

Análise das estratégias de efeito no filme Koyaanisqatsi

Paolo Bruni e Cristiano Canguçu

Doutorandos na Universidade Federal da Bahia

paolo@realidadesintetica.com; cristiano.figueira@gmail.com

Resumo: Neste ensaio pretendemos determinar com base na metodologia de análise fílmica de Wilson Gomes e na teoria musical minimalista os elementos cognitivos, sensoriais e emocionais que compõem as estratégias de produção de efeito no filme experimental Koyaanisqatsi (Godfrey Reggio, EUA, 1982).

Palavras-chave: minimalismo musical, poética, análise fílmica.

Resumen: En este ensayo queremos determinar sobre la base de la metodología de análisis fílmico de Wilson Gomes y de la teoría de la música minimalista los elementos cognitivos, sensoriales y emocionales que componen las estrategias de la producción final de la película experimental Koyaanisqatsi (Godfrey Reggio, USA, 1982).

Palabras clave: minimalismo musical, poética, análisis de películas.

Abstract: In this essay, we try to figure out, based on Wilson Gomes's film analysis methodology and on the musical minimalistic theory, which are the cognitive, sensorial, and emotional elements that are composed in the effect production strategies in the experimental film Koyaanisqatsi (Godfrey Reggio, USA, 1982).

Keywords: musical minimalism, poetics, filmic analysis.

Résumé: Dans cet essai, nous voulons déterminer sur la base de la méthodologie de l'analyse filmique développée par Wilson Gomes et de la théorie musicale minimaliste les éléments cognitifs, sensoriels et émotionnels qui composent des stratégies de production d'effets dans le film expérimental Koyaanisqatsi (Godfrey Reggio, EUA, 1982).

Mots-clés: minimalisme musical, poétique, l'analyse filmique.

1. Introdução

EM outubro de 1982, foi lançado no New York Film Festival o longa-metragem *Koyaanisqatsi*, dirigido por Godfrey Reggio, com trilha musical composta por Philip Glass e direção de fotografia de Ron Fricke. *Koyaanisqatsi* não possui personagens, trama ou comentários em voz *over*: o filme inteiro é composto por sucessões de planos enfocando cenários diversos, como montanhas, nuvens, cidades, máquinas e multidões. O filme é acompanhado quase ininterruptamente pelas músicas de Glass, que dão a velocidade e o tom emocional de cada parte.

As questões que podem ser levantadas por um filme como *Koyaanisqatsi*, assim como *Powaqqatsi* e *Naqoyqatsi*, os outros filmes que completam a trilogia, são bastante ricas: quais são os seus significados? Como as imagens são moduladas pela trilha musical? De que modo nós, os espectadores, somos interpelados pelo conteúdo?

Godfrey Reggio, em entrevistas, costuma dizer que sua intenção com os filmes não é a de passar uma mensagem capital, mas de criar uma experiência diferenciada:

O que você desista é a especificidade de um pensamento, uma idéia, inequivocamente obtendo o seu ponto de vista, que as pessoas podem concordar ou discordar. Mas o que você obtém é a riqueza de uma experiência que pode ficar no consciente e inconsciente da mente, e pode ser constantemente revisitada servindo como uma fonte de inspiração para o telespectador (*apud* Dempsey, 1989, p. 8).

Considerando o lugar da obra inaugural da trilogia Qatsi na história do cinema e a sua poética diferenciada, será feita uma análise detida no primeiro filme da série, considerando algumas das suas dimensões mais importantes: 1) De que modo a música de Philip Glass, presente do início ao fim do filme, é percebida pelo espectador? É possível dizer que a estética minimalista é adotada nesta trilha sonora? O próprio filme seria minimalista?; 2) É possível dizer que *Koyaanisqatsi* provoca uma experiência de recepção cinematográfica diferenciada? Como os elementos imagéticos, musicais, de montagem e de conteúdo induziriam a tal experiência?

2. O Minimalismo Artístico e Musical

O minimalismo surge como tendência estética nas artes visuais no final dos anos 50 e início dos anos 60 em Nova York. Neste cenário aparecem as primeiras expressões do minimalismo nas artes visuais indo de encontro com a emotividade romântica do expressionismo abstrato. As obras minimalistas são os próprios objetos, sem outros efeitos expressivos que não o ponto de vista do observador. Toda a variedade de visual, de elementos e/ou cores, característico do expressionismo abstrato é reduzida a elementos mínimos de expressão. O objetivo do método minimalista era conseguir uma forma de arte livre de misturas, sem referências subjetivas externas a própria obra.

Segundo Jonathan Bernard, a apropriação geral do termo minimalismo para música advém de uma série de alusões pejorativas ao minimalismo nas artes visuais feita por músicos, jornalistas e ouvintes. Eram comuns as descrições de “uma música onde nada acontece” ou “uma música praticamente sem substância” (Bernard, 2003, p. 113) para descrever as novas experiências composicionais de La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass nos EUA dos anos 60. A primeira tentativa não depreciativa de alusão ao minimalismo, e conseqüentemente, com intuito de agrupar várias peças musicais dentro de uma nova estética, ocorre em 1968 quando compositor Michael Nyman descreve *The Great Digest*, uma das peças do vanguardista Cornelius Cardew como minimalista.

De maneira simples, o minimalismo musical, “em termos conceituais, é uma estética sonora que deliberadamente restringe os materiais e as fontes que o artista emprega em suas concepções” (Rodrigues, 2005, p.57). Bem similar ao que ocorria com a *minimal art*, a eliminação de elementos excessivos e emotivos da obra estava ligado a oposição da estética expressionista. De acordo com Dimitri Cervo (2005), o dodecafonismo, o serialismo e o serialismo integral representavam a estética expressionista na composição musical. Num sentido amplo, o expressionismo musical não estava atrelado somente a expressão de sentimentos subjetivos ou inconscientes, mas representava o *establishment* do discurso dramático da música séria dos anos após segunda guerra mundial, cujo os representantes eram Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen.

Portanto, Serialismo (Expressionismo) e Minimalismo são dois movimentos estéticos, ambos filhos do modernismo e que defendem modos de compor “puros” ou exclusivistas, intimamente relacionados por oposição radical. Enquanto o serialismo procura evitar de forma sistemática um centro tonal, o Minimalismo procura afirmar incessantemente um centro tonal. Enquanto o serialismo trabalha com o princípio de não repetição, o Minimalismo pretende repetir à exaustão. Enquanto o serialismo era considerado um desenvolvimento necessário e irreversível da evolução da música ocidental, o Minimalismo introduzia conceitos filosóficos e estéticos do Oriente os quais diferiam frontalmente da visão de mundo ocidental (Rodrigues, 2005, p.46).

Grande parte da intriga estética contra os pilares fundamentais da música contemporânea defendida pelos minimalistas deve muito às críticas do compositor e pensador norte-americano John Cage. Muito influenciado pela filosofia oriental (zen-budismo e taoísmo), Cage propôs a “escuta ampliada” que agregaria as expressões musicais novos campos sonoros: os já presentes na natureza e os propostos pelas novas tecnologias de composição eletroacústicas. “Este alargamento do campo sonoro dizia a respeito da necessidade de reajuste nos conceitos de som musical, de som não-musical, de ruído, e especialmente, de silêncio” (Rodrigues, 2005, p.56). Cage propunha métodos composicionais que derrubassem o elitismo sintático das músicas de concerto, dando igual importância tanto as partituras quanto aos ruídos cotidianos das paisagens rurais e urbanas. Estes métodos contrapõem-se à forma das peças musicais como uma obra acabada. As músicas eram processo sonoros, situações nos quais os sons poderiam ocorrer ao acaso, como em *Music of Changes* (1951), onde o compositor utiliza a teoria da mutação do oráculo chinês *I Ching* para demonstrar o fluxo constante e não-hierárquico dos sons. Nesta obra, todos os elementos da estrutura musical – altura, silêncio, duração, amplitude, tempo e densidade – foram escolhidos pela probabilidade aleatória do lançamento de moedas.

A idéia de processo sonoro é o ponto principal de ruptura entre os compositores experimentais como Cage, e sua influência estende-se de maneira contumaz a estética do minimalismo musical. Como explica Steve Reich, em seu manifesto minimalista *Writings About Music* (1974): “Eu não quero dizer processo de composição, mas sim obras que são literalmente processos. O que é distintivo em um processo mu-

sical deste tipo é que ele determina todos os detalhes, de nota a nota, de uma composição, e toda sua forma simultaneamente” (*apud* Cervo, 2005, p.48). Diferente dos processos composicionais experimentais de Cage, os minimalistas convergem os processos para a própria forma musical por meio de repetições sistemáticas.¹

“[...] na música repetitiva a idéia de obra é substituída pela idéia de processo [...] a música dialética tradicional é representacional: a forma musical está relacionada com um conteúdo expressivo e isso é um *meio de criar uma tensão crescente*; o que é usualmente chamado um argumento musical. Mas a música repetitiva não é construída em torno de um argumento, a obra não é representativa e também não é um meio de *expressão de sentimentos subjetivos*. Glass escreveu que ‘Esta música não é caracterizada por argumento e desenvolvimento [...] a música não tem mais *uma função de mediação que se refere a algo fora dela mesma*, mas encarna a si mesma sem mediações. Assim o ouvinte necessitará de uma estratégia de audição diferente, sem os conceitos tradicionais de lembrança e antecipação. A música deve ser ouvida como um evento sônico puro, um ato sem nenhuma estrutura dramática.’” (Mertens *apud* Cervo, 2005, p.46. grifos nossos).

Nas peças minimalistas o ouvinte é convidado a penetrar num continuum sonoro onde por meio de técnicas composicionais (*phasing, linear additive process, block additive process, textual additive process e overlapping pattern*), de adição e subtração sutil de elementos timbrísticos, percebe as transformações da própria forma do som. Ao expor o ouvinte a durações extremamente longas, o minimalismo redefine a escuta a perceber intensamente a variação de cada instante na música.

3. Análise

Deixaremos de lado, momentaneamente, tais questões para examinar com mais profundidade o próprio filme. Para isso, adota-se aqui a metodologia de análise Poética do Cinema (Gomes, 1996, 2004a, 2004b), inspirada em determinadas percepções da Poética de Aristóteles – es-

¹ Dimitri Cervo explica a simples repetição, como ostinatos, não caracteriza uma obra como minimalista. São necessárias técnicas composicionais específicas para compor os processos de repetição (2005: 49-58).

pecialmente suas considerações acerca da destinação da obra e dos gêneros, partindo delas para uma formulação contemporânea e aplicando tais inspirações ao cinema, ou, de forma mais abrangente, às obras audiovisuais.

3.1. Forma e divisões do filme

Primeiramente, vejamos alguns aspectos gerais dos dispositivos cinematográficos e estruturais de *Koyaanisqatsi*.

A primeira característica distinta da trilogia *Qatsi* é o seu foco nas vastidões naturais e nos grandes conjuntos humanos, como cidades, multidões e maquinarias. Há pouquíssimo foco em pessoas, em indivíduos, pois os planos são quase sempre gerais, demorados, temáticos. Uma das principais convenções narrativas não é seguida: não há personagens,² o que implicaria na ausência de peripécias (reviravoltas) dos destinos deles e um desenlace final. Há, entretanto, elementos narrativos: o filme utiliza bastante claramente a estrutura “situação-reviravolta-desenlace”, na qual a situação seria o mundo natural, a reviravolta seria a chegada da humanidade e o desenlace, o apocalipse previsto na profecia *Hopi*.

A montagem e a trilha musical respeitam essa estruturação, de modo que cada um desses três segmentos tem seu próprio conjunto de músicas e o ritmo da edição varia perceptivelmente quando uma parte do filme termina e outra começa. Mais especificamente, a aparição da humanidade em *Koyaanisqatsi* surge,³ primeiro, com um *traveling* aéreo de uma plantação de flores (16m46s), denotando a presença dos seres humanos e, logo posteriormente (17m16s), a adição de acordes retumbantes às camadas melódicas repetitivas da trilha musical. Tal adição não é gratuita: é usada, como em muitos filmes, para *antecipar* algo. Em pouco tempo, surgem as imagens de explosões (17m50s) e do enorme caminhão esfumaçado (18m04s), no primeiro plano-fechado do filme.

Este tipo de composição é uma técnica com fins narrativos: antecipa-se uma reviravolta, através da música, e, quanto o antecipado surge

² *Homens em ação*, dizia Aristóteles no início d’A Poética.

³ No capítulo 4 do DVD, chamado de “Fonte”. Ver no apêndice A.

de fato, a música muda de movimento e a escala de planos fecha-se (mesmo que momentaneamente) para chamar atenção para algo. Além disso, a estrutura musical é dramática, emocional: na tomada do caminho, os tons graves e ressoantes substituem bruscamente a melodia reiterativa, mais aguda.

A divisão também é clara no desenlace, quando o capítulo “Redes” encerra e há uma transição sem acompanhamento musical (capítulo “Microchip”, bem curto) para o desfecho (capítulos “Profecias” e “Final”). As tomadas aumentam de duração e o movimento interno é bem menor, com a substituição do efeito-câmera-rápida por, primeiramente, planos fixos, e posteriormente, câmeras-lentas ou movimento no tempo comum. Pouco a pouco, a música seguinte surge, de andamento muito mais lento e presença de um coral,⁴ que canta as profecias apocalípticas do povo *Hopi* no idioma original. *Koyaanisqatsi* não esconde a transição das reviravoltas para o desenlace.

Em geral, as divisões do filme são do mesmo modo perceptíveis, com mudanças de ritmo e encerramento da música. Como é possível verificar no Apêndice A, a divisão rítmica e temática do filme é equivalente à divisão musical. *Koyaanisqatsi* não é uma reunião de imagens aleatórias, mas um conjunto claro e, em certa medida, narrativo de imagens reunidas em núcleos temáticos sucessivos.

3.2. Dimensão sensorial: as modulações da experiência

Mesmo havendo uma estrutura retórico-narrativa perceptível, o que torna *Koyaanisqatsi* uma obra especial e reconhecível é o modo como ele utiliza as matérias-primas do cinema para afetar a percepção que o espectador tem dos motivos filmados. Infinitamente copiado depois do seu lançamento comercial, este filme possui um programa sensorial

⁴ Esta última música, chamada “Profecias”, é melancólica e lembra os réquiens católicos.

bastante criativo,⁵ focado na modulação da nossa experiência da velocidade e do ritmo do filme.

Nessa estratégia, tanto a trilha musical quanto as técnicas de captação de imagem e a edição são coordenadas para reiterar constantemente a percepção de ritmo. Examinemos rapidamente a primeira: Há raras e curtas tomadas sem música; essas às vezes são preenchidas por sons ambientes, mas que logo são substituídos em fusão com uma nova música.⁶ A trilha musical é fundamentada em algumas técnicas minimalistas, como a reiteração constante de fraseados melódicos em uma camada sonora mais perceptível. Tais melodias mudam de andamento durante cada capítulo, mas pouco mudam em termos de nota; em vez disso, são sobrepostos por novas camadas de melodias ou por notas ressoantes, aumentando a massa musical. A repetição melódica incessante produz um forte efeito rítmico no filme, de modo que há seqüências de ritmo perceptivelmente lento, ou seja, notas duradouras e andamento devagar da melodia, e seqüências de velocidade intensificada, quando as mesmas linhas melódicas de outrora são aceleradas e acompanhadas de outras camadas musicais.

Essa estrutura musical acompanha as mudanças na própria imagem, em duas dimensões: na montagem, ou seja, na relação intra-planos, e no próprio ritmo interno do conteúdo das imagens, ou seja, as relações intra-planos. Essas últimas são agenciadas pelo recurso intenso às técnicas de câmera lenta e, principalmente, de câmera-rápida,⁷ cujo emprego tornou-se uma espécie de marca neste filme. Os dois exemplos mais concretos disso são os capítulos 5 (“Naves”) e, principalmente, 10 (“Redes”). Este segundo será examinado aqui com mais detalhe.⁸

⁵ Apesar de não podemos alardear que o *princípio* seja *absolutamente* pioneiro, vistas as influências das “sinfonias das cidades” e do filme “Um homem com uma câmera”, os detalhes desse programa em *Koyaanisqatsi* são inegavelmente criativos.

⁶ O início do capítulo 9, “Pessoas lentas”, tem som ambiente. O início do capítulo 6, “O reflexo das nuvens”, tem apenas silêncio.

⁷ O contrário de câmera-lenta, ou seja, a captação de menos quadros por segundo para que a projeção ou a exibição em vídeo produza a percepção de aumento da velocidade com a qual coisas acontecem.

⁸ Infelizmente, é impossível analisar formalmente o filme inteiro neste artigo, por questões de espaço. Por isso, teremos de nos contentar com a análise de certos momentos-chave.

O início deste capítulo é composto por planos-gerais fixos de prédios e cenários urbanos. Há, primeiramente, uma sensação de tranquilidade e lentidão, por causa da música serena e lenta (poucas notas, apenas uma camada que ressoa demoradamente) e pela semi-imobilidade da imagem. Mesmo o uso de câmera-rápida nesses planos iniciais ainda não provoca sensação de rapidez: isso porque os primeiros movimentos dessa seqüência são de nuvens refletidas nas superfícies dos edifícios, que, embora se movimentem muito mais rápido do que na vida real, não podem ser considerados movimentos inter-plano bruscos. Logo depois, há um plano geral de em contra-*plongée* focado nos prédios de uma metrópole, porém capturando o tráfego em segundo plano. A velocidade total da cena aumenta, mas o frenesi do trânsito acelerado ainda não é dominante. Este plano específico (45m20s) é um dos mais interessantes de *Koyaanisqatsi*, pela engenhosidade do tomado em panorâmica extremamente lenta que, ao se articular com a filmagem em câmera-rápida, produz um movimento horizontal que é percebido em velocidade normal, mas que contrasta com a agilidade dos carros em movimento ao fundo.

Aos poucos, o trânsito vai se tornando o principal conteúdo dos planos (mas ainda em plano-geral), e o andamento da trilha musical cresce aos poucos. Subitamente, algumas das camadas melódicas mais lentas somem, e uma camada bem mais rápida e aguda toma seu lugar. É o mesmo momento em que o trânsito é enquadrado mais de perto e com mais movimentos de câmera (47m45s). A velocidade que era percebida de longe se torna mais *presente*. Outras camadas melódicas rápidas vão se adicionando enquanto o efeito de velocidade se intensifica cada vez mais e os planos tornam-se mais próximos dos objetos, primeiro dos carros, depois das pessoas, até focalizá-las em plano frontal (51m11s). A partir daí, há planos ainda mais fechados, em *closes* de máquinas de dinheiro (52m54s) ou quando a câmera é posta dentro das esteiras da linha de produção, e nos possibilitar visualizá-las do inusitado ponto de vista do próprio produto (62m33s). Enfim, este capítulo se encerra com o movimento rápido da própria câmera, dentro de supermercados (62m40s), focados na televisão⁹ (63m05s) ou dentro dos carros em movimento (64m08s). Não mais vemos a velocidade

⁹ O que provoca uma desorientação imensa, já que as mudanças de imagem dos programas de televisão são de tal modo aceleradas que tornam-se caóticas.

da cidade a partir de planos-gerais, mas entramos nessa velocidade em câmeras-subjetivas.

Por outro lado, há modulações inversas também. As cenas do lançamento do foguete que abrem e fecham o filme, são feitas em câmera-lenta, planos duradouros e melodias demoradas, ressonantes. O que chama atenção é a onipresença do *ritmo*, imagético e sonoro, como dominante da experiência provocada por *Koyaanisqatsi*. Modular nossa forma de ver o mundo parece ser definitivamente a estratégia sensorial deste filme, e não apenas pela dimensão do ritmo e do tempo: as escolhas dos enquadramentos é também diferenciada. Nos capítulos iniciais, “Orgânico”, “Nuvens” e “Fonte”, os planos-gerais de grande porte concentram-se na sensação de vastidão, da imensurabilidade do mundo natural. Do mesmo modo funcionam as tomadas aéreas da cidade.¹⁰

Quanto os planos focam-se nas pessoas a partir de pontos de vista mais próximos, ainda assim são enquadramentos “estranhos”, diferentes. O exemplo mais claro são os “retratos” em *Koyaanisqatsi*: pessoas paradas, visivelmente posando para um retrato, enquadradas segundo os protocolos desse tipo de fotografia: separação de figura e fundo, posição em repouso, enquadramento focado na metade superior do corpo humano. O que é comum no retrato é incomum em filme, pois a sensação de que as pessoas estão posando é bastante intensificada pelo fato de haver movimento no cinema. E, em consonância com a poética do geral, do vasto e do afastamento, a montagem abandona tais pessoas logo após o retrato não sabemos quem elas são, o que pensam, como se comportam.

Em suma, são perceptíveis as modulação sensoriais como dominante no filme inteiro, em especial nos aspectos do ritmo e do ponto de vista. Podemos inferir que *Koyaanisqatsi* pretende apresentar uma experiência visual diferenciada sobre nosso mundo. Assim como os filmes experimentais, este não faz afirmações, nem exhibe acontecimentos, mas procura provocar sensações, afetar a nossa dimensão sensó-

¹⁰Um dos recursos mais interessantes de *Koyaanisqatsi* de conferir a impressão de vastidão nas tomadas urbanas é o uso dos edifícios espelhados para refletir o movimento das nuvens. As *plongées* dominam o filme, e deslocam a atenção visual do ponto de vista humano para um ponto de vista mais geral e de conjunto.

rea. E isso como *objetivo dominante*, não como recurso narrativo¹¹ ou retórico.

3.3. Dimensão emocional: repouso e tensão

Considerando a existência reduzida de narrativa e da enunciação verbal neste filme, cabe principalmente à relação música-imagem dar o tom emocional de cada segmento. Foi possível identificar alguns padrões musicais recorrentes: O primeiro, que será nomeado aqui de “repouso”, ocorre no início da maioria dos segmentos,¹² e consiste em uma linha melódica ressonante e consideravelmente lenta. No início do capítulo “Orgânico”, por exemplo, a primeira nota ressoa por 28 segundos. Tais inícios são o “momento de repouso” do qual se parte em cada segmento. Em geral, esse padrão acompanha as imagens feitas em planos-gerais, que apresentam o “cenário”, natural ou humano, que será tematizado. Pouco a pouco, outras camadas de melodias se sobrepõem, derivando em um dos padrões descritos a seguir.

O segundo padrão tem algo de melancólico, dominado por tons graves, andamento lento, melodias executadas por um órgão de igreja e por canto coral. São o caso dos capítulos 1, 9 e do 12 em diante. No caso específico do início e no fim do filme, o cantor gutural entoia reiteradamente a palavra “koyaanisqatsi” em *basso profundo* (extremo grave do espectro vocal humano), o que intensifica a impressão de lamento. O emprego desses protocolos das músicas de réquiem está articulado, em *Koyaanisqatsi*, com planos mais fechados e, principalmente, efeitos de câmera-lenta. Os capítulos 9 e 12 são, justamente, aqueles cujos planos enfocam com mais proximidade os seres humanos, às vezes, pessoas comuns, e outras, pessoas para as quais o filme socilita compaixão: excluídos sociais, doentes, trabalhadores entediados... Eles interagem pouco entre si. Grande parte das tomadas enquadra pes-

¹¹ O emprego de recursos sensoriais com fins narrativos não é incomum. Mesmo um *blockbuster* como *Matrix* (1999), usa o recurso de *bullet-time* para acentuar a sensação de irrealidade do mundo virtual, ou seja, como dispositivo de construção de mundo.

¹² Exceto os capítulos 4, cuja música já começa em tempo acelerado, o 6, que não tem música, e o 9, que inicia com sons ambientes que se fundem a uma melodia. No caso dos capítulos 2, 8 e 11, este é o padrão que preenche o segmento inteiro.

soas desacompanhadas, focando-se na multidão, e não na interação interpessoal (42m40s).

O terceiro padrão mais relevante é o da tensão e velocidade crescentes. São os famosos planos em câmera-rápida, já descritos na seção sobre efeitos sensoriais. A crescente velocidade dos cortes e das melodias provoca, arriscamos dizer, um efeito de inquietação, ou até exaustão em pessoas mais sensíveis. Isto é especialmente forte no segmento “Redes” (capítulo 10), que dura 20 minutos de imagens e sons cada vez mais acelerados, até o seu fim brusco e início abrupto do segmento posterior.

O quarto padrão musical-imagético importante consiste nas viradas dramáticas presentes nos capítulos 4 (“Fonte”) e 7 (“Pruitt Igoe”). Em ambos os casos, as imagens mostram a) acontecimentos catastróficos, como a gigantesca demolição do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, testes atômicos e bombardeios, ou b) preocupantes, como as maquinarias pesadas hiper-poluentes que são mostradas no capítulo 4. A música muda radicalmente das melodias mais lentas e de “repouso” para um padrão mais retumbante e dramático. Uma das tomadas mais dramáticas nesse sentido é o surgimento abrupto de explosões não-identificadas e do caminhão-trator (18m21s). O caminhão é enquadrado em um close na sua placa, que lentamente abre para o plano-geral que o exhibe sendo encoberto por uma espessa fumaça negra. Outra muito importante é a demolição do conjunto Pruitt-Igoe, na qual a música torna-se dramática (34m17s) a aproximadamente 2 minutos antes das detonações (36m22s), antecipando que “algo” grande vai acontecer. Como examinaremos na conclusão, este modo de empregar a música na narrativa foge bastante de um dos princípios minimalistas.

3.4. Dimensão cognitiva: significados e asserções

O fato de *Koyaanisqatsi* não ser dominado por asserções verbais não significa que não haja uma construção de mensagem. Ainda que sutil, em certos momentos, e cifrada, em outros, a mensagem de *Koyaanisqatsi* é bastante próxima de um filme-denúncia ou de uma narrativa de anti-utopia futurista: o filme contém uma espécie de *alerta* sobre o

estado do mundo. Examinemos rapidamente a construção dessa mensagem.

O primeiro capítulo contém o título do filme, cuja tradução é deixada para o fim, pinturas rupestres do *Horseshoe Canyon* (Utah, EUA)¹³ e um plano fechado do lançamento de um foguete espacial não-nomeado.¹⁴ *Koyaanisqatsi* narra uma espécie de mitologia do mundo, com início, meio e fim. No início, há tomadas focadas na vastidão e beleza do mundo natural: nuvens, montanhas, ilhas, mares. Há raros animais enquadrados, de modo que o foco é no vasto e imensurável. Não há conflitos naturais. A seleção das imagens humanas também é significativa: além das explosões, demolições e maquinarias pesadas, há construções visuais figuradas – uma delas é o enquadramento em *close* de uma família relaxando na praia, que, assim como o plano do caminhão, lentamente se abre para um plano-geral que mostra que a “praia” ironicamente está ao lado de uma usina atômica. Outra construção visual figurada é a montagem que compara metaforicamente a visão celeste de uma metrópole com um microchip.

A mitologia de *Koyaanisqatsi* termina com a queda da espaçonave que supostamente foi lançada no início do filme e com sua fusão com um plano de uma inscrição rupestre que se parece justamente com uma queda de espaçonaves. Por fim, corta-se para as profecias apocalípticas Hopi que foram entoadas pelo coral e, finalmente, para as definições da palavra “koyaanisqatsi”: “vida louca”, “vida tumultuada”, “vida fora de balanço”, “vida desintegrando-se” e “um estado na vida que pede por outro modo de viver”. *Koyaanisqatsi* indubitavelmente é um filme-mensagem.

¹³ www.nps.gov/cany/planyourvisit/horseshoecanyon.htm

¹⁴ Há especulações (Koyaanisqatsi, 2007) de que este primeiro foguete seria um Saturn V usado na missão Apollo XII, e de que o foguete que cai no fim do filme seria um foguete Atlas do Programa Mercúrio (início dos anos 60), mas não foi possível encontrar evidências mais seguras sobre isso. De qualquer modo, nenhum dos foguetes é claramente identificado no filme, e, narrativamente, funcionam como um único foguete, que é lançado no início e tomba ao fim de *Koyaanisqatsi*.

4. Conclusão

Depois de uma análise poética dos elementos de *Koyaanisqatsi*, conduzimos agora à dimensão da estética musical para respondermos a primeira hipótese formulada no começo do artigo. Sobre os determinismos composicionais da música de Glass sobre a imagem devemos esclarecer, primeiramente, que *Koyaanisqatsi* não é um filme minimalista. Sua estrutura estética, tanto da imagem quanto do som, propõe o despertar de emoções grandiosas, indo de encontro com os princípios estéticos, tanto da *minimal art* quanto do minimalismo musical. Segundo Reggio (Essência, 2002), em certo sentido, essas emoções deveriam beirar o êxtase religioso. Declaradamente influenciado pelo período em que o diretor passou na ordem católica *The Christian Brothers*, e baseado nas experiências behavioristas do período do *Institute for Regional Education*, *Koyaanisqatsi* tenta levar o espectador a experimentar, nesse construto peculiar entre imagem e som, o sentido de magnânimo de forças além da compreensão, “mensagens do indizível por meio da forma pura do filme”. Em tempos históricos, projetos similares foram experimentados pelo artista plástico e animador alemão Oskar Fischinger, e sua *visual music*. Fischinger também buscava despertar emoções universais (não de cunho religioso) por meio de efeitos plásticos, construir a dimensão absoluta da imagem e da música na sua mais universal acepção. William Moritz, o mais ilustre biógrafo de Fischinger, nos explica melhor:

[...] mesmo antes do filme sonorizado ficar disponível, Oskar sincronizou seus filmes abstratos com gravações fonográficas e acompanhamentos ao vivo, pois ele achou que a analogia com música (som abstrato, uma forma de arte não objetiva, bem desenvolvida e amplamente aceita) ajudava o público a apreender e aceitar a natureza e significado do seu absoluto e ‘universal’ imaginário (Moritz, 2005).

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

Entretanto, apesar de não configurar-se como minimalista, de uma maneira geral, *Koyaanisqatsi* conserva alguns pontos em comum com a forma composicional minimalista. Isto fica explícito em alguns ele-

mentos da trilha, como por exemplo, a longa duração e a repetitividade. Como falamos anteriormente, um dos principais fatores de distinção do minimalismo é a convergência da peça musical como obra acabada para um processo participativo do ouvinte por processos sistemáticos de repetição na música. Ora, esse também é o principal objetivo de *Koyaanisqatsi*. Segundo o próprio Reggio queria montar, por meio da distinção entre figura e fundo, trazendo para frente elementos da narrativa que eram discriminado, e discriminado elementos clássicos como os personagens, o som diegético etc. Reggio tenta por meio da atemporalidade da música repetitiva e da sua confluência com as imagens montar uma tríade, “música, imagem e espectador”, onde o espectador que deve dar sentido as imagens. Como numa aventura, o importante seria “é a aventura em si, e não o seu objetivo final” (Essência, 2002).

Referências bibliográficas

BERNARD, Jonathan. *Minimalism, Postminimalism, and the reurgence of Tonality in recent American Music*. American Music, v.21. n.1., 2003.

ESSÊNCIA da vida, a. Direção e produção: Greg Carson. EUA: Fox Home Entertainment, 2002. Parte integrante do DVD *Koyaanisqatsi* distribuído no Brasil.

CERVO, Dimitri. *Minimalismo e técnicas composicionais*. Per Musi, número 11. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

CHION, Michel. *Audio-Vision. Sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1990.

DEMPSEY, Michael. *Qatsi means life: The films of Godfrey Reggio*. Film Quarterly, v.42, n.3, p. 2-12, 1989.

GOMES, Wilson. *Estratégias de produção do Encanto. O Alcance Contemporâneo da Poética de Aristóteles*. Textos de Cultura e Comunicação, n. 35, p. 99-125. Salvador, 1996.

_____. *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*. Significação, v.21, n.1, p.85-106, 2004a.

_____. *Princípios da Poética (com ênfase na Poética do Cinema)*. In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (org.). Comunicação,

representação e práticas sociais. Rio de Janeiro: PUC-Rio, p. 93-125, 2004b.

JACOBSON, Harlan. *American Documents*. Film Comment, November-December 1982, p.62. apud DEMPSEY, Michael. Qatsi means life: The films of Godfrey Reggio. *Film Quarterly*, v.42, n.3, p. 2-12, 1989.

JOHNSON, Timothy. *Minimalism: Aesthetic, Style or Technique?* *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No. 4, 1994.

WIKIPEDIA: THE FREE ENCICLOPÉDIA, “*Koyaanisqatsi*”. disponível em: en.wikipedia.org/w/index.php?title=Koyaanisqatsi&oldid=114762971. Consultado em 15 de março de 2007.

MORITZ, William. “*Fischinger at Disney or Oskar in the Mousetrap*”, disponível em: www.iotacenter.org/Fischinger.

Consultado em 12 de março 2006.

RODRIGUES, Rodrigo. *A experiência da música e as escutas contemporâneas*. 404nOtF0und, Vol. 1, No. 20. Salvador: UFBA, 2002.

_____. *Música Eletrônica: a textura da máquina*. São Paulo: Anablume, 2005.

TORNEO, Erin; REGGIO, Godfrey. “*Lone Giant: Godfrey Reggio’s “Naqoyqatsi”*”, Disponível em: www.indiewire.com/people/int_Reggio_GOD_021018.html. Consultado em 10 março 2007.

Apêndice A: Lista de divisões do DVD e da trilha sonora de Koyaanisqatsi.

O DVD aqui referido é o disco nacional lançado em 2003 pela 20th Century Fox. A trilha sonora aqui referida é o lançamento norte-americano de 1998 pelo selo Nonesuch. Abaixo, uma tabela de equivalência entre os capítulos do DVD e as faixas do CD.

capítulo no DVD (português)	Nome do capítulo no DVD (inglês)	Nome da música no CD
1. O Início	Beginning	Koyaanisqatsi
2. Orgânico	Organic	Organic
3. Nuvens	Clouds	Cloudscape
4. Fonte (Poderia ser traduzido também como "recurso".)	Resource	Resource
5. Naves	Vessels	Vessels
6. O relevo das nuvens	Cloudscape	Nenhuma: Sons ambientes
7. Pruittigoe (sic) (O conjunto habitacional demolido neste capítulo chama-se Pruitt-Igoe, e não "Pruit Igoe" e muito menos "Pruitigoe". Curiosamente, todos os lançamentos oficiais do filme, incluindo o disco com a trilha musical, grafam o nome de modo errôneo.)	Pruit Igoe (sic)	Pruit Igoe (sic)
8. Nuvens e edifícios	Clouds & Buildings	(Música não-incluída no CD)
9. Pessoas lentas	Slow people	Nenhuma: Sons ambientes
10.		(Música não-incluída no CD)
11. Redes	The Grid	Nenhuma: Sons ambientes
12.		The Grid
13. Final	Ending	Prophecies
14. Definição e créditos	Definition & Credits	Nenhuma: Conversas em off

Apêndice B: Créditos

Koyaanisqatsi

EUA, 1982 (Lançado no circuito cinematográfico somente em 1983).

Produtora responsável: Institute for Regional Education (IRE), Santa

Fe

Direção: Godfrey Reggio
Direção de fotografia: Ron Fricke
Roteiro: Ron Fricke, Michael Hoenig, Godfrey Reggio e Alton Walpole
Edição: Ron Fricke e Alton Walpole
Produção: Godfrey Reggio e Francis Ford Coppola.¹⁵

A Essência da Vida

Título original: Koyaanisqatsi – Essence of Life
EUA, 2002.
Produtora responsável: MGM Home Entertainment, inc.
Distribuidora: Fox Home Entertainment.
Entrevistas com Godfrey Reggio e Philip Glass.
Direção e produção: Greg Carson
Edição: Kelly Mohan

¹⁵ Na verdade, Coppola propôs a Reggio que ele pusesse seu nome como “produtor” para facilitar o lançamento do filme no circuito cinematográfico (TORNEO, 2002), atuando mais como uma espécie de produtor executivo. Este mesmo papel foi posteriormente assumido por George Lucas, em *Powaaqatsi* e por Steven Soderbergh em *Naqoyqatsi*.