



Motivos Sonoro-Visuais em Derek Jarman. Análise do Filme *The Garden*¹

Marcia Ortigosa²
Universidade de São Paulo

RESUMO

No filme de Derek Jarman, *The Garden* (1990) será investigado a rítmica a partir da noção de ensaio, que utiliza essencialmente das discontinuidades na articulação da montagem, para pensar o orgânico de uma obra. Através de eixos de equivalências e contrastes iremos investigar os elementos da linguagem sonora e da visual, destacando o conceito de motivo sonoro, para perceber como se promove a audiovisualidade.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; motivo; ensaio; audiovisualidade.

Na abordagem sonora comumente o conceito de *motivo* está relacionado a um fragmento que se reitera ao longo de uma peça musical. *Motivo* está também associado a uma forma de pensamento ou idéia, ou seja, um elemento que se estrutura na construção da sintaxe da composição musical. Quando o *motivo* é associado a uma pessoa, lugar ou idéia é chamado de *leitmotif*, ou seja, associação de algo musical, com elementos não musicais, guiando a leitura para uma significação mais simbólica. Nesse caso, o essencial desse conceito é entendermos que nele está implicada a noção de associação. Os *motivos* na obra *The Garden* de Jarman podem ser associados a uma idéia, nesse sentido tratam-se de *leitmotives*. Os *leitmotives* são os motivos condutores, ou seja, que conduzem uma associação. A obra de Wagner “O Anel de Nibelungo” (1874) é formada por uma complexa rede de *leitmotives* ou motivos condutores que irão culminar numa alteração do drama e geração de uma inovação da sintaxe musical. Essa

¹Trabalho apresentado no DT4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

² Dotoranda em Ciências da Comunicação (ECA/USP) e Professora do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, email: marciaortigosa@usp.br



concepção apresenta uma vertente que pretende servir de base à reflexão do presente artigo.

O *motivo* dentro de um ensaio audiovisual é um elemento que, ao mesmo tempo, reforça o descontínuo da narrativa, estabelece alguns feixes espaciais, criando campos de forças, enfim, promove um desvio de rota, funcionando como um elemento dissonante dentro de uma cadeia harmônica. O que faz com que esse elemento se sobressaia nesta cadeia são eixos de equivalências e oposições que se estabelecem ao promover repetições e possibilidades variantes.

A partir dos conceitos de motivo condutor ou *leitmotif* será feita uma reflexão sobre a noção de ensaio e de filme-ensaio na análise fílmica de *The Garden*, onde esses conceitos musicais serão observados e testados para melhor entendimento de suas possíveis conexões. A vertente que mais nos interessa nessa discussão sobre filme-ensaio é a idéia que o cinema ou o audiovisual é uma forma de pensamento que promove a articulação da montagem de modo reflexivo. Alguns autores, como Arlindo Machado, Jacques Aumont, Philippe Dubois, Gilles Deleuze, e cineastas como Godard já conduziram diversas reflexões nessa direção.

Nossa hipótese é que os motivos no filme *The Garden* são configurações visuais que se estruturam na montagem, a partir de uma determinada rítmica. A montagem consiste na organização espaço-temporal de todos os elementos expressivos (cores, linhas, formas, eixos de direção, sonoridades) no tempo e no espaço que compõem um filme em sua relação imagético-sonora. Convém destacar que a estruturação da montagem se dá na composição, seja no fotograma, seja no interior do plano, assim como entre um plano e outro. A rítmica consiste no movimento. Percorre espaço e tempo, portanto, movimenta-se no universo imagético-sonoro. A relação imagem-som a partir do movimento (cinética) percorre estruturas rítmicas, configurações singulares determinadas pela montagem. A montagem cria determinados arranjos, com um *design* específico, ou seja, uma configuração formal, modelo singular para cada estrutura rítmica. As estruturas rítmicas que se destacam (predominantes) dentro da narrativa podem se tornar indiciais para o entendimento analítico da obra. Entendemos por audiovisualidade, o processamento resultante dessa dinâmica no sistema audiovisual. O fenômeno da audiovisualidade (bloco indecomponível entre som e imagem num audiovisual) constitui-se a partir dessa dinâmica imagético-sonora. Os engendramentos entre imagens e sons, no percurso cinético, que a montagem promove, criam formação de estruturas e organização de pensamento.



Em *The Garden*, o motivo se destaca como uma configuração que se reitera e provoca implicações na narrativa fílmica. Partindo desse pressuposto, as configurações da montagem e o entendimento da rítmica nos fluxos cinéticos no tempo e espaço são fundamentais para os estudos da audiovisualidade. Em cada filme, instauram-se determinadas configurações na montagem, fazendo surgir novo *design*, alterando as relações sintáticas e semânticas que tendem a estabelecer novas chaves de interpretação para cada obra.

A configuração rítmica se conecta tanto ao som como às imagens, pois percorre um fluxo no tempo, mas também se organiza no espaço. A rítmica se insere na montagem num movimento multidirecional sonoro-visual. De modo mais abrangente diríamos que a rítmica é um fenômeno que atinge todas as percepções. E desse ponto de vista, a música também abrigaria essa concepção. José Miguel Wisnik comenta que:

A música encarna uma espécie de infra-estrutura rítmica dos fenômenos (de toda ordem). O ritmo está na base de todas as percepções, pontuadas sempre por um ataque, um modo de entrada e saída, um fluxo de tensão/distensão, de carga e descarga. O feto cresce no útero ao som do coração da mãe, e as sensações rítmicas de tensão e repouso, de contração e distensão vêm a ser, antes de qualquer objeto, o traço de inscrição das percepções. (WISNIK, 2006: 29).

O teórico e cineasta russo Sergei Eisenstein (2001) já defendia que o ritmo é um fator que proporciona a reflexão sobre o som e a imagem através de uma vinculação criativa. Em seus estudos sobre a montagem já estaria contido a idéia de uma audiovisualidade:

Mediante armônicos visuales pudimos establecer que puede haber incluso congruencia física entre imagen e sonido a través de armónico sonoros. Éstos fueron los primeros intentos de tantear la congruencia entre las dimensiones de la imagen y el sonido, los primeros pasos para hallar vínculos, psicológicos y semânticos, que fueran más profundos. Aquí, sen embargo, conviene insistir en que es precisamente el ritmo el principio decisivo que nos permite entender el vínculo creativo orgânico entre ele sonido y la imagen, de manera que encaje en nuestra concepción unitaria de todos los elementos en todas las fases de la cinematografía. (EISENSTEIN, 2001: 21)

A presente explanação situa *motivo* num campo teórico específico que possibilita tecer correlações entre ritmo e montagem para poder pensar a audiovisualidade. Nesse contexto iremos introduzir a noção de *motivo* observando as características tanto relacionadas tanto com a imagem como com o som. No contexto de uma obra fílmica o som é ressonante, num sensório (*continuum*), multidirecional. Se pensarmos em termos



musicais, os motivos se sobressaem e apresentam-se no primeiro plano da obra. Num filme essa relação de fundo e figura (primeiro plano) na articulação da montagem pode, no entanto, alterar os sentidos, evidenciando alguns elementos, ocultando outros.

Outro aspecto é que na sintaxe, o motivo é um elemento pequeno e pode conter uma ou mais células musicais. Em algumas obras funcionam como um padrão de células que se repetem ao longo de um tema. A repetição pode levar a saturação motívica. Por outro lado, nas repetições podem também ocorrer variações. É possível observar características similares do motivo musical no universo fílmico, que em seu caráter descontínuo, provoca uma fissura, um descolamento na narrativa, estabelecendo a reflexividade. Essa fissura pode ser um traço que pode ser conectar a noção de filme como um ensaio.

Círculo e Cosmos

A noção de filme-ensaio se caracteriza pela presença de subjetividade (*voz off*, com presença do narrador no universo fílmico ou *over*, sua ausência); pelas discontinuidades na organização de espaço e tempo; e, acima de tudo, pela abordagem reflexiva, muitas vezes visando à produção de sentidos ligados a temas universais. Não procura ser totalizante, nem pretende dar conta de tudo que se refere ao objeto. Adota experimentações formais, construindo através da articulação da sintaxe, uma ressignificação semântica, onde não é mais possível pensar ou desmembrar forma do conteúdo, mesmo porque a forma pode definir muitas vezes a polissemia de sentidos gerados, para alcançar uma dimensão reflexiva.

Numa definição de Max Bense (1947):

...escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete á reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever. (BENSE, 1947: 418).

Godard (1968: 396), referindo-se a criação de seu filme *Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle* (Duas ou Três Coisas que Sei Dela, 1967) ressalta que uma obra como essa é uma tentativa de escrever um ensaio antropológico, mas dispondo apenas de



notas musicais. Na noção de ensaio-fílmico está implicada a reflexão, como elaboração de uma partitura.

A partitura musical é uma estrutura a ser pensada para que possamos traçar possíveis eixos de equivalências e oposições entre as linguagens visuais e sonoras no audiovisual. Nesse filme do Godard, por exemplo, a ideia de ensaio como partitura musical é explicitada ao propor ligações ou costuras de cenas, apenas por associações formais que irão possibilitar uma leitura vertical, simultânea.

Machado ao comentar duas cenas de extrema beleza plástica do filme de Godard, faz alusão também ao sussurro (“voz para dentro”) do narrador, do próprio cineasta, como uma inserção do pensamento somente por imagens sonoras:

O mais notável nesse filme é a maneira como Godard passa do figurativo ao abstrato, ou do visível ao invisível, trabalhando apenas com o recorte operado pelo quadro da câmera. Em um café de Paris, um cidadão anônimo coloca açúcar no seu café e mexe com a colherinha. De repente, surge um primeiríssimo plano de xícara, o café se transforma numa galáxia infinita, com as bolhas explodindo e o líquido negro girando em espirais, como numa tela de Kline ou Pollock. Mais à frente, uma mulher, em seu leito, fuma um cigarro antes de dormir, mas um primeiríssimo plano transfigura completamente o fumo ardente do cigarro, transformando-o numa mandala iridescente.

(MACHADO: www.intermidias.com/miolo/cinema_home.htm. acessado em 03/02/2011).

Ismail Xavier³, analisando esse filme, ao se referir a esta cena do café, destaca que para Kant, o conceito de beleza está associado à metáfora de um céu estrelado. E ressalta ainda que nessa cena do círculo da borda do café, do filme de Godard, talvez tenhamos todo um análogo ao cosmo, promovendo assim uma sensação de coeso, uno, universo, onde o detalhe passa a constituir um mundo a parte. Essa idéia de coesão, de sistema organizado, harmônico, está também relacionada a círculo, circularidade. Vale lembrar que o círculo está presente em muitas culturas, orientais e ocidentais, como formas de rituais. Essa cena de Godard cria a metáfora que, ao mesmo tempo, apesar de ser uma fissura na narrativa, apresenta o elemento círculo que promove sua harmonia. Dissonância e consonância simultaneamente.

Similarmente a essa cena do filme de Godard, no caso de *The Garden*, a sensação de cosmos é muito presente. Os círculos são recorrentes e nas três cenas, motivos do

³ Ismail Xavier discorre sobre essa análise em suas aulas da disciplina *O Filme – Ensaio no Cinema Moderno e Contemporâneo*. São Paulo, Eca/Usf, 2. semestre de 2009.



tema da abertura, eles saltam para o primeiro plano, ou seja, ocupam o papel de destaque na encenação dramática. Nesse filme, selecionamos três cenas a serem pensadas – motivos que se repetem de formas diferentes. As referidas cenas têm em comum, movimentos formadores de círculos. Os círculos evocam o cosmos. Um estado de estar coeso; inteiro. O uno. Universo. O ideograma do tao, yin e yang, que por serem opostos complementares, formam um *design* onde o encaixe se dá pelo círculo, que nos transmite coesão. A coesão do cosmos. A idéia não se refere à totalidade e sim ao sistema organizado.

Wisnik destaca que o som nesse filme segue a mesma idéia:

assim, o movimento em sua complementaridade, inscrita na sua forma oscilatória. Essa forma permite a muitas culturas pensá-lo como modelo de uma essência universal que seria regida pelo movimento permanente. O círculo do Tao, por exemplo, que contém o ímpeto yang e o repouso yin, é um recorte da mesma onda que costumamos tomar, analogicamente, como representação do som. (2006: 18).

Motivos: Configurações Sonoras

Motivos são atualizações sígnicas, reconfigurações. O tema é a sequência, que comporta o motivo, conjunto de células que ao se repetir, se tornam duplos, ou quase-duplos de si. Ao ser variante, renovam e re-significam o pensamento. No entanto para o filme *The Garden*, o termo motivo traduz melhor seu processamento de linguagem, levando-se em conta as três cenas destacadas. Os motivos ou os leitmotives na música são formas sonoras.

Os *motivos* promovem descontinuidades na montagem. Embora descontínuos, promovem um movimento e acabam gerando reflexão, já que revelam a opacidade da montagem através de toda e qualquer evidência do dispositivo cinematográfico, com a quebra do ilusionismo. O filme-ensaio não segue as leis da continuidade e sua montagem se dá mais por associações. Embora se levando em conta as devidas distâncias do filme-ensaio e a estética do surrealismo no cinema, é inegável que ambos se estruturam em torno de descontinuidades e associações, marcas desta estética. A construção na montagem por associações, através da justaposição de materiais, produz um processo relacional que nega uma estrutura afirmativa. Ismail Xavier analisa *Un chien andalou* (1929), filme surrealista de Buñuel em parceria com Salvador Dali e destaca o processo criativo. “Tal como na ‘escrita automática’ proposta por Breton no



manifesto de 1924, o princípio da ‘associação livre’ instala-se na confecção da montagem cinematográfica”. (XAVIER, 2005: 113).

Adorno ressalta o caráter descontínuo e fragmentário do ensaio. Em seu texto “Ensaio como Forma”:

é inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõem. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. (2003: 35).

O *motivo* dentro de um ensaio audiovisual é um elemento que, ao mesmo tempo, reforça o descontínuo da narrativa, promove um desvio de rota, funcionando como um elemento que se mantém com variantes, dentro de uma cadeia de dissonância. No jogo da montagem a descontinuidade dos motivos que mais adiante se repete, constrói algumas chaves de conexão. O que faz esse elemento se sobressair nesta cadeia são eixos de equivalências e oposições que eles formam, ao estabelecer as repetições e suas possibilidades variantes. O *motivo* cria um campo de forças e a cada repetição eles voltam de modo diferente, como uma sinfonia, com variantes criando determinados feixes, que ampliam a polissemia de sentidos. Esse mecanismo é próprio do ensaio.

Adorno relaciona o ensaio à lógica musical, também guiada pela justaposição de elementos, pois o ensaio “coordena os elementos, em vez de subordiná-los; e só a quintessência de seu teor, não o seu modo de exposição, é comensurável por critérios lógicos.” (2003: 34).

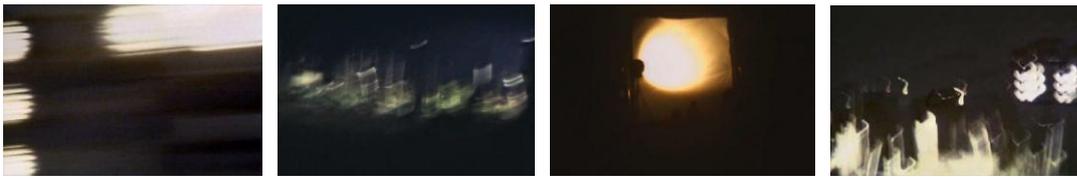
Análise Fílmica Sonoro-Visual – *The Garden* (1990) Derek Jarman

Passo a descrever as cenas referentes aos primeiros dez minutos de filme *The Garden*, que irão criar uma atmosfera propícia ao surgimento dos três motivos sonoro-visuais:

Som:

Os sons diegéticos (internos), falas, som ambiente com trilhas de ruídos sonoros, que revelam a equipe de filmagem, o dispositivo técnico.

Imagem:



O procedimento reflexivo é reiterado, pois vemos refletores de luzes da aparelhagem técnica de filmagem. O filme já aqui nesta cena introduz a reflexividade através de procedimento de metalinguagem, ou seja, ao explicitar a própria a enunciação fílmica simultânea a construção do enunciado. Outros focos de luzes aparecem. Todos voltados diretamente para a câmera, em contraluz que gera incômodo e tensão. A câmera se movimenta, sem estabilidade, fazendo ziguezagues em direção as luzes, que se destacam, em virtude da cena ser feita à noite. Os rastros de luzes vão formando grafismos nessas imagens sonoras ruidosas.

Som

Observam-se vários efeitos metálicos, ásperos além de um som contínuo em constante queda e subida, variando em intensidade forte e fraca. Esse som é tenso, agudo, vibrante, de altas frequências. Esse som vai para o fundo e entra a fala do narrador *off* (voz de Derek Jarman): “eu quero compartilhar esse vazio de dentro de mim, não preenchido com o silêncio. Eu quero dividir essa sensação de fracasso, e construir para você uma via expressa. Eu quero oferecer a você uma jornada sem direção e sem final feliz. Eu quero mostrar uma vida que está desaparecendo. Eu entro com um assunto sobre mim mesmo, com muitas horas e muitos caminhos.” O som agudo contínuo, perturbador, tenso de uma fonte sonora única com oscilações mínimas (microtonais) tenta se impor no campo sonoro. Há uma entrada de um quarteto de cordas (base) que vem para o primeiro plano com acordes em tom menor, melodia que nos direciona a um lamento triste, num clima sonoro de dor e sofrimento.

Imagem:



As imagens misturam crucifixos, personagens em alusão ao Cristo outros com objetos sexuais, numa mescla entre sagrado e profano. A estética é barroca, com uso de lentes grande-angulares distorcendo o cenário, contraluz acentuado, angulações em diagonais, mistura de elementos religiosos, porém em profanação por objetos cenográficos que evidenciam o desejo carnal. Tudo ajuda compor um cenário de exacerbação dramática, própria dessa estética.

Nota-se uma recorrência de círculos em todo o tema (abertura dos dez minutos iniciais). Além dos círculos, em contraponto, vemos objetos pontiagudos, como pregos e diversas cenas com crucifixos. Visualmente, a luz é dissonante e tensa, pois é contraluz direta para a câmera. Além da imagem de cristo crucificado, vemos a personagem que interpreta um homem em posição de total abandono do corpo, com cabeça e braços caídos, numa mistura de melancolia e sofrimento, numa mesa (provavelmente a que ele trabalha na criação de seus filmes). O ator é o próprio Derek Jarman já que o filme é autobiográfico. Como Jarman estava com Aids e, apesar de estar num intenso processo criativo, seu sofrimento estava transbordando numa dramática encenação sobre a morte. Ou mais propriamente, o sacrifício.

Passo a analisar os três motivos sonoro-visuais, *leitmotif*, já que a análise instaura vários desdobramentos reflexivos ressaltando a corrente de associações que o filme promove, direcionando a algumas ideias e sentidos que ele esteja vinculado, sem pretender dar conta de todas as questões que envolvem o objeto.

Primeiro motivo sonoro-visual:



O cenário é de uma praia, onde se observa o mar, e ao fundo, um barco, no centro da imagem. No primeiro plano, há uma mesa de madeira, retangular, com várias mulheres, com vestimenta preta, uma espécie de manto, que cobre todo o corpo inclusive a cabeça. As mulheres estão sentadas ao redor da mesa, de costa para o mar. Todas estão com uma taça, vazia, roçando o dedo em sua borda de vidro. Desse movimento circular dos dedos em atrito com a borda circular da taça, instaura-se um som contínuo, quase um unísono. Observa-se o travelling, também circular, da câmera, descrevendo lentamente cada mulher; completando e fechando o círculo também, através de um eixo imaginário, proposto pelo próprio movimento de câmera. A cena não se conecta com as anteriores e se destaca pois a sonoridade cria uma ambiência que amplia o espaço, evocando um tempo suspenso, já que o som contínuo parece um mantra, em ressonância com um ritual.

Segundo motivo sonoro-visual:



A segunda cena é uma variação do motivo anterior. Nessa vemos as mesmas mulheres, as taças, o som contínuo, o movimento de câmera circular, mas ao centro surge uma mulher com os braços abertos, criando outra suspensão do tempo, numa clara alusão a “santa ceia”, em que a mulher estaria no lugar de Cristo. No centro do quadro, a mulher levanta os braços e nesse momento o fundo da imagem se modifica num efeito de *chromakey* (recorte da figura, para alterar o fundo), evidenciando uma estética

artificial, além de causar um estranhamento. Aqui é clara a sensação de suspensão temporal.

Terceiro motivo sonoro-visual:



A terceira cena, a que me refiro é um homem (Derek Jarman) deitado numa cama, com lençóis brancos, roupas brancas, e em volta formando um círculo, uma roda de homens e mulheres, igualmente de roupas brancas, sendo que todos carregam tochas de fogo apontadas para o alto. Esse *motivo* é o contraponto: aqui o branco. Nos dois *motivos* anteriores a água era apenas o cenário de fundo; já neste, a encenação se dá dentro do mar. A água está presente nas três cenas, nos três *motivos* visuais. O som do mar nesse terceiro motivo trata-se de um *rumor branco*, ou seja, “durações oscilantes entre a pulsação e a inconstância, num movimento ilimitado; alturas em todas as frequências, das mais graves às mais agudas, formando o que se chama um *ruído branco*.” (WISNIK, 2006: 27).

Considerações Finais

Ao analisar as outras duas cenas, e depois, o campo sonoro, tudo indica numa possível leitura, consistir num ritual do círculo, tendo o sacrifício com significados ambivalentes em coexistência. A dualidade da palavra sacrifício se relaciona com morte, destruição, mas também renovação, sublimação. É o que indica o campo sonoro e o visual. No terceiro *motivo*, na cena temos a noção de sacrifício como renovação fica bem mais evidente. O som nessa cena do terceiro motivo é quase um uníssono, um intervalo e quarta aumentada, altamente tenso de duas notas conjuntas, sol e fá suspenso, executado num som contínuo.

Os ritos sacrificiais, segundo Mauss e Hubert (2005) estão relacionados a uma homenagem ou dádiva aos deuses. Os três *motivos* visuais são apresentados como



rituais onde o círculo se reitera, e dessa repetição, um som contínuo é evocado, através do próprio movimento circular dos dedos das mulheres nas taças de vidros. Vale destacar que todas as mulheres estavam trajando roupas pretas, numa espécie de luto em dois motivos. E no terceiro, todos (homens e mulheres) de branco, segurando tochas acesas, correndo em volta de uma cama, que se movimenta lentamente no mar, onde um homem (Derek Jarman) está deitado, no centro da roda, trajando roupas brancas e envolto em lençóis brancos. Um rito ao cosmos. O preto e o branco se complementam no tao. É uma coexistência.

O som contínuo é um quase uníssono, pois é formado apenas por duas notas: sol grave e fá sustenido agudo, ora acorde de sétima menor, ora em outro motivo, acorde de sétima maior. Intervalos tensos resultam num som dissonante, contínuo e tenso. Um som agudo, portanto de altas frequências. Numa outra linha melódica entra, um violino em uníssono. Os dois sons, alternados ou em conjunto, lembram um mantra (o som contínuo se transforma em energia sonora que se propaga num espaço acústico). Um ritual aos deuses. Primitivo. Sugere um mundo modal. Não há resolução da tensão. Ao mesmo tempo, temos uma entrada breve de um som uníssono. Uníssono é a consonância mais perfeita, já que é justamente circular.

A dissonância e consonância não podem ser usadas como antíteses. Tudo depende, segundo Schoenberg, da capacidade de se familiarizar-se com os harmônicos mais distantes e a opção em manter esses conceitos, se dá em virtude que nesse estágio da história a mudança não iria resolver a questão. Desse modo, a noção de distância e proximidade é relativa, já que em termos temporais esses conceitos não se sustentam. Embora a definição seja complexa e relativizante, já que a dissonância é assimilável na harmonia, ainda assim temos que a consonância se define “como as relações mais próximas e simples com o som fundamental, e dissonância como as relações mais afastadas e complexas.” (SCHOENBERG, 2001, 59)

The Garden trabalha com diversas dissonâncias: luz estourada, sons que causam incômodo, enquadramentos instáveis. Tudo nos remete ao sacrifício. E uma tensão sem resolução, sem final feliz. A fala do narrador, próprio Derek Jarman, reforça essa ideia. Ele diz: “eu quero compartilhar esse vazio de dentro de mim, não preenchido com o silêncio. Eu quero dividir essa sensação de fracasso, e construir para você uma via expressa. Eu quero oferecer a você uma jornada sem direção e sem final feliz. Eu quero mostrar uma vida que está desaparecendo. Eu entro com um assunto sobre mim mesmo, com muitas horas e muitos caminhos.”



Nessa fala inicial da personagem é clara a sensação do inexorável destino trágico. É reiterada a ideia de subjetividade com narrador *off* em primeira pessoa se dirigindo diretamente ao espectador, sendo que a voz é do próprio Derek Jarman, vivendo e interpretando sua própria dor diante dessa “jornada sem direção”. Traduz a sensação de estar diante do inevitável numa estrada que leva em direção ao trágico e não podendo ir contra as leis dos deuses, aceita seu destino. Assim, sublima o sacrifício em rituais aos deuses nos três motivos apontados nessa sequência de abertura inicial (de apenas dez minutos) do filme *The Garden*.

A suspensão temporal provocada pela dissonância de algumas formas sonoras compostas por sons contínuos de longa duração, como um mantra nos remete ao ritual. O som, para fazer ressoar esse mantra, se forma com uma tônica constante, composto por duas notas, quase uníssono. Em termos sonoros há predominância de sons agudos, constante e de longa duração que convive com base harmônica de quarteto de cordas. No geral, do ponto de vista harmônico, a análise dos intervalos mostra acordes suspensos e dissonantes (menor com sétima maior e maior com sétima menor). Schoenberg acentua que:

como dissonâncias, só se consideram: as segundas, maior e menor, as sétimas, maior e menor, a nona etc., além de todos os intervalos aumentados de diminutos, ou seja, intervalos aumentados ou diminutos de oitava, quarta, quinta etc.” (2001: 60)

Esses acordes de sétima são chamados “dominantes” e são sempre acordes de preparação, como não encontram resolução, geram um quadro sonoro tenso, devido às dissonâncias presentes. O quarteto de cordas é a base que transmite sensação de tristeza, devido à harmonia dos instrumentos de cordas serem executadas em modo menor. Além disso, há ruídos em excesso através de sons sincronizados de fogo, de tochas, do mar.

O princípio da sincronia é utilizado também pela percepção humana para coordenar o sentido da visão com o sentido da audição. A coincidência no tempo entre as variações dos estímulos visuais produzidos por qualquer objeto físico e as alterações acústicas de um som estimula uma associação perceptiva imediata entre som e objeto, desencadeando no receptor uma forte sensação de que o objeto que vê é a fonte física do som que está escutando.” (RODRIGUEZ, 2006: 209)

De certo modo, em alguns aspectos, o filme *The Garden* de Derek Jarman, por meio da articulação sonoro-imagética de estruturas rítmicas formadoras da audiovisualidade, aponta para um mundo modal, primitivo, evocando todas as tradições orientais e ocidentais, tendo o universo como cosmos e não-caos, onde:



a música foi vivida como uma experiência do sagrado, justamente porque nela se trava, a cada vez, a luta cósmica e caótica entre o som e o ruído. Essa luta, que se torna também uma troca de dons entre a vida e a morte, os deuses e os homens, é vivida como rito sacrificial. Assim como o pharmakós (a vítima sacrificial) tinha para os gregos o valor ambivalente do veneno e do remédio (a palavra é da mesma raiz de “farmácia”, fármaco, droga), o som tem a ambivalência de produzir ordem e desordem, vida e morte (o ruído é destruidor, invasivo, terrível, ameaçador e dele se extraem harmonias balsâmicas, exaltantes, extáticas).” (WISNIK, 1989: 34).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma” in **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34/Duas cidades editora, 2003.
- CHION, Michel. **El sonido**. Barcelona: Paidós, 1999.
- EISENSTEIN, Sergei. **Hacia una teoría del montaje**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001, vol. 2.
- MACHADO, Arlindo. “O filme-ensaio”, in **Intermédias**, n. 5 e 6, 2006.
- MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- SCHOENBERG, Arnoud. **Harmonia**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FILMOGRAFIA

- Derek Jarman. **The Garden**, 1990.
- Luis Buñuel. **Un Chien Andalou**, 1929.
- Jean-Luc Godard. **Deux Ou Trois Choses Que Je Sais D'elle**, 1967.