

Vibrações para além dos cinco sentidos: A escuta intersensorial no filme *Espaço Além - Marina Abramović e o Brasil*

HULI DE PAULA BALÁSZ

PPGIS-UFSCAR

PALAVRAS-CHAVE

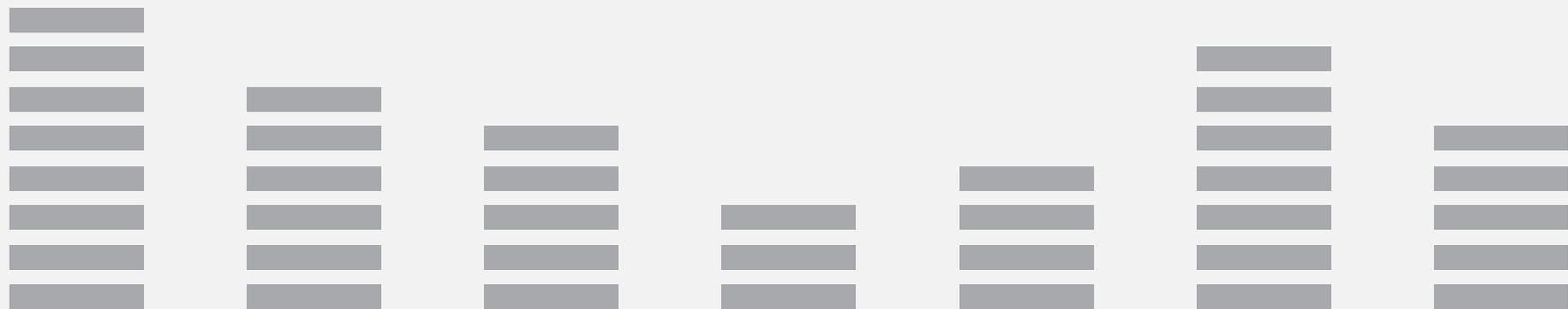
THE SPACE IN BETWEEN - MARINA ABRAMOVIC E O BRASIL

MÚSICA FÍLMICA

PERCEPÇÃO.

RESUMO

Com o intuito de analisar de que forma se presencia a música no documentário brasileiro *Espaço Além - Marina Abramović e o Brasil* (*The Space in Between - Marina Abramović and Brazil*, Marco del Fiol, 2016), este trabalho tem por objetivo investigar as possíveis relações entre a composição da trilha sonora original com escalas ou tons conhecidos como “sagrados”, ou, por exemplo, com as frequências de Solfeggio (de 285 Hz, 396 Hz, 528 Hz etc), verificando, portanto, se elas foram pensadas para existirem na composição dessas sonoridades.



Este trabalho se trata de um recorte de minha atual pesquisa de mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos a qual analisa o documentário brasileiro *Espaço Além - Marina Abramović e o Brasil* (*The Space in Between - Marina Abramović and Brazil*, Marco del Fiol, 2016) pelo viés da teoria da intermedialidade, na tentativa de compreender as relações entre cinema e performance. O filme em questão aborda a trajetória de Abramović em busca de cura pessoal e inspiração artística pelo país.

Marina Abramović é uma artista sérvia e desde a década de 1970 destaca-se internacionalmente por suas obras de performance. No filme *Espaço Além* a artista desbrava regiões do Brasil experimentando rituais sagrados e explorando os limites entre arte, imaterialidade e consciência.

Estabelecendo um foco, portanto, no que concerne à música no filme, o objetivo específico desta análise consistem em investigar se existem relações entre a composição da trilha sonora original com escalas ou tons conhecidos como "sagrados", por exemplo, as popularmente conhecidas frequências de Solfeggio (de 285 Hz, 396, 417, 528 etc). Cabe observar que não estamos nos referindo aqui às "frequências de solfeggio" das práticas e estudos musicais, aqui o termo se refere a uma esfera diferente desta e será melhor exposta adiante. Considerando que a dissertação, de onde este artigo é recortado, já apresenta uma proposta de estudar o lugar do "intermeio" de uma obra, ou o *in-betweenness* (PETHO, 2011), uma vez que o filme situa-se entre o cinema e a performance, neste artigo verificaremos se de alguma forma a música fílmica também se manifesta de maneira intersticial, ainda que em sua apreensão cognitiva, percebida não exatamente a partir de um sentido específico, como a audição, mas *entre*, ou ainda além, dos cinco sentidos.

De acordo com Ismail Xavier, o termo diegese foi cunhado pelo crítico e teórico literário Gérard Genette para definir tudo o que faz parte do universo de uma obra, aquilo que pertence à realidade de determinada narrativa. Então ao nos referirmos à música diegética no filme estamos a observar a música que já faz parte da cena, ou seja, aquela que já estava presente no momento de sua gravação. E, de forma contrária, quando nos referimos à música extra-diegética estamos considerando a música que é inserida no filme em seu processo de edição, ou seja, em sua pós-produção e é sobre esta música que este trabalho se deterá.

Partindo dessa diferenciação, primeiramente como metodologia foi feito um mapeamento e classificação da música fílmica a partir de sua diegese obtendo-se: músicas dos rituais sagrados (diegéticas); músicas de frequências meditativas (extra-diegéticas) e músicas pré-existentes à obra (diegéticas e extra-diegéticas). Tendo em vista as três classificações da música no filme, este artigo visa debruçar-se sobre uma delas - as que chamo aqui de músicas de frequências meditativas - desconsiderando para este momento, portanto, as músicas diegéticas, que por necessitar de uma extensa explanação, acabaria nos rendendo, desta forma, um outro artigo sobre o tema; e as pré-existentes ao filme, por ocorrerem de forma esporádica, em apenas dois momentos como quando um senhor toca em uma mesa de bar: *Eu sei que vou te amar* (Antônio Carlos Jobim e Vinícius De Moraes, 1959) e em outra vez quando Marina canta com sua equipe de gravação a música *Rum and Coca Cola* (Lionel Belasco, Lord Invader e Andrews Sisters, 1945) durante a preparação de um jantar, que por sua vez passa de diegética para extra-diegética ao ser inserida na trilha sonora sobreposta à cantoria dos personagens.

Portanto, para tal ponto de investigação há uma hipótese de que a dupla de compositores O Grivo tenha se baseado diretamente nas referidas frequências de Solfeggio para a composição das trilhas e também por esta razão a música fílmica seja apreendida de uma forma *pré-estésica*, (CAZNOK, 2016, p. 133) conceito que abordaremos adiante. As frequências de solfeggio que nos referimos aqui são notas musicais de determinadas alturas e popularmente a elas são agregadas a capacidade de influenciar quem a escuta através da sintonização das vibrações emitidas pelo som com as vibrações emitidas pelo ser. Este tipo de música é buscado geralmente para fins relacionados à melhorias na saúde e alterações de estados emocionais. Logo, esta hipótese é levantada pelo fato do filme se tratar de uma busca de Abramović por autocura e autoconhecimento. A princípio, supõe-se, então, que a música fílmica traga consigo tais aspectos principalmente por sua sonoridade ser semelhante a das frequências de solfeggio.

Vale esclarecer, sobretudo, que de forma alguma não se pretende aqui testar ou tampouco comprovar a eficácia de tais frequências sonoras a quaisquer fins, trabalho que se encarregam as competências das áreas específicas, mas sim, investigar sua possível aplicabilidade à obra, na tentativa de levantar iminentes potencialidades para além do conhecimento já estabelecido.

Começamos nossa investigação então a partir desta música extra-diegética e ao passo em que esta análise for sendo exposta a metodologia utilizada em cada parte do processo investigativo será detalhada.

AS FREQUÊNCIAS DE SOLFEGGIO E A PERCEPÇÃO

Como partimos nos perguntando se o dueto O Grivo se baseou diretamente nas referidas frequências de Solfeggio para a composição da trilha do filme, vamos trazer um rápido apanhado a respeito do campo da percepção e do assunto das frequência com a finalidade de embasar nossa hipótese para após isso verificar sua aderência ao objeto.

De acordo com Yara Caznok certas tendências contemporâneas, tais como as instalações e performances, são exemplos de correntes estéticas que assumem a participação da visão em suas poéticas logrando criações que fundem o sonoro e o visual. “Entre todas as formas de relacionamento audiovisual, a correspondência entre os sons e as cores é a mais antiga e comum, e geralmente refere-se aos timbres ou às alturas (frequências).” (CAZNOK, 2015, p.25).

Em seu livro, a autora levanta teorias que relacionam som e cor através principalmente de três autores ao longo da história: Mersenne, Castel e Newton. “É interessante notar que, do ponto de vista científico, é somente a partir do século XVII que se oficializam as pesquisas que têm como alvo a relação entre os sons e as cores.” A autora coloca que não havia uma plena concordância entre nenhuma das relações. Vale adicionar, ainda, que é apenas a partir do século XX que se começam analisar a consciência e as apreensões pelos sentidos do sujeito em uma perspectiva mais ampla, indivisa, como “ser total” (CAZNOK, p. 230) a partir do método da fenomenologia em Edmund Husserl (1859-1938), que posteriormente influenciou o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Em um momento Caznok cita uma composição de Couperin na qual relaciona sentimentos a cores.

Retira-se dessa sequência de cores e de ‘comportamentos’ humanos a ‘tradicional’ graduação que vai do branco ao preto relacionados a uma escala de sentimentos que partem dos mais ‘puros’ inocentes e brandos e vão se tornando mais intensos e picantes. Pode-se supor, também, que haja uma espécie de ‘cronologia’ de sentimentos que acompanham o nascimento, a maturidade e a morte (infelicidade) do amor (CAZNOK, p. 42).

Baseando-me na maneira a qual a autora estabelece os paralelos entre som e cor em sua tese proponho aqui uma aplicação das análises que relacionam som e sensações, principalmente no que concerne às suas frequências vibratórias. Começo portanto apresentando uma proposta de relação entre as frequências de estados de consciência e emoções.

Em meados da década de 1990 o psiquiatra norte americano David Hawkins (1927-2012) propôs uma relação direta entre as frequências dos pensamentos e as emoções e a partir de medições frequenciais o autor elaborou uma tabela (HAWKINS, 2000 p. 52) que oscila de 20 a 1000 Hz onde se nota que as frequências mais altas se relacionam com as vibrações de sentimentos como amor, paz e alegria, e as frequências mais baixas, aos sentimentos de culpa, vergonha e apatia, por exemplo.

Na coluna *level* temos elencado os níveis de consciência e à direita, na coluna *log* as frequências de pensamento seguido pela coluna das emoções que, segundo Hawkins, estariam interrelacionadas.

FIGURA UM

GRÁFICO QUE RELACIONA FREQUÊNCIAS DO PENSAMENTO ÀS EMOÇÕES (HAWKINS, 2000 P. 52)

MAP OF CONSCIOUSNESS					
God-view	Life-view	Level	Log	Emotion	Process
Self	Is	Enlightenment	700-1000	Ineffable	Pure Consciousness
		↑			
All-Being	Perfect	Peace	600	Bliss	Illumination
		↑			
One	Complete	Joy	540	Serenity	Transfiguration
		↑			
Loving	Benign	Love	500	Reverence	Revelation
		↑			
Wise	Meaningful	Reason	400	Understanding	Abstraction
		↑			
Merciful	Harmonious	Acceptance	350	Forgiveness	Transcendence
		↑			
Inspiring	Hopeful	Willingness	310	Optimism	Intention
		↑			
Enabling	Satisfactory	Neutrality	250	Trust	Release
Permitting	Feasible	Courage	200	Affirmation	Empowerment
		↓			
Indifferent	Demanding	Pride	175	Scorn	Inflation
		↓			
Vengeful	Antagonistic	Anger	150	Hate	Aggression
		↓			
Denying	Disappointing	Desire	125	Craving	Enslavement
		↓			
Punitive	Frightening	Fear	100	Anxiety	Withdrawal
		↓			
Disdainful	Tragic	Grief	75	Regret	Despondency
		↓			
Condemning	Hopeless	Apathy	50	Despair	Abdication
		↓			
Vindictive	Evil	Guilt	30	Blame	Destruction
		↓			
Despising	Miserable	Shame	20	Humiliation	Elimination

The critical response point in the scale of consciousness calibrates at about 200, the level associated with courage. All attitudes, thoughts, feelings and associations below that level of calibration make a person go weak. Attitudes, thoughts, feelings, entities or historical figures which calibrate higher make subjects go strong. (ibdem, p.54)¹

O autor explica que os níveis abaixo de 200 Hz referem-se ao ímpeto de sobrevivência. No livro, Hawkings afirma ter se permitido usar a espaço para estender o gráfico incluindo os comportamentos humanos então, por essa razão, através do quadro também é possível associar os estados de consciência, frequências e emoções a crenças, comportamento humano e processos.

1 O ponto crítico de resposta na escala da consciência é calibrado em cerca de 200, o nível associado à coragem. Todas as atitudes, pensamentos, sentimentos e associações abaixo desse nível de calibração fazem a pessoa ficar fraca. Atitudes, pensamentos, sentimentos, entidades ou figuras históricas que se calibram acima deste valor as tornam mais fortes. (Tradução minha)

Ao decorrer dos anos vão surgindo estudos que tentam propor ou melhor investigar essas relações. Atualmente no Brasil podemos mencionar o músico e pesquisador em arte contemporânea Krishna Passos, que dentre outros pontos, questiona uma forma de evidenciar o “conteúdo invisível da matéria e o imperceptível por meio da arte”. (PASSOS, 2017, p. 586). Considerando a percepção de forma similar a Caznok, Krishna Passos propõe que as vibrações possam ser estudadas para além dos cinco sentidos. “Qual a potencialidade no uso de forças inicialmente não percebidas pelos humanos para a criação artística explorando além das possibilidades plásticas, com experiências sensoriais resultante de vibrações que ativem mais do que os cinco sentidos?” (idem, p. 586). Deslocando a escuta a um lugar de expansão de conceitos e possibilidades o autor discorre a respeito de como se poderia entendê-la a partir de uma abordagem que julgamos se aproximar de Caznok pela fenomenologia.

[...] a escuta seria um estado em que o sujeito, intencionalmente ou não, acessa subjetividades e sutilezas muitas vezes inexplicáveis, impossíveis de serem averiguadas, acessando sensibilidades outras, muitas vezes e de difícil racionalização. A escuta mencionada expande-se até experiências de escuta do silêncio, na qual temos John Cage como principal precursor, trazendo profundas contribuições teóricas, filosóficas e artísticas para o conceito e abrindo horizontes para novas concepções, novas práticas e formas de escuta. Para sujeitos assim o som comporta poderes que, embora associados a conhecimentos exatos como a física de ondas ou à psico acústica, acima de tudo, estaria intimamente ligados às vibrações e forças invisíveis, à energias sutis que influenciariam não só a matéria e sua estrutura molecular mas, promovendo estados, capazes de harmonizar (ou desarmonizar) a nossa realidade interior e exterior. (PASSOS, 2017, p. 587)

Krishna explica que tanto o meio acadêmico e científico, quanto o senso comum precisam de novos paradigmas para compreender essas relações ainda

desconhecidas e tratadas hoje como um místico ceticismo, trazendo à discussão as referidas frequências de solfeggio.

Diferentemente da escala temperada com sete notas, usada atualmente, a escala de Solfeggio é composta de seis notas e era usada por povos antigos como os celtas, indianos e culturas orientais nos mantras e músicas de devoção. Por volta do ano 1000 dC. a escala era usada em cantos gregorianos quando começou a ser substituída pela escala temperada até que entrasse em total desuso no ocidente. As seis notas da antiga escala de Solfeggio eram definidas pelas frequências 396 Hz, 417 Hz, 528 Hz, 639 Hz, 741 Hz, 852 Hz, e, cada uma dessas notas seriam correspondentes às frequências naturais do universo, e, teriam o poder de harmonizar o ouvinte e o executor a partir das vibrações sonoras. Sobre esta influência, as pessoas teriam o padrão de suas frequências físicas realinhados, realinhando conseqüentemente seus corpos sutis que promoveriam com isso a cura e o equilíbrio. (idem, p. 590)

Segundo Passos, a pesquisadora Martha Leiros relaciona brevemente as seis frequências na escala de Solfeggio a seus respectivos benefícios.

UT - 396 Hz: transforma a dor em alegria, liberando culpa e medo;

RE - 417 Hz: desfaz situações e facilita mudanças;

MI - 528 Hz: promove transformação, produz milagres, repara o DNA;

FA - 639 Hz: promove relacionamentos e a conexão com as pessoas;

SOL - 741 Hz: promove soluções, limpeza da mente; abre o terceiro olho;

LA - 852 Hz: promove o retorno à ordem. (LEIROS, 2014, p. 91, *apud* PASSOS, p. 591.)

Fazendo uma breve pesquisa, por exemplo, sobre cada frequência na plataforma do *Youtube* atualmente, chegamos a resultados que trazem no título motivos semelhantes:

DO 396 Hz: Liberação de stress, culpa e tensão; Liberação de bloqueios e medos;

RE 417 Hz: Limpa negatividade e bloqueios; facilita mudanças; desfaz situações;

MI 528 Hz: milagres e transformações a nível celular; DNA;

FA 639 Hz: Promove energia de amor, conexão e relacionamentos; Harmonia

SOL 741 Hz: Remove toxinas, promove a intuição e expansão de consciência;

LA 852 HZ : Despertar Intuição; Limpeza de preocupações; Retorno à ordem espiritual;

Para o autor, trata-se de uma questão complexa e “para acessá-la é preciso refletir sobre a questão do invisível na existência e na arte. O que seria essa parte imaterial e invisível na obra? Quais os poderes não racionais nem articulados ao simbólico estão contido na obra porém ocultos?” (PASSOS, p.588)

Caznok parece se referir a este “imaterial” e “oculto” ao falar de sinestesia e multissensorialidade. “Do grego *sýn*, reunião, ação conjunta + *aísthesis*, sensação, a sinestesia é definida como a mistura espontânea de sensações. É considerada um fenômeno perceptivo pelo qual as equivalências, os cruzamentos e as integrações sensoriais se expressam. (CAZNOK, 2015, p. 113) E a multissensorialidade fica passível de ser compreendida de diversas maneiras relacionadas à psicologia e fenomenologia de Merleau-Ponty.

Museus importantes, tais como o Guggenheim e o de São Francisco, promoveram, nas décadas de 1940 e 1950, inúmeros eventos dessa natureza e, contemporaneamente, a variedade das proposições artísticas multissensoriais é tamanha que se torna impossível agregá-las em torno de algum suporte ou elemento comum. Desde os *happenings* dos anos 60 até a *body art*, *land art*, e as instalações, percebe-se, cada vez mais, que as potencialidades sinestésicas do homem têm sido uma fonte inesgotável de inspiração e renovação artística. (CAZNOK, p.117)

No entanto para esta análise, gostaríamos de colocar que não estamos nos encerrando a estes conceitos propriamente dito. Embora se estabeleça algum cotejo entre o que propomos e o que é tido como sinestesia ou multissensorialidade, o que trazemos aqui talvez se relacione mais com o que Caznok sintetiza ao final de sua explanação. Para ela, no fim das contas o processo de apreensão da música passaria pelos conceitos de “pré-estesia”, ou como posto pela autora, um “estado de latência”, “virtualidade” ou “pressentido”.

Quando o vidro visível evoca a sonoridade cristalina, há, antes da divisão entre visível e audível e de sua articulação em um sistema, o fundo indiferenciado no qual ambos ainda não se distinguem um do outro. Mesmo quando já estão distintos, podem voltar novamente à camada originária do pré-sensível e pressentir o fundo. Assim a percepção é naturalmente sinestésica porque ela é primeiramente pré-estésica: o sensível não se refere ainda aos sentidos específicos (CAZNOK, p 133).

Nesta visão, trata-se, portanto, de uma potencialidade perceptiva. Os cinco sentidos são apenas órgãos que apreendem o objeto com determinado enfoque. Sabemos o que cada um deles principalmente se responsabiliza em captar.

Se se admite uma unidade primordial do sentir e uma indiferenciação também primordial do sensível, o termo sinestesia perde sua função restritiva de qualificar apenas alguns seres humanos dotados dessa capacidade: para a fenomenologia, todos somos potencial e ontologicamente sinestésicos (CAZNOK, p. 132).

Na degustação, por exemplo, podemos considerar que todos os sentidos estão envolvidos uma vez que há uma apreensão visual antes de se ingerir o alimento, uma apreensão sonora ao se escutar o som de sua deglutição, uma apreensão tátil do contato do alimento com toda a boca e de forma mais perceptível e há as apreensões do olfato e paladar. A partir de todas essas entradas sensoriais é possível sentir prazer ou ojeriza ao que se come, por exemplo. Este sentir pode ser resultado da apreensão dos cinco sentidos e de acordo com a fenomenologia já estava ali antes da percepção fragmentada por cada um dos órgãos sensoriais. Então trata-se de um sentido que está para além do que chamamos de cinco sentidos, é pré-estésico a eles.

O que é sentido não é uma experiência da vista, é uma visão do mundo, pois a vista não se restringe ao olho. Assim, cada um dos registros sensoriais não é pensado como órgão /objeto, mas como designador de uma modalidade de relação que liga o eu ao mundo. (CAZNOK, p. 129)

Uma vez que nos estenderíamos muito na explanação de como cada órgão em específico apreende a música, nos voltamos de forma geral ao *ser sensível*. O ser como um todo ouve a música e sente a música de forma somática. “Pensa-se o corpo inteiro como engajado no funcionamento de cada um dos sentidos - o surdo pode ter perdido o uso de seus órgãos, mas seu corpo continua investido da dimensão sonora, ele não deixa de escutar o mundo, não é totalmente surdo. ” (CAZNOK, p. 129).

MÚSICA EXTRA-DIEGÉTICA : O GRIVO NO FILME

A trilha sonora de *Espaço Além* foi composta majoritariamente pelo grupo de carreira e reconhecimento internacional O Grivo. O dueto experimental musical Marcos Moreira e Nelson Soares são os compositores mineiros que desde o final dos anos 1990 trabalham em suas performances musicais. Para verificar a validade de nossa hipótese ao questionamento do presente artigo, foi realizada uma entrevista com o compositor Marcos Moreira por videoconferência concedida cortesmente no mês de março de 2019 onde foi exposto meu interesse em conhecer o processo criativo da trilha composta para o filme e a partir disso foi possível ter acesso a alguns dados que dizem respeito a este trabalho para o documentário. Segundo Marcos Moreira, há algumas músicas com “formas não evolutivas”, que decorrem abolindo o tempo e sendo uma música que não possui percurso, acaba por não conduzir o espectador a lugar algum. Segundo Moreira, não existindo percurso não há tempo. Portanto tratam-se de sonoridades que, em alguns momentos, soam como uma onda. “Em algumas cenas a música composta para o filme atua dessa forma e em outros momentos, são mais psicológicas” (MOREIRA, 2019). Essa declaração inicial nos remete à “música nova” apontada por Caznok como aquela que “abandonou certos procedimentos tradicionais, tais como harmonia tonal, ritmo métrico e periódico, padrões formais regulares, estabilidade na direção temporal e nos fechamentos de frases, períodos e movimentos, entre outros.” (CAZNOK, p.17).

Marcos Moreira contou que na fase de pós-produção, o processo teve acompanhamento de Fiol em Belo Horizonte uma vez que o diretor não queria que houvesse muitas escalas agudas. “Fiol muito paciente” (Idem). Curiosamente conta também que no início Marina não estava gostando da montagem do filme e Fiol teve que ir a Nova York para juntos retomarem o trabalho. Segundo o artista, o arranjo de O Grivo para o filme mudou muito do início para o fim do processo.

Perguntado sobre instrumentos utilizados Marcos afirmou não poder contar com sua memória para elencar exatamente os aparatos utilizados. Mas ao se lembrar de alguns deles acabou citando os instrumentos virtuais, a reutilização de material de banco de dados, - muita experimentação ao testar misturas de material novo com material do próprio banco do grupo como flautas, gongos e sinos - e a *glass harmonica* - um tipo de taça de cristal que roda com motor silencioso, assemelhando-se aos sons produzidos pelos *bowls* tibetanos com baqueta de feltro.²

Segundo o artista, após a criação dos novos sons esses eram passados para um programa de computador a fim de ampliá-los e experimentarem diversas manipulações.

2 É curioso notar uma possível relação implícita presente entre este instrumento e o filme. A *glass harmonica* ou *harmônica de vidro* foi desenvolvida por Benjamin Franklin em 1761 e utilizada no século XVIII por Franz Anton Mesmer em sua doutrina mesmérica. Tal crença conhecida também como *mesmerismo* ou *magnetismo animal* visava se utilizar dos fluidos naturais para integrar e curar o ser humano, uma finalidade que remete às buscas da *performer* no documentário em questão.

Marcos enfatizou que além da composição da trilha sonora do filme eles trabalharam também em toda a *paisagem sonora* da obra, incluindo as ambiências que se incorporam e lidam com a música do filme. As criações de trilha sonora eram mixadas junto a alguns sons de ambiência. E exemplifica uma cena emblemática para este trabalho, na qual o som da fogueira se incorpora às notas musicais como uma única sonoridade transpondo, assim, as barreiras na análise da diegese.

A fim de obter uma aproximação mais cartesiana em relação ao paralelo que se pretende estabelecer, após a percepção de que as sonoridades da música extradiegética no filme eram semelhantes às sonoridades das frequências de solfeggio, resolvi buscar detectar a frequência desses sons no filme. Para analisar essas frequências, ainda que neste princípio de forma caseira, me utilizei da seguinte metodologia. Após baixar um aplicativo de medição de frequência *Audio Frequency Counter* para cada cena em que apareciam tais sonoridades realizei o seguinte processo: Aproximei o celular - com o aplicativo em funcionamento - da caixa de som do computador na execução de cenas em que não havia voz sobre a música. Ainda assim não era possível medir uma frequência única pois a trilha é composta por uma sobreposição de diferentes tons. Então encontrei o seguinte método para me aproximar das frequências que se destacavam das sobreposições: com minha própria voz eu tentava me afinar ao máximo com um tom mais perceptível da música e então apertava *stop* no filme e continuava reproduzindo a frequência como em uma aula de afinação de voz em coral onde a

maestrina toca a nota de um piano para continuarmos a cantá-la a partir de nossa percepção audível. Desta forma o aplicativo reconhecia apenas minha voz e me devolvia o valor daquela nota específica na unidade *Hertz*. Ainda que, entre outros fatores, as diferenças de timbres entre minha voz e as notas sonoras da música fílmica façam com que haja nesta medição uma certa margem de erro, esta foi uma forma encontrada de “descolar” uma nota da trilha sonora para melhor compreendê-la já que a maioria dos aplicativos gratuitos pesquisados não conseguia fazer a distinção de cada nota isolada em um trecho musical. Por ser limitada, com esta metodologia não foi possível obter com precisão a frequência do som utilizado, porém é muito provável que a partir dela ainda seja possível se chegar a uma aproximação razoável ao valor das frequências existentes na composição com a finalidade de se pensar sua possível relação com as frequências de solfeggio.

Em um filme que primordialmente gira em torno da natureza, tanto a natureza humana quanto a natureza que bem conhecemos, relacionada ao ambiente natural, o compositor da trilha sonora poderia acabar seduzido a imprimir em seus arranjos a técnica de se “imitar a natureza”.

A natureza tem sua linguagem própria, cuja ação sobre nós é irresistível. Tal linguagem não se imita. Evocar um galinheiro com os meios da música, para dar aos ouvintes uma impressão de natureza, é uma tarefa tão impossível quanto fútil. Cada arte é capaz de evocar a natureza. Mas não é imitando-a exteriormente que o conseguirá. Tem de transpor as impressões da natureza em sua realidade íntima mais secreta. (Kandinsky, 1996, p.58 *apud* Caznok, 2015, p.111)

No entanto a composição que se verifica na obra, se relaciona mais com esta transposição de impressões citada por Kandinsky do que uma imitação propriamente dita. Por exemplo, na cena final em que vemos Abramović entrando em uma caverna aos dizeres "Na minha frente há uma caverna e eu vou explorá-la"³, pode-se notar na música de fundo uma sobreposição de tons no qual se destaca uma nota suave e longa, de aproximadamente 360 Hz - se aproximando da frequência de solfeggio de 396 Hz - e parece conter uma ligeira reverberação que nos faz lembrar do eco que é emitido ao soar um som em uma caverna. Mas ainda assim, distante de uma inserção mimética ou ilustrativa.

Na cena em que Abramović está em uma sala de meditação⁴, percebe-se uma sobreposição de três ou quatro tipos de frequências. Quando uma se destaca é possível perceber que a calibração sonora fica em uma faixa de 350 a 390 Hz - nos remetendo novamente ao solfeggio 396 Hz. Ao somar todas as frequências da trilha, nesta cena, o aplicativo reconhece um valor em torno de 500 Hz nos remetendo ao solfeggio de 528 Hz.⁵

3 Tempo no filme: 1h20min35s

4 Tempo no filme: 06min35s.

5 Como não havia acesso às pistas de som separadas, para ser possível medir apenas a trilha de fundo, este teste foi feito nos intervalos em que a personagem pausava sua narração.

Na cena em que é mostrada uma foto de Abramović com o dedo em uma chama de vela sobre a qual a artista expõe as diferenças entre dor física e dor emocional⁶, também há uma sobreposição de notas que fica em torno de 400 Hz havendo uma nota que se destaca em 260 Hz aproximando-se do solfeggio de 256 Hz - que mesmo não aparecendo nas principais frequências de solfeggio mencionadas pelos autores deste trabalho é apontada, de acordo com determinadas crenças, como a frequência do primeiro chakra do ser - chakra raiz ou *Muladhara* que é dito se relacionar com os instintos básicos do ser como o de sobrevivência, dor e prazer físico⁷. Em outro momento do filme, enquanto vemos uma fumaça em um fundo escuro⁸, ouvimos novamente uma sobreposição de frequências semelhante às de solfeggio, agora um pouco mais "limpa", com poucas sobreposições. Aqui, a análise do conjunto ficou em aproximadamente 450 Hz. Vocalmente e com certa dificuldade devido ao tom mais agudo, isolei a

6 Tempo no filme: 12min44s.

7 Escuta desta frequência disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UccNx79K0A8>

8 Tempo no filme:49min35s

nota destacada e o aplicativo retornou a faixa entre 475Hz e 525Hz devido a algumas oscilações em minha voz, se aproximando dos solfeggios de 417 Hz e 528 Hz . Já na cena em que Marina comunga do chá de Ayahuasca pela segunda vez, ouvimos um conjunto de notas sobrepostas e o que parece aludir a intermitentes badaladas de sino. A sobreposição nos retorna um valor de frequência muito alto comparado aos valores medidos em cenas anteriores. A medição em conjunto mensurou uma faixa de vibração entre 700 e 800 Hz nos remetendo diretamente aos solfeggios de 741 Hz e 852 Hz. Lembrando que, como mencionado acima, esses solfeggios são conhecidos respectivamente por remover toxinas; promover intuição e expansão de consciência e despertar intuição; limpar preocupações; e promover retorno à ordem espiritual. Tais aspectos dialogam com os processos que determinadas crenças e grupos religiosos atribuem aos rituais de comunhão de ayahuasca. Aferidas separadamente foram obtidas as seguintes frequências: 230 Hz, 290 Hz, 536 Hz, 668Hz. Dentro desta metodologia as frequências mais altas não foram possíveis de serem reproduzidas devido à limitação de minha extensão vocal.

Todavia, contrariando esta hipótese de relação direta, de acordo com Marcos Moreira, para compor as músicas do filme o grupo não pensou diretamente em alguma relação com escalas ou tons conhecidos popularmente como "sagrados", ou, por exemplo, nas referidas frequências de solfeggio. Marcos afirmou que apesar de alguns tons lembraram as sonoridades terapêuticas que inclusive dialogam muito bem com o conceito da obra, a criação foi completamente intuitiva com direito a muitas experimentações. Não obstante isso não invalida ou nos impede ainda de cogitarmos e nos debruçarmos sobre essas possíveis comunicações.

CONCLUSÃO

Embora a entrevista com Marcos tenha refutado nossa hipótese a nos ser revelado que O Grivo não se baseou conscientemente nas frequências de solfeggio para a composição fílmica, uma vez que o processo foi intuitivo e experimental, é notório que há uma semelhança a essas sonoridades em sua composição. Tais sonoridades apontam para estados meditativos por estabelecer um padrão vibracional que é sabido auxiliar em processos de concentração e cura, por exemplo, e por consequência a toda a temática do filme - a busca por uma transcendência de Marina, sua concentração e disposição à mudança. Essas sonoridades, ainda que não tenham sido possível de se medir com exatidão no método aqui utilizado, estão muito próximas por exemplo aos incontáveis vídeos disponíveis no Youtube sobre/com frequências de solfeggio tanto os vídeos que as trazem em forma de "pure tone" quanto os vídeos que as misturam com outros sons. Basta digitar "sofeggio frequencies" ou até mesmo "frequências de solfeggio" que será disponibilizada uma lista com incontáveis sonoridades que se aproximam muito

das escutadas neste filme de Fiol. Considerando isso, ainda é interessante de se enfatizar que o caráter intersticial presente no filme e em minha dissertação também ocorre sob esta perspectiva na música, mas aqui confirmando nossa suposição no início deste trabalho, a música seria percebida não por meio de um sentido específico, mas por um sentido que se localiza entre, ou para além, dos cinco sentidos.

Ainda, se houvesse espaço aqui para levantamentos e análises quanto à música diegética do filme, poderia-se supor também que as sonoridades que se presenciavam nos rituais sagrados possuem estreita relação com os sistemas de crenças de grupos populares e por este motivo estas também poderiam ser analisadas sob o viés de uma percepção que transcende a fragmentação dos nossos cinco sentidos e para isso poderíamos nos apoiar nos trabalhos de vozterapia de Sonya Prazeres. Porém, é evidente que este assunto nos exigiria um outro recorte. II/JS/MA

REFERÊNCIAS

- CAZNOK, Yara Borges. *Música. Entre o audível e o visível*. 3ª Edição. São Paulo, UNESP, 2015.
- HAWKINS, David R. *Power vs. Force: The Hidden Determinants of Human Behavior*. Hay House Australia Pty Ltd.; 2000.
- LEIROS, Martha. *Música - A Chave do Universo*. Santa Catarina: Clube de Autores, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*, in col. Os Pensadores, São Paulo, 1984.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- SOUSA, Carlos Manuel Meireles de. *A Voz Absoluta, ser cada vez mais humano*. Dissertação de Mestrado em Música. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Politécnico do Porto.
- STEIN, Moira. *Corpo e palavra: Organicidade e ritualização da fala em práticas formativas do ator contemporâneo*. Dissertação de Mestrado em Teatro. UDESC, Florianópolis, 2016
- PASSOS, Krishna. *Silêncio: o som - Apontamentos*. Livro de Atas. 16º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. Editora i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. UnB, 2017.
- PETHŐ, Ágnes. *Cinema and intermediality: the passion for the in-between*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- PRAZERES, Sonya. *Voz-terapia: o que aprisiona a voz aprisiona a pessoa*. Disponível em: <www.vozterapia.com.br>. Acesso em 09/10/2018>.