

# Chelsea Girls, Walden. 1996, 1969.

## Som direto, silêncio, vozes, deslocamentos

*Chelsea Girls, Walden. 1966, 1969.*

*Production Sound, Silences, Voices, Displacements*

### Fernando Morais da Costa

Doutor em comunicação, professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Autor de "O som no cinema brasileiro" (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008) e organizador de "Som + Imagem" (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012).  
E-mail: fmorais29@terra.com.br

**Submetido em:** 20/05/2016

**Aceito em:** 15/07/2016

## DOSSIÊ

### RESUMO

Uma análise comparativa das relações entre sons e imagens em *Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966) e em *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (Jonas Mekas, 1969) que tem como intuito demonstrar polos de experimentação sonora diferentes entre si, embora se tratando de filmes razoavelmente próximos em suas épocas e contextos de produção. *Chelsea Girls* estabelece uma relação contínua entre som direto e silêncio. *Walden* cria uma relação ambígua entre as imagens e os sons que não são seus respectivos sons diretos, mas ainda assim dialogam com elas de forma também íntima, a partir de um modelo de sincronização ambivalente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Som; Cinema experimental; Som direto; Vozes; Silêncios.

### ABSTRACT

This presentation proposes a comparative analysis regarding the relation between sounds and images in *Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966) and *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (Jonas Mekas, 1969). Our main intent is to demonstrate two different methods of assembling sounds, even though those films are close enough to each other regarding their first screenings as well as the general context of their production. *Chelsea Girls* creates a continuous relation between voices and silences. *Walden* establishes an ambiguous relation between images and sounds that are not their production sounds but still dialogue with them very closely, due to an ambivalent synchronization.

**KEYWORDS:** Sound; Experimental cinema; Production sound; Voices; Silences.

*Like to take a cement fix*

*Be a standing cinema*

*Dress my friends up just for show*

*See them as they really are*

*Andy Warhol looks a scream*

*Hang him on my wall*

*Andy Warhol, Silver Screen*

*Can't tell them apart at all*

*Andy Warhol (David Bowie, 1972)*

Interessa neste artigo a constatação das diferentes formas de unir sons às imagens, através da comparação das trilhas sonoras de filmes que não deixam de ser próximos, tanto cronologicamente quanto em seus contextos de produção. Duas produções que estabeleciam, na segunda metade da década de 1960, relações incipientes com as tecnologias portáteis de gravação de som e levavam a novas possibilidades de registro nas filmagens em externas e em locações. Assim, temos, como parte central do método de pesquisa, a análise comparativa dos filmes *Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966) e *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (Jonas Mekas, 1969), que mostram dois modos diferentes de pensar as relações entre sons e imagens, dentro de um dito cinema experimental.

Para Warhol, naquela produção específica, a inscrição do som direto de uma imagem vinha acompanhada do silenciamento de outra, vista concomitantemente, a partir do procedimento da tela dividida. Para Mekas, no filme que analisaremos, as gravações sonoras feitas nos deslocamentos entre as cidades e o campo se uniam às imagens, mantendo sempre um grau reconhecível de separação. Uma ambiguidade criada pela proximidade, pela sincronização mesmo, entre sons e imagens; um deslocamento sutil de espaço e tempo entre ambos.

*Chelsea Girls* encontra-se, na obra cinematográfica de Andy Warhol, após uma série de experimentações célebres, como, por exemplo, *Kiss* (1963), *BlowJob* (1964), *Empire* (1964). Artigos recentes que tematizam Warhol em sua porção cineasta nos auxiliam a reconhecer este contexto. Mariana Baltar comenta *BlowJob*, em sua interseção possível entre o documentário e a pornografia. Baltar (2011) o analisa sob a chave não de uma evidência visível, o que seria mais óbvio, mas invisível, a partir do fato de não vermos do ato que dá título ao filme mais que o plano próximo do rosto do ator que recebe o favor sexual. O que não vemos seria,

paradoxalmente, o que garantiria o estatuto do real e o que, ancorada em Linda Williams, Baltar chama de frenesi do visível (Baltar, 2011, p. 478).

Luiz Claudio da Costa compara as obras cinematográficas de Warhol e Stan Brakhage, buscando interseções entre o cinema e as artes plásticas. Para além desta lembrança, Brakhage será também comentado neste texto pela peculiaridade de ser personagem do filme de Mekas. Sobre sua obra, já escrevemos em textos anteriores<sup>1</sup>. Luiz Claudio da Costa ressalta em seus filmes a intimidade filmada, a possibilidade de entender parte de sua obra como diários filmados, o que filmes como *Window water baby moving* e *Cat's cradle*, ambos de 1959, confirmam. A ideia de diários filmados nos será importante quando nos debruçarmos sobre Mekas, pois não é incomum tal entendimento sobre sua obra, o que, de certa forma, o aproximaria de expoentes centrais do cinema moderno, como o Chris Marker de *Sans Soleil* (1983) ou de *Carta da Sibéria* (1957), ou a Agnes Varda de *Os catadores e a catadora* (2000) ou *As praias de Agnes* (2008). Sobre Warhol, que para este texto nos é mais central, Costa destaca o tamanho, por vezes esquecido, do conjunto de filmes, entendendo-se como filmes desde os longas metragens de duração excessiva até os *screen tests*. Costa ressalta também a utilização de clichês do imaginário sobre a cultura popular, o interesse pelos processos artísticos em si, a própria duração que tem a atenção chamada para ela mesma (Costa, 2010, p. 362). Exemplos óbvios sobre a duração em si como problema são *Empire*, que já citamos, ou *Sleep* (1963). Mas a duração excessiva também se faz presente em *Chelsea Girls*, cuja projeção dura 3 horas e 14 minutos, e é composta por blocos de planos sequências de cada um dos personagens retratados, como veremos.

*Chelsea Girls* é uma experiência de Warhol com som direto, com os sons gravados em locação, sincronizado com as imagens. Em *Walden*, temos as gravações sonoras de Mekas unidas com as imagens de forma a estabelecer relações por vezes mais próximas, por vezes mais distantes. Não é um objetivo central deste artigo fazer um contexto da ampliação dos usos do som direto durante a década de 1960, a partir dos gravadores mais leves. Já discorreremos longamente sobre isso, dando ênfase à chegada dos gravadores, o Nagra, mais do que qualquer outro, no Brasil. Quando o fizemos, citamos também os sempre comentados movimentos do Cinema Verdade francês e do Cinema Direto norte-americano.<sup>2</sup> Poderíamos citar ainda as experiências de John Cassavetes no Estados Unidos, já que *Shadows* é também do simbólico ano de 1959, ano chave para o surgimento de experiências de longas-metragens com gravação de som direto em externas. Hoje está também mais clara a importância da obra do canadense Pierre Perrault, com o célebre *Para que o mundo prossiga* (1963), por exemplo, e sua contribuição para diferentes modos de retratar comunidades específicas

1 Ver, por exemplo, Morais (2011).

2 Morais, 2008.

com o som de suas vozes, com o ambiente sonoro à sua volta gravado em som direto<sup>3</sup>. Uma vez que é parte de nosso interesse pensar aqui sobre o que podia ser a gravação de som direto em 1966 e 1969, anos de lançamento dos dois filmes que analisamos, podemos lembrar que o paradigmático *Gimme Shelter*, dos irmãos Maysles sobre os *Rolling Stones* é de 1970. No Brasil, Glauber Rocha lança, em 1969, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, no qual o técnico de som Walter Goulart consegue resolver os problemas de gravar as ações em locações complexas, com decupagem não menos complicada. Glauber Rocha finalizaria posteriormente *Câncer* (1972), outra experiência de som direto radical. Joaquim Pedro de Andrade, que flertava com o som direto desde *Garrincha, alegria do povo* (1963), produziria *O Padre e a moça*, dublado por completo, em 1966, conseguiria, em 1969, sucesso parcial com o som gravado em locação em *Macunaíma*, e teria êxito completo em *Os inconfidentes* (1972), graças ao trabalho magistral do técnico de som Juarez Dagoberto. A virada da década de 1960 para 1970 vê ainda a Caravana Farkas em andamento pelo nordeste brasileiro.

A experiência de Warhol com som direto tem a particularidade de propor para os espectadores, a partir da utilização da tela dividida que perpassa todo o filme, uma divisão também entre o que se escuta e o que foi deixado em silêncio. Ouvir o filme significa perceber que metade das imagens estão sonorizadas e a outra metade não. Com a tela dividida, há sempre a complementaridade entre as imagens que vemos enquanto ouvimos seus respectivos sons diretos e aquelas que assistimos silenciadas.

Tal estrutura pode ser percebida desde o primeiro bloco de ação: *Nico in the kitchen*. Nico aparece na metade direita da tela, e ouvimos o som direto da cozinha. A metade esquerda do quadro será preenchida por imagens que seguirão silenciadas. Quando uma criança se junta à mulher, Nico, e ao homem que falam, passamos a escutar as vozes de três pessoas e a movimentação de suas ações na cozinha. Aos 5 minutos e 45 segundos, passamos a ouvir o lado esquerdo da tela, e, ao mesmo tempo, o lado direito é silenciado. Ouvimos agora um casal que discute. Tal estrutura, tal polarização entre o que se ouve e que se vê, não muda até 26 minutos e 25 segundos, quando a imagem da direita, a de Nico e seu companheiro na cozinha termina, e se transforma em tela preta. Nesse momento, ainda ouvimos o casal da esquerda. A tela preta dura pouco, e uma senhora surge, preparando uma injeção. Até 32 minutos, não a escutaremos. O bloco de imagens termina. Em seu lugar, a esquerda se transforma em tela preta, e passamos a ouvir a voz da senhora da direita. Em pouco tempo, começará o novo bloco da esquerda, intitulado *Boys in bed*, no qual podemos ver dois homens deitados. Por muito tempo, não os escutaremos. Seguiremos com a voz da direita. Tal método de divisão entre o que se vê e o que se ouve perpassa as mais de três horas de filme. Assim, cindidos entre seus sons e suas imagens, assistimos ser representados os moradores do tão famoso *Chelsea Hotel*. Nico, naquele momento, é a vocalista do incipiente *Velvet Underground*, banda apadrinhada pela *Factory* de Warhol. Em pouco tempo,

3 Análise do filme de Pierre Perrault pode ser encontrada, por exemplo, em meio aos estudos de documentário realizados por Amaranta Cesar. Ver Cesar, Amaranta. Tradução (re) encenada: o documentário e o chamado da diferença. In: *Devires: cinema e humanidades*, v. 9, p. 88-97, 2012.

a banda seguiria carreira sem ela. O *Chelsea Hotel* seguiria como um endereço central para a contracultura nova-iorquina. Leonard Cohen seria um de seus cronistas, em duas músicas, na década seguinte, nas quais, por exemplo, exporia sua intimidade com Janis Joplin. Na primeira versão, na verdade duas gravações com letras diferentes da mesma melodia, Cohen denuncia que os fatos do qual ele tanto se lembra ocorreram em 1967. As gravações são de 1974.

A divisão, e o jogo, entre o que se vê sem ouvir e o que se ouve sem ver tem outros momentos chave, como em uma hora e 31 minutos: a imagem da direita, da qual ouvíamos os sons correspondentes, termina, e surge a tela preta, mas a imagem da esquerda permanece sem ser sonorizada. Teremos mais de seis minutos de silêncio total, ambas as partes sem vozes ou sons ambientes. Com uma hora e 37 minutos, temos o novo bloco de imagens da direita, *Mario sings two songs*, e unidos às imagens temos os sons correspondentes. Em breve surgirão as imagens da esquerda, silenciadas. Com duas horas e dez minutos de projeção, inicia-se o bloco *Eric says all*. De fato, ouvimos as confissões de Eric, suas imagens e sons à direita. O bloco da esquerda, *Color lights on cast*, permanecerá silenciado. Às duas horas e 42 minutos os dois blocos surgem quase concomitantemente, *Pope Ondine* à direita, com sua voz e seus sons ambientes, e *Nico in the kitchen*, em silêncio. Assistiremos Nico chorar por imagens, mas não por sons, até o fim da projeção.

*Walden: Diaries, Notes and Sketches* conforma, na obra de Jonas Mekas, a ideia do diário em forma de filme, retomada, por exemplo, no posterior *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), sobre sua terra natal. Em *Imagem-Experiência: 1949/2003*, Jonas Mekas e Agnes Varda, Cezar Migliorin (2006) analisa um filme anterior de Mekas: *Lost, Lost, Lost*. Filmado entre 1949 e 1963, finalizado em 1976, ele é, como diz Migliorin, também um filme diário no qual a voz do narrador, que é a voz do próprio realizador, atualiza as imagens, os planos curtos, fragmentados, as imagens que parecem sobras. Essa atualização da voz seria, assim, ambígua, a mesma palavra que estamos utilizando para descrever a sincronização em *Walden*, pois, ao mesmo tempo em que atualiza as recordações das imagens e o que podemos apreender delas, o faz de modo fugidio, nos dando informações ao mesmo tempo pessoais e imprecisas. Migliorin, em sua análise, contrapõe o modo como Mekas e Varda constroem seus diários, suas imagens e as relações entre imagens e sons (Idem, p. 260).

Em *Walden*, às imagens coletadas no decorrer de alguns anos estão unidos sons que parecem ter um discurso afinado ao delas, embora tenham sido gravados em tempos ou espaços diferentes. Os sons parecem, em várias das situações mostradas, ter sido gravados próximos da captura das imagens em espaço e tempo, mas não exatamente ao mesmo tempo e no mesmo espaço. A colagem de sons relacionados ao que as imagens mostram, sem que sejam de fato seus sons diretos, estabelece uma espécie de ambiguidade, uma ideia imprecisa de pertencimento. Há um deslocamento sutil entre a trilha sonora e o que vemos na tela. Os sons contribuem para uma correspondência geral às imagens que vemos, sem que sejam exatamente os sons

gravados juntos com a captação daquelas imagens.

No início da projeção, ouvimos um vento forte quando a cartela nos diz que as imagens retratam Nova Iorque no inverno; sons urbanos ao vermos a cidade, burburinho quando é mostrado um restaurante. É importante notar que a trilha sonora é constituída sempre de um som preponderante, quase como se houvesse a ausência da mixagem. Além disso, cada som, apresentado de forma monofônica, segue por vários planos de imagens. São longos e contínuos blocos sonoros, mas quando há o corte para o próximo som, é um corte seco, sempre brusco. A percepção da continuidade sonora é potencializada, por contraposição, pela agilidade da montagem das imagens, pela proliferação de planos curtos enquanto cada som segue.

Aos 23 minutos, temos, dentre a miríade de imagens pessoais, ordenadas sob a cartela *Tim's place*, crianças a brincar próximas do realizador, um dos momentos nos quais sua voz centraliza a trilha sonora, de forma análoga ao que Cezar Migliorin comentava em *Lost, Lost, Lost*, e de resto uma das marcas da filmografia de Mekas. Ouvimos:

A fala distrai, enquanto o silêncio e o trabalho recordam e forçam o espírito. Quando a pessoa sabe o que lhe foi dito, para seu benefício, ela não mais precisa escutar ou falar, mas colocar em prática silenciosamente, cuidadosamente, com humildade. Ela não deve, então, ir em busca de novas coisas que servem apenas para satisfazer o apetite exterior, embora não sejam aptas para satisfazer isso e deixar o espírito fraco e vazio, sem a virtude interior<sup>4</sup>.

Escutamos a voz pausada, pouco intensa, o timbre idoso, captado por microfone próximo da boca, o sotaque europeu oriental. Tal voz, que sabemos ser a do próprio realizador, é uma das marcas sonoras do filme.

Outro bloco de voz que centraliza a trilha sonora surge quando vemos e ouvimos Allan Ginsberg, aos 42 minutos. Sua voz e as demais que compõem a entrevista não estão sincronizadas com as imagens da própria mesa redonda. É um dos momentos em que a sutil separação entre sons e imagens que estamos comentando se faz clara. Ouvimos Ginsberg, e o vemos, mas sons e imagens, embora pertençam ao mesmo evento, não estão exatamente unidos, não estão sincronizados. A relação de tempo e espaço criada a partir da edição das imagens e dos sons gera uma proximidade relativa entre eles, mas não absoluta. Ginsberg fala sobre *Pop art*, diz que Warhol “em cinco anos”, estará na *Museum of Modern Art* nova-iorquino, estará em Londres.

---

4 Livre tradução de: “Speaking distracts one, while silence and work recollects and strengthens the spirit. Once one person knows what has been told him for his benefit, he no longer needs to hear or speak, but to put it into practice silently and carefully and in humility. He must not then go in search of new things that serve only to satisfy the appetite outwardly, although they are not able to satisfy it, and leave the spirit weak and empty without interior virtue”.

Outro monólogo, mais próximo do fim do filme, a uma hora e oito minutos da segunda parte<sup>5</sup>, traz reflexões sobre o próprio cinema. Ouvimos: “Isso é o que o cinema é: frames, frames isolados. O cinema está entre os frames. Cinema é luz, movimento, batida do coração, vida, veias”<sup>6</sup>.

Ouvimos não apenas a voz, mas os sons da máquina de escrever na qual são datilografadas as palavras. Curioso pensar que quando isso ocorre, a trilha sonora promove uma expansão da ideia de diegese. Enquanto ouvimos tais vozes e ruídos, podemos entendê-los como extradiegéticos, e não apenas as vozes, o que seria mais usual. Vemos as imagens de pessoas passeando por um parque no inverno. Assim, somos levados pelos sons a pensar não apenas no espaço do parque que vemos, mas também no ambiente no qual a voz e principalmente a máquina de datilografar estavam no momento da gravação.

Comentamos que a voz do narrador é uma das marcas sonoras do filme. Poderíamos acrescentar que o acordeão que ouvimos em vários momentos também é, e que ele também ajuda a criar relações ambíguas entre os sons e as imagens. Sobre as imagens de um casamento, o acordeão, além das vozes e sons ambientes que estão gravadas juntos com a música, nos levam a perceber que seus sons, ao mesmo tempo em que dialogam claramente com as imagens, não foram gravados necessariamente para acompanhá-las. Tratam-se, mais uma vez, de eventos sonoros de origem diversa dos acontecimentos que vemos na tela, neste caso com uma distância maior da que percebemos na sequência com Alan Ginsberg.

Vale ainda lembrar que a presença de tais músicas no filme descreve o que um dia Ismail Xavier notou que acontecia na filmografia de Julio Bressane. Xavier (1979) comentava que Bressane inseria as canções, em seus primeiros filmes, como *Cara a Cara* (1967), *O anjo Nasceu* (1969), *Matou a família e foi ao cinema* (1969), sem a preocupação de mascarar as marcas sonoras dos suportes a partir dos quais a gravação tocava: discos eram reproduzidos nos filmes enquanto ouvíamos, além das canções, os chiados do vinil e da agulha. Por exemplo, *Peguei um ita no norte*, ao fim de *O Anjo Nasceu* (1969) (Xavier, 1979, p. 57). Como dissemos acima, tal operação torna mais complexa a ideia de diegese, pois as imperfeições da gravação nos transportam também para a imagem do disco, ele próprio, tocando.

De forma geral, as músicas quando surgem no filme de Mekas nunca estão isoladas dos demais sons que permeavam os locais das gravações. Com uma hora e 1 minuto da segunda parte, alguém murmura as frases musicais mais conhecidas da nona sinfonia de Beethoven. A voz, embora seja central para aquela passagem do filme, não tem qualquer destaque em meio ao som ambiente urbano. Nas imagens, vemos as

5 É comum ter contato com o filme de Mekas em uma projeção dividida em duas partes, a primeira contendo os três primeiros rolos, a segunda contendo os rolos quatro, cinco e seis. Foi assim que o assistimos e mantivemos essa marcação temporal em nossa análise.

6 Livre tradução para: *that is what cinema is, frames, single frames. Cinema is between the frames. Cinema is light, movement, sun, light, heartbeating, breathing, life, veins*.

dificuldades das pessoas em lidar com a neve abundante, um homem tenta empurrar sua Kombi. Ainda sobre performances musicais, cabe lembrar que o *Velvet Underground*, com a Nico de *Chelsea Girls* no vocal, surge em *Walden*, em sua primeira apresentação, como a própria cartela informa.

Stan Brakhage surge como personagem de Mekas no segmento *A visit to brakhage's*, que se inicia a 4 minutos da segunda parte. Primeiro, temos registros da viagem em si, imagens de dentro do trem em movimento, enquanto ouvimos a voz e uma espécie de bandolim. A partir do segmento *One day like any other*, vemos os muitos filhos de Stan Brakhage brincando na neve, o próprio cineasta e sua esposa, os pôneis da fazenda. Nesses primeiros minutos do bloco dedicado a Brakhage, ouvimos a onipresente sanfona, e ouvimos também os sons que foram produzidos naquela situação, mas nunca estão sincronizados. Assistimos até mesmo alguns poucos planos em silêncio total. Uma homenagem de Mekas ao cinema silencioso de Brakhage, talvez? De qualquer forma, nos minutos dedicados a Brakhage, a ambivalência entre a proximidade e a distância aferível entre sons e imagens se mantém.

Tal método de montagem causa um misto de reconhecimento e estranhamento que, embora possa descrever um movimento pendular que varie entre o extremo de um ou de outro, jamais é de todo resolvido. Tal sutileza, sendo a base de um cinema que mais sugere sensações, ao mostrar uma trajetória via blocos de ação delimitados, ao invés de buscar a identificação do espectador através de uma narrativa linear, está presente mesmo na relação do filme com a obra literária que lhe empresta o nome.

Em *Walden*, o livro de Henry David Thoreau, autor também do tão célebre quanto atual *A desobediência civil*, de quem Mekas pega emprestado o título de seu filme, já temos a própria ideia de diário. São conhecidos o livro, publicado pela primeira vez em 1854, e sua motivação, a fuga de Thoreau da cidade grande e seu retiro no interior, à beira do lago em Massachusetts, Estados Unidos, que batiza o livro. *Walden* é um texto literário, vez por outra, lembrado nos estudos de som. Murray Schafer, em *O ouvido pensante*, cita John Cage, que, por sua vez, havia comentado as descrições sonoras de Thoreau em *Silence – lectures and writings*, como parte de seu argumento geral, tantas vezes repetido em diversos textos, em favor da inclusão de sons não necessariamente entendidos como musicais no universo musical (Idem, 2011, p. 108).

São muitas as descrições dos ambientes sonoros à volta do lago, tanto dos sons da natureza como das intromissões de sons mecânicos advindos da civilização que inicia seu processo de conquista do lugar para onde o escritor se retirou, as transformações nas proximidades do lago à medida em que o progresso chega: a linha de trem, as pessoas que vem. Seguem-se duas passagens que explicitam, cada uma a seu modo, a solenidade encontrada na sonoridade que permite entender distâncias, ecos, e o conflito instaurado a partir do surgimento de demais sons:

Às vezes, aos domingos, quando o vento estava favorável, ouvia os sinos de Lincoln, Acton, Bedford ou Concord, uma suave e doce melodia, como se fosse da natureza, e de grande valor em meio àquele ermo. A uma distância suficiente sobre os bosques, o som adquire certo sussurro vibrante, como se agulhas dos pinheiros no horizonte fossem roçadas feito as cordas de uma harpa. Todo som ouvido a maior distância possível, produz um só efeito, uma vibração de lira universal, exatamente como a atmosfera que nos circunda torna interessante aos nossos olhos uma remota aresta da terra, graças ao tom de azul que lhe confere. Neste caso, chegava até mim uma melodia filtrada pelo ar e que havia conversado com todas as folhas e hastes do bosque, aquela porção de som que os elementos apreenderam, modularam e ecoaram de um vale ao outro. O eco é, até certo ponto, um som original, e daí a sua magia e encantamento. Não é mera repetição do que merecia ser repetido pelo sino, mas em parte a voz do bosque; as mesmas palavras e notas triviais cantadas por uma ninfa. (Thoreau, 2007, p.54)

Nas primeiras horas da noite escutei o distante ronco dos vagões passando por cima das pontes — um som que se ouve mais do que qualquer outro à noite —, o ladrido de cães de caça, e às vezes de novo o mugido de desconsolada vaca no pátio de uma estrebaria distante. Nesse meio tempo a margem inteira vibrava com o coaxar de enormes rãs, os espíritos resolutos de antigos bebedores e farristas, ainda impenitentes, tentando celebrar uma boa pescaria no lago (se é que as ninfas de Walden me perdoam a comparação, pois embora não haja quase plantas, há rãs por aquelas bandas) e que adorariam manter as hilariantes normas das velhas mesas festivas, se bem que suas vozes tenham se tornado roucas e solenemente graves, zombeteiras diante a alegria, e o vinho tenha perdido o gosto e se reduzido a licor para inchar suas panças, e a doce intoxicação nunca chegue a afogar a memória do passado, mas seja mera saturação, encharcamento e distensão. (Idem, p.55)

Por um breve momento, a voz de Mekas cita diretamente o lago comentado no livro de Thoreau. Ouvimos: "*this is walden what you see*", enquanto vemos as imagens não de um lago, mas de pessoas se divertindo em um parque. Tal momento em que sons e imagens trazem informações diversas, e terminam por criar um terceiro sentido, nos parece representar a relação ambivalente, imprecisa que o filme conserva com o livro. Em vários momentos, como este, nos parece estar em operação o conceito, inerente ao cinema sonoro, e observável de forma cotidiana no ato de se assistir um filme, de *síncrese*, formulado por Michel Chion. A *síncrese*, neologismo criado pelo francês e recentemente traduzido para o português, estaria em andamento toda vez que temos qualquer junção de um som com uma imagem que não seriam observados como fenômenos concomitantes em nossa experiência cotidiana. Por exemplo, se ao assistir um filme, nos deparamos com um momento em que ouvimos uma nota de um violino ao mesmo tempo em que um personagem abre a boca para gritar. A junção de uma nota musical com a imagem de uma boca que grita gera um sentido particular, ao mesmo tempo devido ao inusitado do sincronismo e à síntese de um pensamento

a ser comunicado pelo filme, particular do cinema, uma síncrese. (Chion, 1994, p. 58)<sup>7</sup> O que nos parece importante ressaltar é que a montagem de Mekas, que traz a imensa ambivalência que estamos comentando, a relativa liberdade entre sons e imagens que nunca estão exatamente no mesmo tempo e espaço, embora criando relações próximas, e por vezes próximos de fato, por estarem pouco deslocados, amplia a noção de síncrese, pois ela ocorre, em maior ou menor grau, por toda a projeção, já que imagens e sons nunca estão sincronizados segundo um modelo naturalista.

Como conclusão, podemos atestar que, como queríamos demonstrar, ambos os filmes trazem questionamentos importantes sobre a possibilidade de se gravar sons em locação e as diferentes formas de inseri-los. Se nos tomou mais tempo, mais palavras, para descrever o método criado por Mekas do que o de Warhol, podemos dizer que, e aqui não há uma tomada de posição que reflita um julgamento, a sutileza do deslocamento de tempo e espaço proposto por Mekas demanda uma análise mais detalhada, mesmo no reduzido espaço de um artigo. O silenciamento de metade das imagens proposto por Warhol traduz ao mesmo tempo um método radical e de resultado mais direto. Reiteramos que os dois modos absolutamente distintos de unir sons e imagens em obras próximas em seus momentos de produção, nos modos de produção mesmo, em seu pertencimento ao dito cinema experimental, provam que sons e imagens, mesmo quando unidos de formas tão distantes do que seriam modos de representação naturalista, podem se apresentar segundo métodos tão diferentes.

---

<sup>7</sup> Chion tinha elaborado o conceito de síncrese em *Audiovision*, de 1990 na França, traduzido para o inglês em 1994, cuja edição citamos. Ele voltaria ao conceito mais recentemente em *Film, a sound art* (Chion, 2009).

BALTAR, Mariana. Evidência invisível: BlowJob, vanguarda, documentário e pornografia. *Revista Famecos*. Porto Alegre: PUC-RS. v. 18, n. 2, p. 469-489, maio/ago. 2011.

CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

CHION, Michel. *Audiovision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *Film: a sound art*. New York: Columbia University Press, 2009.

COSTA, Luiz Claudio da. Brakhage e Warhol: pautando as relações entre o cinema e as artes plásticas. In: SOUZA, Gustavo *et al* (ed). *Estudos de cinema e audiovisual - Socine*. São Paulo: Socine, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. Imagem-Experiência: 1949/2003, Jonas Mekas e Agnes Varda In: SOARES, Rosana de Lima *et al* (ed). *Estudos de Cinema VII – Socine*. São Paulo: Anablume/Socine, 2006.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 2011.

THOREAU, Henry David. *Walden, ou a vida nos bosques*. São Paulo: Ground, 2007.

XAVIER, Ismail. O mal-estar da incivilização. In: *Cine-olho*. São Paulo, n.5-6. Junho/julho/agosto, 1979. P. 56-58.