

O ESPAÇO COMO DIMENSÃO ESTÉTICA E AFETIVA NA COMPOSIÇÃO DO VÍDEO-MÚSICA: AS CONTRIBUIÇÕES DO CINEMA E DA MÚSICA ELETROACÚSTICA

Dr. **Marcelo Carneiro de Lima**

Programa de Pós-Graduação em Música – UNIRIO

Doutorado em Música

SIMPOM: Subárea de Sonologia

Resumo: O artigo apresenta um resumo das discussões sobre a dimensão estética e afetiva do espaço no vídeo-música. Parte dos estudos do espaço audiovisual no cinema, e do espaço sonoro na música eletroacústica, tendo como base teórica os trabalhos de Gilles Deleuze, Andrei Tarkovsky, Denis Smalley e Luc Ferrari. Nosso objetivo é o de contribuir no desenvolvimento de uma base reflexiva a respeito do vídeo-música. Estas discussões constam da minha tese de doutorado defendida no final de 2011.

Palavras Chave: Vídeo-Música, Espaço, Música Eletroacústica, Cinema, Audiovisual.

Space as an Aesthetic and Affective Dimension for the Composition of *Vídeo-Música*: The Cinema and Electroacoustic Music Contributions

Abstract: This article presents briefly the discussions about the aesthetic and affective dimensions of space in video-música. This work depart from the studies of the audio-visual space in cinema, and the sound space in electroacoustic music, using as theoretical approach the works from Gilles Deleuze, Andrei Tarkovsky, Denis Smalley and Luc Ferrari. Our goal is to contribute in the development of a reflexive base for video-música. Those discussions are presented in my doctoral dissertation, approved in the end of 2011.

Keywords: Vídeo-Música, Space, Electroacoustic Music, Cinema, Audio-visual

Introdução

Este artigo apresenta parte da discussão sobre o espaço no vídeo-música realizada no segundo capítulo da minha tese de doutorado defendida em 2011 na Unirio. Nele discuto as dimensões estéticas e afetivas do espaço no vídeo-música a partir das contribuições do cinema e da música eletroacústica. O nosso objetivo é contribuir para o desenvolvimento de uma base reflexiva em relação ao vídeo-música, tanto no que se refere aos aspectos composicionais, quanto aos analíticos.

Partimos dos estudos de Gilles Deleuze, Andrei Tarkovsky sobre o cinema, e de Denis Smalley e Luc Ferrari sobre a música eletroacústica em virtude dos aspectos comuns que estes estudos desenvolvem mutuamente, e das correlações observadas por nós entre eles e o vídeo-música.

O vídeo-música é uma forma híbrida de produção audiovisual¹; um híbrido de imagens sonoras e visuais que se originam, respectivamente, na música eletroacústica e nas artes videográficas. A principal característica desta hibridização é a indissociabilidade destas imagens, o que nos leva a conclusão de que uma segmentação ou o isolamento das partes constituintes do vídeo-música é contraproducente, quando não impraticável, seja no ato de criação, seja na análise, seja na apreciação das obras. O processo de hibridização é o responsável pela formação da *matéria audiovisual* que será utilizada pelo *compositor* no processo de criação do seu vídeo-música; é a *matéria* com que ele *compõe*. Esta matéria é o que chamamos de *blocos audiovisuais*: uma espécie de unidade motívica audiovisual, ou grupos motívicos audiovisuais. A *composição audiovisual* do vídeo-música remete aos processos e modos de organização espaço-temporais destes *blocos* no desenvolvimento dos seus percursos e formas audiovisuais; ela compartilha as reflexões estéticas dos processos composicionais específicos aos dois meios hibridizados: o vídeo e a música eletroacústica. Ao correlacionar as reflexões destes dois meios hibridizados, além das contribuições do cinema no âmbito do vídeo-música, questões e soluções específicas emergem; questões que se relacionam, por exemplo, à composição dos espaços audiovisuais no vídeo-música.

O Espaço Audiovisual

A composição dos espaços no vídeo-música baseia-se no acúmulo de experiências provenientes das outras artes, especialmente o cinema e a música eletroacústica. Sem descartar as experiências das artes videográficas, da televisão (ambas baseando-se também na experiência cinematográfica) e demais modelos de produção audiovisual (teatro, dança), visual (pintura, arquitetura), e sonora (músicas instrumentais/vocais), foram as pesquisas e realizações do cinema e da música eletroacústica que desenvolveram no plano teórico e estético reflexões profundas sobre o assunto e que propiciaram o surgimento de técnicas e práticas para os meios audiovisuais. Cinema e música eletroacústica, bem como o vídeo e a tv, partem de meios de fixação (filmagem e gravação) das imagens visuais e sonoras. São meios semelhantes ou comuns aos do vídeo-música. A partir dos meios de fixação, o *compositor audiovisual* (assim como o cineasta, o compositor e o videasta) lida com especificidades como as relacionadas aos *espaços compostos*, bem como aos *espaços de escuta* (espaços que segundo Denis Smalley são da ordem do compositor e do ouvinte,

¹ Vânia Dantas Leite estudou este caso em sua tese de doutorado, o considerando como a quarta modalidade da *música-vídeo*. Nossa abordagem muito se assemelha a dela, diferindo em alguns pontos e aprofundando o estudo a partir do recorte específico que damos. Leite, 2004.

respectivamente²), a formação das *impressões de profundidade*, de proximidade, do movimento e as suas relações com a afetividade do espectador-ouvinte. Abaixo analisamos os aspectos relacionados ao espaço no cinema e na música eletroacústica a partir da afetividade.

O espaço apresenta uma dimensão afetiva: ele não se refere somente à posição ou ao lugar de um objeto no campo sonoro ou visual, mas a proximidade ou ao distanciamento como intimidade e interioridade, ou exterioridade e descolamento (indiferença, ou complemento), respectivamente. Uma imagem sonora ou visual em *close* ou primeiro plano³ revela-se como uma proximidade afetiva em relação ao objeto, uma intimidade que se confunde com os nossos pensamentos e sentimentos, com as relações com o nosso próprio pensar e sentir. Um grande plano e o plano de fundo formam composições do campo geral, distantes ou descoladas de nós. Age de duas maneiras: seja como um complemento de um quadro que se forma diante e ao nosso redor, contribuindo para fixar a imagem de um objeto que selecionamos - imagem não só visual e auditiva, mas também icônica (uma árvore em uma floresta); seja produzindo uma imagem polifônica que por vezes remete a ideia de múltiplas vozes em contraponto, em que o objeto em evidência muda de posição constantemente no campo audiovisual, trocando de posição com as figuras de fundo. O grande plano ainda pode formar uma imagem audiovisual vasta, que se estenda *ad infinitum* sem que nenhum objeto seja colocado em destaque para o observador/apreciador: um olhar para frente, para o horizonte, sem fixar ponto algum; os ruídos indiscerníveis e com distâncias variadas das vozes na multidão. A sensação de aumento de densidade textural também é um fator relacionado ao espaço em razão dos componentes espectrais dos sons e suas variações no tempo. Os níveis quantitativos de atividades do espectro, estejam relacionados à morfologia de cada som, ou provocados por processamentos em estúdio (filtragens, distensão, aceleração, mudanças no volume do som, dentre outros), propiciam a impressão de deslocamento espacial, ou posicionamento de um som em uma posição qualquer do espaço. De forma semelhante, a imagem visual próxima apresenta detalhes texturais que não são discerníveis à distância.

A relação entre a densidade textural das imagens sonoras e visuais, no que tange a proximidade ou o afastamento espacial, é convergente: o aumento na densidade espectral (e no nível dinâmico), bem como o aumento da densidade e detalhes texturais posicionam as imagens em planos fechados (primeiros planos); o oposto produz a sensação de aumento da distância.

² SMALLEY, D. 1991, p. 121.

³ Deleuze se refere ao primeiro plano como *plano fechado (gros plan)*. DELEUZE, 2006.

Estas relações são observáveis tanto no cinema, quanto na música eletroacústica, e por extensão, estão presentes no vídeo-música em sua forma particular.

Em *Um Homem Escapa (Um Condamné à Mort s'est Échappé)*, Bresson utiliza primeiros planos e planos médios que nos comprime na cela junto a Fontaine, o personagem principal. O pânico que sente quando há a possibilidade de ter os seus planos e a sua preparação para a fuga descobertos tornam-se nossos. Encostamos o ouvido nas paredes junto a ele buscando escutar cada batida dos prisioneiros das celas ao lado no intuito de obter algum tipo de comunicação com o vizinho. O som é em primeiro plano quase o tempo todo, ora diegético, ou seja, produzido em cena, ora fora-de-campo ou acusmático, quando não vemos a fonte sonora. É o caso das sinetas dos bondes que passam na rua do outro lado dos muros da prisão; é também o caso dos passos dos soldados, único som que aumenta e diminui de intensidade para criar a imagem espacial de aproximação ou distanciamento. O espaço diferenciado deste som – primeiro plano movendo-se para o plano de fundo, e vice-versa – é produzido pelo giro do potenciômetro na mixagem, fazendo com que as frequências graves desapareçam primeiro, e diminuindo a massa espectral. Nem mesmo as sinetas que teoricamente encontram-se distantes da pequena janela da cela de Fontaine ocupam um espaço diferenciado: confundem-se com a voz do personagem em cena, e com a sua voz em *off* como narrador da trama. A voz em *off* do Fontaine narrador está tão próxima que parece a nossa própria voz ecoando em nossa mente (esta impressão se fortalece no fato do som do filme ser mono, sempre frontal). A afetividade gerada pelo espaço das imagens visuais e sonoras deste filme de Bresson é de angústia e opressão.

Nas primeiras sequências de *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski, há uma transição entre grandes planos, planos médios e primeiros planos o que produz um resultado diferente do analisado no filme do diretor francês. Na introdução do filme vemos o cenário de um bar com uma iluminação fraca; assoalho de madeira úmida, bem como a parede, aparentemente infiltrada, um marrom café colorindo toda a cena, a corrosão como textura do bar, da cor, dos objetos, e mesmo dos homens. Uma mesa em plano médio, e uma porta ao fundo de onde sai o garçom. Um cliente surge de extra-campo para a cena, da esquerda para a direita, em diagonal, passando do primeiro plano para o médio. Ele senta-se a mesa, é servido pelo garçom que em seguida se retira pela porta ao fundo. A conjunção destes planos associados à trilha sonora que mistura uma música etérea com melodia tocada pela flauta e por um instrumento de cordas dedilhadas, comprimido na gravação, com uma forte presença-sensação de tatilidade, e um som de uma massa espessa e grave, como a chuva e os trovões gravados com o microfone bem distante da fonte, em plano de fundo, filtrados com *passa-baixa*. A

trilha contribui para ampliar o sentimento de solidão. Não é uma solidão causada pela ausência de companhia, mas psicológica: sentimento de incompletude, da falta de si mesmo. Tarkovski, e o seu filme, nos revelam: a fé de Stalker está abalada, e um homem sem a sua fé sente-se vazio. Esta é a *imagem espaço-temporal* que domina o início do filme: o vazio do homem, sua solidão interior.

Neste filme [Stalker], o que pretendi foi demarcar aquele traço essencialmente humano que não pode ser anulado ou destruído, que se forma como um cristal no espírito de cada um de nós e constitui o seu maior valor. E muito embora, a partir de um ponto de vista exterior, a viagem pareça terminar em fracasso, na verdade cada um dos seus protagonistas adquire algo de inestimável valor: a fé. Cada um torna-se consciente do que é mais importante que tudo. E esse elemento está vivo em cada indivíduo.⁴

A mesma *imagem espaço-temporal* permanece na cena seguinte: um *traveling* da câmera que passa de um plano médio, se aproxima da porta do quarto de Stalker e sua família, registra a cama em plano de fundo, aproxima-se dela. Corte para um primeiro plano sobre a mesinha de cabeceira. A cor, a luz e a textura da cena do bar prevalecem também nesta cena e na construção dos seus espaços. O *traveling* não só contrai o espaço, nos aproximando intimamente dos personagens e do cenário que habitam, mas também dos seus sentimentos.

Segundo Deleuze, em uma tomada em primeiro plano realizam-se um enquadramento e uma montagem afetivas que representam a sua composição interna. A composição externa do primeiro plano é a relação entre ele e os outros planos, com “outros tipos de imagem”. Um primeiro plano, tal como os observados no filme de Bresson, “comporta um espaço-tempo em profundidade ou superfície” que “carrega consigo um fragmento de céu, de paisagem, de apartamento”, um “pedaço de visão” que se compõe de uma potência ou qualidade⁵. O espaço é construído pela relação temporal interna e externa a ele, *opsignos* e *sonsignos*, iluminação clara e escura, ora alternando-se, ora opondo-se: variações, mudanças e permanência no espaço-tempo fixado de cada quadro, em cada sequência de planos produzidos. A câmera fixa passa a ser apenas uma dentre as muitas alternativas de filmagem. Ela “não se contenta ora em seguir os movimentos das personagens, ora em fazer movimentos dos quais elas são apenas os objetos (...)”; a câmera “subordina o espaço a funções do pensamento.”⁶ Isto já se encontrava presente na *imagem-movimento*, mas com a liberação das suas relações causais em função das relações ótico-sonoras puras, estas dimensões se ampliam.

⁴ TARKOVSKI, A. 2002, p. 240.

⁵ DELEUZE, 2005, p. 147.

⁶ *Ibid*, p. 34.

A composição do espaço em *Film Socialisme* (2010) de J. L. Godard é multidimensional: ao mesmo tempo ele cria um espaço tenso e esquizofrênico, vivo e contemplativo; ele é exterior e interior, saturado, límpido. Ele utiliza não apenas o espaço que é acessível ao olhar e à escuta, mas nos remete fisicamente ao nosso espaço interior, mental: o espaço do pensamento. Ao mesmo tempo em que compõe um espaço a partir das observações do real, ele o fragmenta, distorce os planos sonoros e visuais, e violenta o espaço pessoal do espectador. As tomadas em planos visuais que se alternam constantemente – do primeiro plano, ao plano de fundo, e deste a um plano médio – são análogas a dos planos sonoros.

O estéreo em Godard é conflito: ora ele o separa em duplo mono, cada qual em um canal com materiais completamente distintos (um diálogo de um lado, o som distorcido do vento do outro; a música de um lado, sons ambientes do outro); ora um som estéreo que se desloca para frente, para os lados, ou se centraliza. Em outros momentos ele silencia um canal do par estéreo, enquanto o outro se ocupa de imagens sonoras que vão do diálogo aos ruídos distorcidos do vento açoitando o diafragma do microfone, para em seguida rerepresentar um espaço estéreo em profundidade.

A composição do espaço sonoro de *Film Socialisme* se assemelha (ou se inspira) às realizadas na música eletroacústica, especialmente à música concreta e à música narrativa (*musique anecdotique*) como as de Luc Ferrari. Esta analogia se dá tanto na forma de divisão do espaço estereofônico, como no tratamento sonoro, na composição das impressões de profundidade, na importância ao papel da escuta. Não se trata unicamente do deslocamento rítmico de um canal a outro do par estéreo (uma *pan*): a composição do espaço relaciona-se com o conflito sonoro-emocional, conflito textural e morfológico, entre massas, de forma análoga a que uma escuta atenta nos faz perceber em um lugar público qualquer, quer seja uma rua, um shopping, ou um descampado. O tratamento destes espaços sonoros relaciona-se com a intensificação da escuta em que *discursos* sonoros diversos se comprimem em um *tempo curto*, superpondo ângulos diferentes, planos diferentes, cuja conexão formal é atingida de maneiras diversas: ou pela reiteração das partes distintas, pela semelhança morfológica, ou pela criação de uma narrativa fragmentada em que uma parte cortada reencontrará (se reconecta) com o seu segmento em um momento distante, em um ponto disjuncto no tempo, ou simplesmente como ocupação espacial, sem necessidade causal, por sucessão dos eventos.

Como nos lembra Carole Gubernikoff em relação à música eletroacústica, e que por extensão também podemos considerar em relação ao cinema e ao vídeo-música, a lógica cartesiana não se aplica ao campo dos *afectos* pois “(...) o trabalho com as sensações nos coloca na duração imediata, no devir sonoro, sem possibilidades de suspender o fluxo

temporal para observar as suas relações abstratas.”⁷ Os espaços nos filmes de Godard e Bresson resumidamente abordados intensificam as sensações, nos remetem a imagens que vão além do visual e do sonoro. O mesmo acontece em relação à música eletroacústica e ao vídeo-música.

A série de *Presque Rien*, além de *Music Promenade* e de *Hétérozygote*, perfaz as composições *narrativas* (ou anedóticas) de Luc Ferrari. Ferrari diz que estas composições não estão exatamente no âmbito da música concreta: “era necessário encontrar um nome [para a música que compunha], um método de reconhecimento, e eu idealizei uma música anedótica”⁸. Elas são tanto a afirmação das fontes sonoras, como representam também as preocupações do compositor com a narração; uma colagem surrealista em que ruídos reconhecíveis e irreconhecíveis são sobrepostos⁹.

Sendo obras compostas a partir de *cenários audiovisuais reais* (uma praia, uma rua à noite, um almoço no parque, diálogos), Ferrari cria espaços a partir da montagem das *tomadas* produzidas. Em *Music Promenade* (1964-1969), os espaços se sobrepõem: um primeiro plano intrusivo, simultaneamente a um plano médio em que pessoas conversam; um ataque de uma orquestra em um dos canais estéreo, um monólogo no outro. O primeiro plano busca a intimidade do ouvinte com o evento, mas é por vezes uma intimidade opressora: as batidas dos tambores militares, os passos dos soldados, os gritos, as gargalhadas, parecem se dirigir para nós, como se estes *personagens* estivessem nos observando. Os comentários das vozes ao fundo, simultaneamente ao primeiro plano da marcha militar, também parecem se dirigir para nós: de *espectadores* das cenas compostas temos a impressão de termos virado o foco da atenção dos *personagens* de Ferrari. O espaço de *Music Promenade* comprime a distância entre os ouvintes e a obra produzindo a ilusão de uma mudança no vetor: quem escuta, quem é observado?

O espaço composto de *Presque Rien N°2* é formado por um cenário próximo que gera a impressão de intimidade. Ferrari cria uma imagem *noturna* (ou uma aproximação de imagem noturna), mas não sem contradições: insetos, pássaros (que aparentemente não deveriam fazer parte do cenário), passos sobre um chão de cascalho. Um narrador relata em *close miking* a sua aproximação das fontes sonoras; ele sussurra, fato este que reforça a impressão de intimidade. Inicialmente os sons que compõem o cenário mantêm uma aparente distância dos observadores: o ouvinte e o próprio narrador. Gradativamente eles passam para

⁷ GUBERNIKOFF, C., s/d, p. 15.

⁸ FERRARI, L., 2001, p. 29.

⁹ *Ibid, idem.*

o espaço próximo em planos médios e fechados. Estes sons, os *arquétipos sonoros estáticos* de François Bayle mencionados por Denis Smalley, definem a *paisagem* e a sua *população*, “incluindo ideias de horizonte, temperatura, clima”, dinâmica e posição¹⁰.

A composição do espaço no vídeo-música está diretamente ligada às práticas e reflexões apresentadas acima. De uma forma geral, o espaço visual das *composições* de vídeo-música é próximo, preponderando o primeiro plano e o médio, sendo a impressão de profundidade gerada, muitas vezes, a partir das imagens sonoras que hibridizadas à visualidade, criam uma sensação de multiplicidade espacial. Imagens visuais desfocadas, como em *A Short Film About Stillness* (Martin Clarke, 2007), ou saturadas como em *Angel Audio/Video RMX* (Philipp Geist, 2002), com suas imagens sonoras priorizando o primeiro plano com massas ora densas, ora granuladas, comprimidas, com perfis melódicos angulosos, ou abruptamente variados deslocando-se em rápidas trajetórias em diagonal, produzem uma relação de intimidade com o espectador-ouvinte. Os espaços ambíguos¹¹ do primeiro vídeo auxiliam na formação da impressão tátil ao evidenciar aspectos abstratos de texturas visuais e sonoras. Os planos sonoros e visuais do vídeo de Geist invadem com violência o espaço do espectador-ouvinte.

Segundo Tarkovski, a música e o cinema lidam com o tempo de uma forma diferente: “a força vital da música materializa-se no limiar do seu total desaparecimento”, enquanto a força do cinema encontra-se na sua apropriação “do tempo, junto com aquela realidade material à qual ele está indissolúvelmente ligado.”¹² Com isso o diretor soviético chama atenção para dois procedimentos distintos de *composição* espaço-temporal, cujo desenrolar formal apresenta trajetórias também distintas. É o que temos chamado de percurso. O percurso cinematográfico remeteria a um *movimento* que é sempre um *presente*, enquanto a música tenderia a afirmar um *espaço percorrido* em sua tendência ao desaparecimento. Segundo Deleuze, a partir da leitura de Bergson, o espaço percorrido é divisível, enquanto o movimento é indivisível, “ou não se divide sem modificar de natureza a cada divisão.”¹³

Não se pode reconstituir o movimento a partir das suas posições no espaço, ou nos instantes no tempo, quer dizer, com os ‘cortes’ estáticos.¹⁴

¹⁰ SMALLEY, D. 2007, p. 45.

¹¹ Categoria na qual o espectador não consegue definir a relação espacial da imagem visual. BLOCK, 2010, p. 59-62.

¹² TARKOVSKI, A. 2002, p. 71-72.

¹³ DELEUZE, G. 1983, p. 9.

¹⁴ *Ibid, idem.*

Deleuze aponta e estuda dois tipos de produção cinematográfica: a *clássica*, em que a primazia estética é da *imagem-movimento*, e a moderna, cuja primazia é da *imagem-tempo*, que está “além do movimento.”¹⁵ A música eletroacústica por sua vez, ao intensificar a escuta, ao trabalhar com sons do cotidiano, ao usar como processo composicional práticas muito próximas da mixagem e montagem cinematográfica, apresenta a questão espaço-temporal de maneira diferente da que sugere Tarkovski de forma que nem toda obra musical tende a materializar-se no seu desaparecimento, mas no pensamento, na memória. As obras de Ferrari exemplificam esta questão quando restituem a visualidade a partir da escuta, quando desenvolvem percursos em que, assim como o cinema, segundo o diretor soviético, se mostram capazes de “registrar uma impressão do tempo”. A gravação e fixação do som, os procedimentos de corte e montagem, de mixagem, dispõem ao compositor um conjunto de registros espaço-temporais de forma semelhante com que o cineasta disponibiliza as tomadas, planos e seqüências filmadas para a realização do filme.

Assim como um escultor toma um bloco de mármore, e guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo o que não faz parte dela – do mesmo modo, um cineasta, a partir de um ‘bloco de tempo’ constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica.¹⁶

E o que poderíamos dizer quanto ao vídeo-música? Nos dois exemplos acima, podemos constatar que o vídeo-música de uma forma geral assume o aspecto espaço-temporal semelhante ao descrito por Tarkovski com relação ao cinema. A *composição* a partir dos *blocos audiovisuais* dá-se de maneira análoga aos “blocos de tempo” que o cineasta esculpe para produzir o seu filme. Há neles um tempo impresso que se encadeia com o seguinte, ou seja, “trata-se de selecionar e combinar os segmentos (...) conhecendo, vendo e ouvindo exatamente o que se encontra entre eles e o tipo de ligação que os mantém unidos.” Tarkovski fala dos segmentos relacionando-os aos *fatos* impressos no filme. No caso do vídeo-música não são apresentados *fatos*, mas os *blocos audiovisuais* que ao se encadearem desvelam gradativamente a sua potência, ou como diz Gubernikoff com relação à música eletroacústica, bastam-se por si mesmos¹⁷.

¹⁵ *Ibid*, p.22.

¹⁶ TARKOVSKI, A. 2002, p. 72.

¹⁷ GUBERNIKOFF, C., 2005, p. 17.

Considerações Finais

Poderíamos dizer que há uma intensificação do espaço nas *composições* de vídeo-música em função das múltiplas possibilidades que a hibridização entre imagens visuais e sonoras disponibiliza para o *compositor*. No entanto, não é isso que ocorre. Em certa medida, podemos considerar o vídeo-música como um modelo audiovisual que realiza aquilo que o cinema possui desde a sua origem em potencialidade, mas devido às suas trajetórias históricas e estéticas, com algumas exceções¹⁸, permaneceram pouco exploradas. Falamos da relação híbrida entre som e visualidade que o vídeo-música, devido também a sua posição a margem do grande mercado audiovisual, seja ela provisória ou não, realiza. Assim, toda a força do vídeo-música já se encontrava em potência no cinema, da mesma forma que se encontrava realizada na música eletroacústica. O vídeo-música realiza sonora e visualmente aquilo que a música eletroacústica (concreta, anedótica) concebia no plano sonoro e sugeria como possibilidade visual.

O estudo do vídeo-música requer, conseqüentemente, uma ação transdisciplinar que busque em matérias distintas como as pesquisas cinematográficas (e no videográficas) e as da música eletroacústica os elementos de construção de uma base teórica que dê conta das suas idiosincrasias. Neste artigo abordamos, resumida e unicamente, a dimensão estética e afetiva do espaço no vídeo-música. No entanto, outros aspectos do estudo deste modelo audiovisual requerem metodologia semelhante: buscar em atividades artísticas correlatas, em seus estudos específicos, aberturas teóricas que condigam com o aspecto híbrido deste meio, visando a sua compreensão e desenvolvendo as ferramentas para a sua pesquisa.

Referências

- BLOCK, B. *A Narrativa Visual: Criando a Estrutura Visual para Cinema, TV e Mídias Digitais*. Cláudia Mello Belhasoff (trad.). São Paulo, Elsevier, 2010, 314p.
- DANTAS LEITE, V. *Relação Som / Imagem: Um estudo da relação som / imagem na produção musical eletroacústica de compositores brasileiros atuantes no Rio de Janeiro: do gesto instrumental tradicional às interfaces em tempo real*. Tese de Doutorado, Orientador: Professor Dr. Ricardo Tacuchian, Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos, Unirio. 2004, 148p.
- DELEUZE, G. *L'Image-Mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit. 2006, 305p.

¹⁸ Walter Ruttmann, J. L. Godard.

- _____, G. *Imagem Tempo*. Eloisa de Araújo Ribeiro (trad.). São Paulo, Brasiliense, 2005, 344p.
- FERRARI, L. *Portraits Polychromes Luc Ferrari*. Marianne Lyon, Daniel Teruggi (ed.). Paris: Coédition Ina-GRM / Cdmc. 2001, 87p.
- GUBERNIKOFF, C. *Música Eletroacústica: Permanência das Sensações e Situação de Escuta*. p. 9-36. In: *Opus 11: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*. Ano: 11, Nº 11, Campinas, 2005. 382p.
- SMALLEY, D.. *Space-Form and the Acousmatic Image*. p.36–58. In: *Organised Sound*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2007.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir o Tempo*. Jefferson Luiz Camargo (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2002. 306p.