ‘icono-indexicalidade’ das actividades apenas aparentemente semelhantes de Fischinger. De facto, esta fascinação experimental em

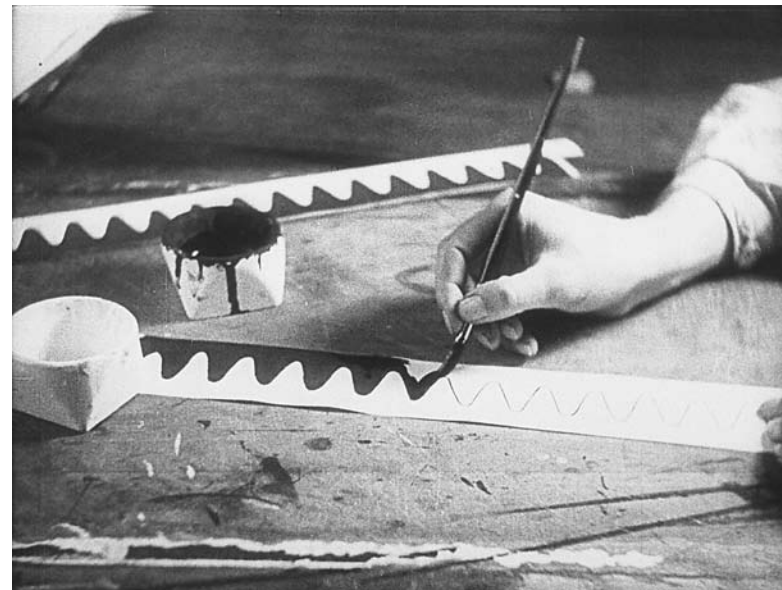
estabelecer as correlações acústicas de um perfil ou de uma forma visual particular a um dado nível, também assume que os sons são sons de alguma coisa, mesmo que essa coisa seja agora simplesmente um registo gráfico reconhecível. Logo, na medida em que o trabalho de Fischinger explora e utiliza sons feitos por várias coisas existentes (neste caso, formas gráficas), o seu trabalho pode ser descrito como uma espécie de *musique concrète* proléptica, enquanto que a prática sintética de Pfenninger está próxima de algumas práticas não-referenciais e acusticamente constitutivas da música electrónica.”

in Levin, Thomas Y. “Tones from out of Nowhere. Rudolph Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound” in Chun, Wendy Hui Kyong, Keenan, Thomas (2006) *New media, old media: a history and theory reader*, Routledge.

### **Five Film Exercises** de John Whitney e James Whitney, 1941-1945, 16mm, 21'

Estes filmes representam o equivalente visual das teorias modernistas de composição, mas as permutações hábeis são realizadas pelo meio de padrões abertos que permitem fotografar uma luz pura e não apenas a luz reflectida no papel da animação tradicional em 8mm dos seus filmes anteriores. A incandescência misteriosa e sensual destas formas em néon respondem às tramas sonoras representando a infância da electrónica criada pelos irmãos Whitney directamente na banda sonora com a ajuda de um osciloscópio. Criados antes do aperfeiçoamento da banda sonora, estes sons – exóticos devido à sua pureza e repartidos em *glissandos* e em ecos de pulsações rigorosamente matemáti-

Das Tönende Handschrift de Rudolph Pfenninger



cas – possuíam, na sua época, algo de revolucionário e chocante.

### **Dots** de Norman McLaren, 1940, 35mm, 2'21"

### **Pen Point Percussion** de Norman McLaren, 1951, 35mm, versão original, 5'58"

### **Synchromie** de Norman McLaren, 1971, 35mm, 7'27"

“Norman McLaren foi um dos principais realizadores a explorar o potencial do som sintético, directamente desenhado no filme. Esta sessão reúne dois exemplos realizador em épocas diferentes e um pequeno documentário em que McLaren exemplifica a sua técnica.” in MacDonald, Scott.(2008), *Canyon Cinema: the life and times of an*

*independent film distributor*, Berkeley; Los Angeles, London: University of California Press.

### **Soundtrack** de Barry Spinello, 1969, 16mm, 10'

“Completei recentemente uma pintura-filme de 11 minutos chamada *Soundtrack*, feita sem câmara ou equipamento de som de qualquer espécie, utilizando uma variedade de técnicas audiovisuais de pintura na película que me encontro a desenvolver. (...)”

De acordo com L. Moholy-Nagy em 1947: ‘Só o uso inter-ligado da visão e do som enquanto componentes mutuamente inter-dependentes de uma entidade propositada, pode resultar num enriquecimento qualitativo ou conduzir

a um modo de expressão inteiramente novo... Para desenvolver as possibilidades criativas do filme sonoro, tem de se dominar o alfabeto acústico da escrita sonora; dito de outra forma, temos de aprender a escrever seqüências acústicas na banda de som sem ter de gravar som real. O compositor para película tem de ser capaz de comparar música a partir de um contraponto a valores sonoros inauditos ou mesmo não existentes, meramente através da notação óptico-acústica.' (Moholy-Nagy, *Visions in Motion*, N.Y., 1947.). O meu filme-pintura *Soundtrack* é um registo descritivo e uma antologia de diversas técnicas para fazer isso mesmo."

William Moritz

***Articulation of Boolean Algebra for Film Opticals* de Tony Conrad, 1975, 16mm, 10' (excerto de 1h15)**

"Que tipo de interacções relacionais acontece entre o som e a imagem? (...)

Uma contribuição para *Articulation of Boolean Algebra for Film Opticals* é a clara separação entre som e visão num *medium* composto de apresentação. O componente interactivo num exame cuidadoso desta película particular levada a cabo por um projector de 16mm não pode deixar de ser revelado: o elemento mediador é precisamente a película do filme que, claro, não tem qualquer linha de fotograma ou canal de som em separado. Espero definir a metáfora simplista da película de modo tão conciso que se torne incumbente para o espectador (ouvinte) fazer o diagnóstico dos mecanismos da externalização na construção som-visão."

Nota de Tony Conrad a propósito do filme

**18H30**

**MAURICIO KAGEL, REALIZADOR**

Dois filmes notáveis de Mauricio Kagel, que representam duas fases distintas da sua prática cinematográfica: *Antithese*, o seu primeiro filme é uma aproximação cinematográfica ao plano teatral e de registo de uma composição e *Hallelujah* é já uma composição para cinema na equivalência total entre a imagem e o som. Em complemento, a pesquisa visual e sonora de Jean Mitry e Pierre Boulez.

***Symphonie Mécanique* de Jean Mitry, 1955, 35mm, versão original, 13'**

As actividades de uma fábrica transformam-se num ballet abstracto acompanhado pela composição de Pierre Boulez.

***Antithese* de Mauricio Kagel, 1965, 16mm (transferido para vídeo), 19' *Hallelujah* de Mauricio Kagel, 1967, 16mm, versão original em alemão, 40'**

(...) A perspectiva musical que Kagel traz para o cinema não está confinada à montagem rítmica ou ao desenvolvimento de proporções estruturais de acordo com as formas musicais. Ao invés, as suas explorações fundam-se nos princípios de que um filme é dificilmente silencioso, tal como a música não é exclusivamente um fenómeno acústico. A sua abordagem cinematográfica não é caracterizada pela mera combinação de música e filme, mas pelo jogo constante entre as relações diegéticas da imagem e do som. (...)

Este diluir das fronteiras entre ruído e música e as novas combinações entre as esferas visuais e sónicas que daí resultam já estão bem avançadas

no primeiro filme de Kagel na Europa, o mencionado *Antithese*. No filme, às acções de um engenheiro, que se debate com uma pilha enorme de tecnologia em mau funcionamento, é associada música electrónica e torna-se quase impossível de distinguir o ruído que vem dos *gadgets* reunidos e da partitura. Este efeito anti-ilusionista é reconfirmado pelo jogo constante no filme das relações diegéticas entre a imagem e o som. Isto raramente corresponde às expectativas (ou se corresponde, é dificilmente menos surpreendente), mas está dessincronizado ou ligeiramente desenquadrado – como quando, por exemplo, o disparo do engenheiro com uma pistola é combinado com o som atrasado do disparo de uma espingarda. Aqui, como na maior parte dos casos, o som "original" foi substituído por um som diferente do mesmo campo semântico. Em instâncias tais como estas, Kagel recorre às técnicas surrealistas de associação ao relacionar objectos através de campos semânticos que se sobrepõem, da semelhança física ou som similar (mais inovador da parte de Kagel). (...) in Stilwell, Robynn (2008), *Composing for the screen in Germany and the USSR: cultural politics and propaganda*, Bloomington; Indianápolis: Indiana University Press.

**21H30**

**A VOZ: SÉRIE, REPETIÇÃO**

Sessão organizada segundo um princípio comum a todos os filmes: a exaustão de uma forma através da repetição e da reverberação. O filme de Iimura é um jogo formal entre o tempo e os elemen-

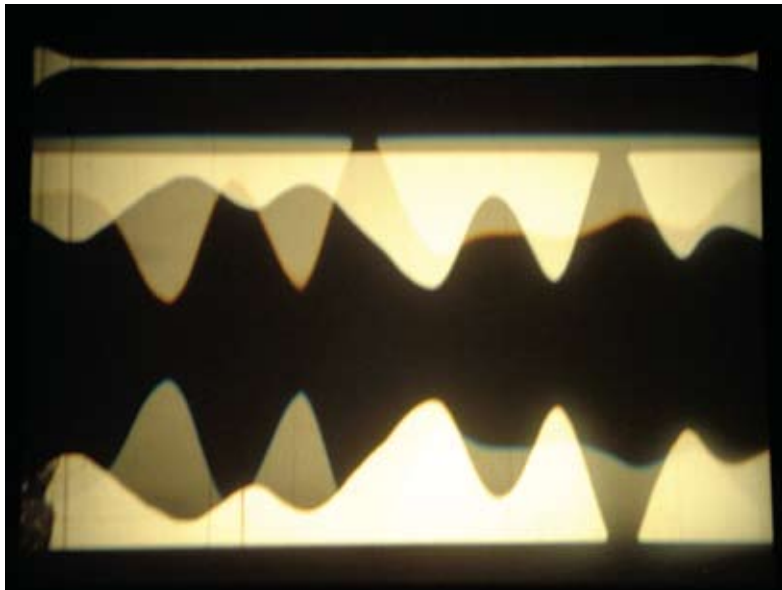
tos sonoros e visuais de uma banda de som. *Paul Celan Liest* é uma visualização da voz de Paul Celan a ler três poemas. Morgan Fisher explora as ironias que surgem da normatividade dos processos técnicos e industriais no cinema, esgotando as possibilidades de relação som/imagem. Os filmes de Frampton e Wiener colocam em cena uma batalha de dissonâncias e cortes sonoros, numa estrutura de repetição e exaustão metafórica entre o material fílmico e o que vemos nas imagens. Finalmente, o filme de Paul Sharits reflecte o interesse do autor pelo som, na versão para ecrã de uma instalação sobre o eco e a perda da definição da imagem e do som pela sobreposição.

***Synch Sound* de Taka Iimura, 1975, 16mm, 12'**

Um exemplo das explorações de Taka Iimura: um filme estrutural e serial em que o realizador joga com as expectativas de recepção pré-estabelecidas.

***Paul Celan Liest* de Ute Aurand, 1985, 16mm, versão original em alemão, 5'**

Quando ouvi a gravação original de Paul Celan a ler três dos seus poemas, impressionei-me com a forma como falava, enfatizava as palavras, como a linguagem era emoção, tom e significado. Quis logo fazer um filme com esta gravação mas não tinha qualquer ideia para a imagem. Meses mais tarde decidi usar como imagem do filme o padrão ondulante de uma banda de som. Fiz uma banda de som óptico a partir da gravação original e refilmei-a no centro da imagem de modo a que o que é dito se tornasse visível no ecrã como um padrão gráfico em movimento sincroni-



zado com a voz de Paul Celan. Vemos o que ouvimos.

Nota de Ute Aurand sobre *Paul Celan Liest*

***Picture and Sound Rushes* de Morgan Fisher, 1973, 16mm, versão original em inglês, 11'**

Em *Picture and Sound Rushes* existem quatro combinações de imagem e som. Três destas ocorrem rotineiramente na produção de filmes sonoros e têm nomes que as identificam. A quarta é uma anomalia em relação às práticas da indústria. Mas *Picture and Sound Rushes* reafirma a existência desta quarta possibilidade, a de que pode existir uma passagem num filme, que represente um momento encenado em frente à câmara

e ao gravador, como se fosse para ser filmado e gravado, mas cuja câmara e gravador não estavam ligados para o registar.

Texto de Morgan Fisher, inédito

***Hapax Legomena III: Critical Mass* de Hollis Frampton, 1971, 16mm, versão original em inglês, 25'**

"Escrever, é para Frampton 'uma espécie de fala'". Em *Critical Mass* recorre a uma estrutura auditiva para escrever a sua banda sonora em circuito de modo a que o som e o filme funcionem "numa órbita simétrica à volta um do outro." Enquanto que muitos dos seus outros trabalhos prestam homenagem ao cinema primitivo ou ao fenómeno proto-cinemático, *Critical Mass* corresponde à crítica mais

sustentada de Frampton ao advento do filme falado de Hollywood: 'Então não era apenas o som que ameaçava destruir todos os 'feitos formais actuais' da montagem, mas a oferta suspeita da fala, a primeira instância da linguagem, a descodificação linear do terreno do pensamento num fluxo de elocuções.'

Os realizadores de vanguarda, de Eisenstein a Brakhage, sustenta Frampton, manifestam uma tendência para a logofobia: a palavra ameaçava sujar a forma ideal da imagem. Ao aceitar a 'corruptibilidade' da linguagem, Frampton usa a palavra falada em *Critical Mass* tal como o tinha feito em *Poetic Justice*: a funcionar como um vírus, transmutando-se, mudando, tornando-se paralela e infiltrando as dimensões gráficas e rítmicas da imagem." in Ragona, Melissa, *Hidden Noise: Strategies of Sound Montage in the Films of Hollis Frampton in October*.

***Done To* de Lawrence Wiener, 1974, 16mm (transferido para vídeo), versão original em inglês, 20'**

Com Sharon Haskell e Kathryn Bigelow "*Done To* consiste em simples enquadramentos silenciosos e/ou sem desconexos de uma banda sonora complexa paralela às imagens. Há breves instantes em que a imagem e o som se encontram; no entanto, a maior parte das imagens são tomadas por sons cacofónicos que contrariam a experiência habitual de assistir a um filme. O formato standard de um filme, de fotograma a fotograma – e depois e depois e depois – é a preocupação do filme.

O filme começa com um grande-plano do rosto de uma mulher (Sharon Haskell). O som começa então: uma voz

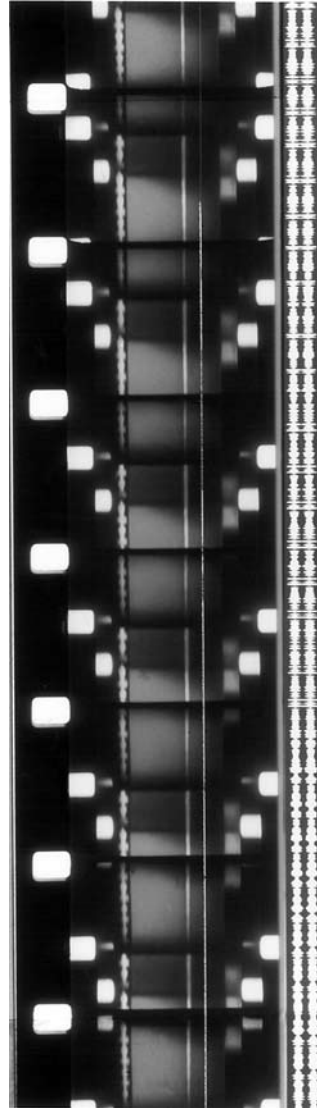
masculina diz 'E depois...', seguido de uma voz feminina que diz: 'Um tratamento de dissonâncias...!', 'E depois...!', 'Uma condenação de dissonâncias...'. Este padrão de pergunta/resposta, homem/mulher, alternado continua ao longo do filme.' (...)"

Alice Weiner in

[www.eai.org/eai/title.htm?id=13535](http://www.eai.org/eai/title.htm?id=13535)

***Episodic Generation* de Paul Sharits, 1978, 16mm, versão original em inglês, 30'**

"Enquanto estudava pintura em meados dos anos 60 – envolvido, naturalmente, com alguns dos problemas proeminentes da arte 'formalista' – fazia igualmente filmes, aqueles que já não existem. Parei de pintar a meio dos anos 60 mas envolvi-me mais e mais com o cinema, tentando isolar e tornar essenciais aspectos dos seus modos de representação. Também estava cada vez mais intrigado com as diferenças entre ler e ouvir, ou, de forma mais inclusiva, com as crescentes discontinuidades entre ver e ouvir; o filme, o filme sonoro, parecia ser o *medium* mais natural para testar os limites de relação que pudessem existir entre estes modos perceptuais. Ao fazer filmes, interessei-me sempre mais pelos padrões da fala, pela música e pelo pulsar temporal na natureza do que pelas artes visuais como modelos exemplares de composição (talvez porque tivesse estudado música quando era criança e tivesse interiorizado formas musicais de estruturação). Não quero com isto sugerir que estava ou esteja cativado pela noção de 'sinestesia' e espero que o que se segue seja claramente distinguível de tal noção. Não estou a propor aqui que existam quais-



quer correspondências entre, digamos, uma cor específica e um som específico mas essas analogias operacionais podem ser construídas entre modos de ver e modos de ouvir (e por vezes, quando tais estruturas são compostas, podemos experienciar esses níveis de diferença fundamental entre os dois sistemas).”

Paul Sharits in “Hearing : Seeing,”  
*Film Culture* 65-66, 1978.

---

## Domingo 5

---

15H00

### MICHAEL SNOW E AS RELAÇÕES SOM - IMAGEM

Uma série de tentativas para realizar um verdadeiro “filme falado” da autoria de Wilma Schoen (alter-ego do realizador), tendo como actores Annette Michelson, Nam June Paik, entre muitos outros. O resultado é um vigoroso diálogo entre o som e a imagem, composto por vinte e cinco sequências sonoras com durações que vão dos 4 aos 55 minutos, separadas por vinte e sete abstrações cromáticas e sem qualquer sequência narrativa entre si. Desde o seu primeiro filme que Michael Snow se concentrou na questão da composição de relações fortes entre o som e a imagem. *Rameau's* é a sua composição mais radical nessa sua reflexão sobre a natureza do som no cinema e o seu confronto com as mais variadas modalidades da imagem (da imagem abstracta à representação “realista”) e da linguagem enquanto categoria da representação.

***Finding His Voice* de F. Lyle Goldman e Max Fleisher, 1929, 35mm (transferido para vídeo), versão original em inglês, 10'39”**

Uma animação sobre um filme mudo que procura a sua voz.

***Rameau's Nephew by Diderot (Thanks to Dennis Young) by Wilma Schoen* de Michael Snow, 1974, 16mm, versão original em inglês, 4h40**

“Para mim é um verdadeiro *filme falado*.

Explora as implicações dessa descrição e cria estruturas que podem gerar conteúdos que são próprios a esse modo. A sua forma e a natureza dos seus efeitos possíveis derivam do facto de ser construído a partir do interior, como foi, a partir das unidades concretas do filme, isto é, o fotograma e a sílaba gravada. O seu desenvolvimento dramático resulta não só de uma representação daquilo que nos pode envolver na vida, mas também de considerações sobre a natureza do discurso gravado na sua relação com as imagens-luz em movimento das pessoas. Logo, pode transformar-se num acontecimento real e não num mero registo. Os ecos transformam a *linguagem* em *representação* em geral e na representação no cinema sonoro, em *cultura* e *civilização*. Recorrendo aos olhos e aos ouvidos, é uma composição que tem como objectivo pôr em relação e excitar as duas partes do cérebro.”  
Michael Snow in Dompierre, Louise (1994) *The Collected Writings of Michael Snow*, Wilfrid Laurier Univ. Press.

Descrição de uma das sequências:  
10. Um apartamento (também chamado de “Polifonia”). Um grupo de pessoas sentadas a uma mesa ou de pé com as folhas de um guião nas mãos. Contra a parede ao fundo está um gravador e um gira-discos. Em cima da mesa estão uma máquina de escrever, peças de fruta e outras comidas e um telefone ao lado. A cena é repetida três vezes com adições e variações. A primeira vez é lida ao vivo dos guiões e acompanhada com música de cravo de Rameau tocada no gira-discos. Isto está a ser gravado. Da segunda vez o gravador reproduz o som e é mimado pelos participantes, e

são adicionados novas palavras e outros materiais sonoros como sinos, telefones e mais música. Da terceira vez as primeiras duas cassetes são reproduzidas e é lido mais material do guião enquanto se apresenta mais música. Um quase-*flicker*, o mesmo que aparece na *anacruze* anterior a esta sequência é reprojectado três vezes, de cada vez a partir de uma posição diferente ou de outro ponto de vista. Surge uma folha de acetato verde

que é movida para diferentes partes da sala. As pessoas mudam os discos, conversam ao telefone, beijam-se, riem e brincam. Os 'to' e os seus homónimos são contados enquanto que os 'for' são contados de novo. A cadeira amarela que aparecia em *Wavelength surge* no final com Amy Taubin ao lado a fazer um telefonema. É também ela que aparece em *Wavelength* a fazer um telefonema. Regina Cornwell

*Rameau's Nephew by Diderot (Thanks to Dennis Young) by Wilma Schoen de Michael Snow*



---

## Segunda-feira 6

---

18H30

### UMA SINFONIA URBANA

*Na Estrada: um documento* é apenas o segundo documentário do realizador e é bastante diferente dos filmes que realizou desde então (sobretudo centrados na tragédia ambiental e humana de Minamata). É um retrato da vida de um taxista na Tóquio de 1963 e um documento sobre as precárias condições de trabalho na cidade em transformação. Na atenção que presta aos gestos e sons da cidade, o filme constitui uma espantosa sinfonia urbana.

**Sound Track de Guy Sherwin, 1977, 16mm, som, 9'**

Um filme de Guy Sherwin, uma filmagem dos carris de uma ferrovia cuja imagem transborda para a banda sonora, sendo o som o resultado directo daquilo que vemos projectado.

**Aru Kikanjoshi (Um Assistente de Maquinista) de Tsuchimoto Noriaki, 1965, 35mm, 37', versão original, legendado em inglês**

O primeiro filme do realizador ainda distante do resto da sua obra sobretudo pelo tom instrutivo. É remanescente da produção de John Grierson, *Night Mail* e foi uma encomenda da companhia nacional de caminhos de ferro japonesa após um sério acidente na ferrovia.

**Dokumento Rojo (Na Estrada: um documento) de Tsuchimoto Noriaki, 1965, 35mm, 54', versão original, legendado em inglês**

“O grande documentarista do pós-guerra Noriaki Tsuchimoto é sobretudo conhecido pelo seu activismo e cinema político, particularmente pela sua série de quinze filmes de Minamata, realizada ao longo de quarenta anos e que documenta os efeitos do envenenamento por mercúrio de uma comunidade piscatória no Japão. No início dos anos 60, foi-lhe encomendado que produzisse filmes de relações públicas sobre a segurança rodoviária depois de uma série de acidentes ocorridos durante as preparações para os Jogos Olímpicos de Tóquio. Espantosos pela sua beleza e atenção ao detalhe visual e sonoro, eles não correspondiam ao que os patrocinadores esperavam. *Na Estrada: Um documento* foi financiado pela divisão de trânsito da policia japonesa mas nunca chegou a estrear. É um filme brilhante, lírico, centrado num condutor de táxi e na sua família e finalmente um retrato íntimo da vida das pessoas, do trânsito e dos sons de Tóquio.

Kathy Geritz

21H30

### OLHAR E OUVIR: JAMES BENNING

*RR* é composto por 43 planos fixos de comboios de mercadorias, cuja duração é determinada pelo tempo que demoram a passar na imagem. Como sempre no trabalho do realizador norte-americano, o filme joga-se no equilíbrio entre a observação de um dado espaço/ tempo e as expectativas provocadas

pelo reconhecimento dessas imagens e sons quando contrastados com a história geográfica, política e social dos Estados Unidos.

#### **RR de James Benning, 2007,**

#### **16mm, versão original em inglês, 1h52**

*“Mark Peranson: O que me impressiona mais é a natureza matemática do filme, na medida em que, à medida que o filme progride, nos apercebemos do número de variáveis que estão em jogo – a dimensão e comprimento do comboio, o número de carruagens, as cores, a velocidade, a paisagem, o ângulo em que o comboio entra e sai do enquadramento. Todos estes factores acumulam-se mais e mais. E o que começa como um filme eventualmente simples, ou que o espectador imagina que vai ser simples, torna-se extremamente complexo devido a todas estas variáveis.*”

James Benning: É o modo como trabalho sempre: coloco-me um problema. Aqui, vou basicamente colaborar com o comboio na medida em que é ele que vai sugerir a duração do plano. E depois, certo, vou filmar 165 ou 166 comboios e usei 43, mas a questão é como é que posso manter interessante esta ideia simples. Então pensei que podia variar a distância a que a câmara está do comboio, variar o ângulo em que o comboio se aproxima da câmara e depois mudar estes ângulos de plano para plano e construir ritmos desse modo... e jogar com o ruído ou silêncio do comboio. E depois torna-se possível a partir desta vasta quantidade de variáveis levar esta ideia que é limitada e fazê-la crescer. Acho que o mesmo acontece com os filmes anteriores, como o *13 Lakes* onde começo por estabelecer uma ideia – filmar um lago com a mesma quantidade

de céu e água – e depois o problema é o de como conseguir um enquadramento que mostre a singularidade desse lago é isso que dá abertura a esta ideia de começo, uma que possa realmente encerrar tudo. É uma espécie de padrão do meu trabalho.”

in “Trainspotting with James Benning”, *cinemascope*, n. 34, 2007.

Imagens de RR de James Benning



## Agradecimentos a

David Gatten, Harun Farocki, John Whitney Jr., Mrs. Tsuchimoto Noriaki, Robert Beavers, Ute Aurand, James Benning

Academy Film Archive, Los Angeles, British Film Institut, Londres, C.F.Peters Musikverlag, Frankfurt, Cinémathèque Française, CNC - Archives Françaises du Film, Filmmuseum München, Japan Foundation, Londres, Japan Foundation, Tóquio, Office National du Film du Canada, Montreal, Österreichisches Filmmuseum, Viena, Sri Lanka Tea Board, Universal Edition AG, Viena

e ainda a:

Xavier Baert, Alaíde Costa, Andrew Davies, André Dias, Alexandre Estrela, Marcelo Félix, Cristina Fernandes, Andrew Lampert, Stéfani de Loppinot, Ian Montgomery, João Nisa, Jed Rapfogel, Richard Suchenski, Bernard Eisenschitz, Pip Chodorov, Antje Ehmann, Mark Webber, João Simões

## Cópias de

Arsenal, Institut für film und videokunst, Berlim  
Canyon Cinema, San Francisco  
EAI - Electronic Arts Intermix, Nova Iorque  
Light Cone, Paris  
Lobster Films, Paris  
LUX, Londres  
Siglo, Tóquio  
Tamasa Distribution, Paris  
The Film-Makers' Cooperative, Nova Iorque  
Video Data Bank, Chicago

O filme *Les Nuits Électriques* de Eugène Deslaw foi restaurado pelos Archives Françaises du Film - CNC, no âmbito do plano de protecção dos filmes antigos do Ministério da Cultura francês.

O filme *Aru Kikanjoshi (Um Assistente de Maquinista)* de Tsuchimoto Noriaki foi gentilmente cedido pela Japan Foundation.

Os filmes de Malcom McLaren foram produzidos e distribuídos pelo Office National du Film du Canada.

## Próximo espectáculo

# Gustavia

## De e com Mathilde Monnier & La Ribot

**Dança Sex 3, Sáb 4 Abril**

Grande Auditório · 21h30 · Dur. 1h00 · M12



© Marc Coudrais

*Gustavia* reúne duas coreógrafas com percursos muito diferentes mas animadas por uma comum reflexão sobre as questões do futuro da arte e da representação.

Este espectáculo apoia-se no universo do burlesco clássico, que possui códigos e técnicas próprios que atravessam não só o cinema (Peter Sellers, Tati, irmãos Marx, Keaton, Chaplin, Nanni Moretti) mas também o palco e a *performance* (Leo Bassi, Anna e Bernhard Blume...) e as artes plásticas (Bruce Nauman).

O burlesco usa técnicas de troca de papéis e de toca e foge; é a arte de transformar a incompetência em competência. Permite distinguir os heróis burlescos dos heróis contestatários. Surge tanto do excesso de palavras como da sua ausência. O burlesco do corpo apoia-se no esforço gratuito, na repetição e no acidente. O que é legível

no burlesco está oculto na dança, uma vez que esta, na sua essência, não tem nada, ou quase nada, de cómico.

*Gustavia* é um nome de mulher, mas, sobretudo, um nome artístico fictício. *Gustavia* tenta falar de grandes temas que a ultrapassam, temas clássicos intemporais: a mulher, a morte, o teatro, a representação, a representação de si, o artista. O burlesco, não sendo um género, proporciona o enquadramento de práticas e de maneiras de pensar e de fazer. Através de uma utilização indirecta dos instrumentos do burlesco, *Gustavia* procura falar livremente do seu *métier*: desvios, inquietações, catástrofes e alegrias da relação entre a arte contemporânea e a vida.

Os portadores de bilhete para o espectáculo têm acesso ao parque de estacionamento da Caixa Geral de Depósitos.

#### Conselho de Administração

##### Presidente

António Maldonado

Gonelha

##### Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

##### Assessores

##### Dança

Gil Mendo

##### Teatro

Francisco Frazão

##### Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

##### Serviço Educativo

Raquel Ribeiro dos Santos

Pietra Fraga

##### Direcção de Produção

Margarida Mota

##### Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso

de Lemos

Jorge Epifânio

##### Exposições

##### Coordenação de Produção

Mário Valente

##### Produção e Montagem

António Sequeira Lopes

##### Produção

Paula Tavares dos Santos

##### Montagem

Fernando Teixeira

##### Culturgest Porto

Susana Sameiro

#### Comunicação

Filipe Folhadela Moreira

Joana Bernardo

estagiária

#### Publicações

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

#### Actividades Comerciais

Catarina Carmona

#### Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

#### Direcção Técnica

Eugénio Sena

#### Direcção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

#### Assistente de direcção cenotécnica

José Manuel Rodrigues

#### Audiovisuais

Américo Firmino

coordenador

Paulo Abrantes

chefe de áudio

Tiago Bernardo

#### Iluminação de Cena

Fernando Ricardo chefe

Nuno Alves

#### Maquinaria de Cena

José Luís Pereira chefe

Alcino Ferreira

#### Técnico Auxiliar

Álvaro Coelho

#### Frente de Casa

Rute Sousa

#### Bilheteira

Manuela Fialho

Edgar Andrade

#### Recepção

Teresa Figueiredo

Sofia Fernandes

#### Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

#### Colecção de Arte

da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Valter Manhoso

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 - Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt - www.culturgest.pt

---

## Culturgest, uma casa do mundo

---

