

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO  
INSTITUTO DE ARTES

**FLIBLIO FERREIRA DE SOUZA**

**OS ASPECTOS COGNITIVOS E OS FUNDAMENTOS  
COMPOSICIONAIS DA MÚSICA ELETROACÚSTICA PARA O  
AUDIOVISUAL SEGUNDO MICHEL CHION: UMA ABORDAGEM  
TEÓRICO-PRÁTICA**

**SÃO PAULO - SP**

**2017**

**FLIBLIO FERREIRA DE SOUZA**

**OS ASPECTOS COGNITIVOS E OS FUNDAMENTOS  
COMPOSICIONAIS DA MÚSICA ELETROACÚSTICA PARA O  
AUDIOVISUAL SEGUNDO MICHEL CHION: UMA ABORDAGEM  
TEÓRICO-PRÁTICA**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Epistemologia e Práxis do Processo Criativo, do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, sob a orientação do Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho.

**SÃO PAULO – SP**

**2017**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S729a Souza, Flíbio Ferreira de.

Os aspectos cognitivos e os fundamentos composicionais da música eletroacústica para o audiovisual segundo Michel Chion: uma abordagem teórico-prática / Flíbio Ferreira de Souza. - São Paulo, 2017.

240 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Chion, Michel, 1947-. 2. Música por computador. 3. Musica - Instrução e estudo. 4. Composição musical por computador. I. Menezes Filho, Florivaldo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 789.99

**FLIBLIO FERREIRA DE SOUZA**

**OS ASPECTOS COGNITIVOS E OS FUNDAMENTOS COMPOSICIONAIS DA  
MÚSICA ELETROACÚSTICA PARA O AUDIOVISUAL SEGUNDO MICHEL  
CHION: UMA ABORDAGEM TEÓRICO-PRÁTICA**

Dissertação julgada e aprovada para a obtenção do grau de Mestre em Música pelo programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – IA/UNESP.

São Paulo, 23 de junho de 2017.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho (presidente)

Prof. Dr. Achille Guido Picchi

Profa. Dra. Helen Priscila Gallo Dias

Prof. Dr. Paulo Roberto Ferraz von Zuben (suplente)

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira (suplente)



*...para Eve.*

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente agradeço a Deus por me permitir desenvolver e concluir mais essa etapa em minha vida acadêmica.

Agradeço também a minha família pelo apoio e suporte ao longo dessa jornada, sem eles seria impossível e talvez até sem sentido.

Ao professor e amigo Flo Menezes que tão generosamente me acolheu entre seus alunos e sua equipe no Studio PANaroma de Música Eletroacústica.

Ao amigo e colega de trabalho Beto Carminatti, com que pude dividir várias ideias de realização da obra cinematográfica a qual abrange este trabalho.

A Eder Wilker que tão diligentemente me auxiliou com as questões burocráticas junto a universidade.

À CAPES que subsidiou estes estudos e os tornou possível.

## RESUMO

O presente trabalho aborda os aspectos cognitivos e os fundamentos composicionais da música eletroacústica para o audiovisual segundo Michel Chion, objetivando, assim, a realização de uma obra musical autoral de acordo com os princípios encontrados. Para tanto, foi realizada uma revisão bibliográfica crítica de sua obra, de modo a extrair ferramentas para a análise e para a composição dessa categoria de música. Com essas ferramentas, e sob o ponto de vista da interação do som com a imagem, foram analisadas obras “áudio-visuais” do próprio Michel Chion e a obra autoral na qual culminou este trabalho. De acordo com nossos estudos, o escopo desta pesquisa é algo inédito na produção acadêmica brasileira.

Palavras-Chave: Michel Chion; eletroacústica; audiovisual; análise; efeitos *áudio-visiogênicos*

## **ABSTRACT**

This research approaches the cognitive aspects and the compositional basis of the electroacoustic music to the audiovisual, according to Michel Chion. With this, it was aimed to do an authorial musical composition supported on the researched basis. To do that, a critical bibliographical research of Chion's works was made in order to extract <sup>tools</sup> to the analysis and to the composition of this category of music. With this tools and focusing on the interaction of sound with image, it was analyzed selected audio-visual works by Michel Chion and the authorial one in which this work culminate. As far as we know, the scope of this research is something still undone in the Brazilian scientific academy.

Keywords: Michel Chion; electroacoustic; audiovisual; analysis; *audio-visiogenic* effects

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Descrição plano a plano da obra <i>Le grand nettoyage</i> , de Michel Chion.....	86
Tabela 2: Descrição plano a plano da obra <i>Troisième symphonie</i> , de M. Chion.....	94
Tabela 3: Descrição plano a plano da obra <i>Retrato Selvagem</i> (excerto), de Fliblio Ferreira de Souza.....	106

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. <i>ACOULOGIE</i> , ELETROACÚSTICA E O “CONTRATO AUDIOVISUAL”	
1.1. <i>A acusmática, a escuta reduzida e o objeto sonoro</i> .....	19
1.2. <i>Acoulogie</i> como ciência para as interações audiovisuais.....	20
1.3. O “contrato” audiovisual e o <i>valor acrescentado</i> .....	22
1.4. <i>Valor acrescentado pelo texto</i> .....	24
1.5. <i>Valor acrescentado pela música</i> .....	25
1.6. <i>Magnetização do som pela imagem</i> .....	27
1.7. Definição de uma música eletroacústica para o audiovisual.....	29
2. A RELAÇÃO <i>ÁUDIO-VISUAL</i> ATRAVÉS DOS SENTIDOS	
2.1. Por uma definição do que é o cinema narrativo que conta histórias.....	34
2.2. A cena audiovisual.....	37
2.3. Um paralelo entre cinema e música.....	38
2.4. O som e a imagem relativamente à questão da montagem.....	40
2.5. As intenções de escuta musical em Schaeffer e Chion.....	42
2.5.1. Primeira atitude de escuta: a <i>escuta causal</i> .....	43
2.5.2. Segunda atitude de escuta: a <i>escuta semântica/codal</i> .....	44
2.5.3. Terceira atitude de escuta: a <i>escuta reduzida</i> .....	45
2.6. Intersensorialidade, bissensorialidade e transsensorialidade.....	45
2.7. Efeitos <i>audio-visiogênicos</i> .....	47
3. O SOM COMO TRANSFORMADOR DA CADEIA AUDIOVISUAL – O <i>ÁUDIO-VISIOGÊNICO</i>	
3.1. Conceitos gerais para o audiovisual.....	49
3.1.1. O som na cadeia audiovisual – funções.....	50
3.2. A escuta acusmática x a escuta visualizada.....	52

3.3. O som <i>dentro e fora de campo</i> .....	52
3.3.1. O som <i>fora de campo</i> – classificações.....	54
3.4. O ponto de escuta.....	56
3.5. O <i>acúsmetro</i> .....	57
3.6. O <i>efeito de suspensão</i> .....	59
3.7. <i>Índices sonoros materializantes</i> .....	59
3.8. O ponto de sincronização, a <i>síncrase</i> .....	61
3.9. O tempo e as direcionalidades .....	63
3.9.1. Direcionalidades na música atonal.....	63
3.9.2. Música, tempo e movimento: criação de linhas de fuga temporais....	63
3.9.3. Tempo psicológico e tempo físico.....	65
3.9.4. Influências do som sobre as percepções de movimento e de velocidade.....	66
3.9.5. A influência do som na percepção de tempo na imagem.....	67
3.9.6. Linearização temporal.....	69
3.10. A música como coestruturadora do filme.....	70

#### 4. PROPOSIÇÕES ANALÍTICAS

4.1. Primeiras considerações sobre a realização de uma análise audiovisual.....	73
4.2. Critérios para a seleção do trecho audiovisual a ser analisado.....	75
4.3. Métodos de observação da relação som-imagem, segundo Michel Chion.....	78
4.3.1. Método das máscaras.....	78
4.3.2. Casamento forçado.....	79
4.4. A bissensorialidade e a transsensorialidade na análise audiovisual.....	80
4.5. As intenções de escuta musical para a distinção da música eletroacústica na análise audiovisual.....	81
4.6. Esboço de um questionário-tipo, segundo Michel Chion.....	83
4.7. Análise de obras selecionadas de M. Chion.....	86
4.7.1. Análise da obra <i>Le grand nettoyage</i> , de Michel Chion.....	86
4.7.2. Análise de um excerto da obra <i>Troisième symphonie</i> , de M. Chion....	94
4.8. Análise da obra <i>Retrato Selvagem</i> (excerto), de Flíbio Ferreira de Souza.....	106

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
---------------------------	-----

## APÊNDICE

Apêndice A: Roteiro do filme *Retrato Selvagem*.....128

Apêndice B: Partituras da obra *Retrato Selvagem*.....144

REFERÊNCIAS.....235



## INTRODUÇÃO

Compositor, escritor, cineasta, pesquisador e professor, Michel Chion nasceu em Crecil, França, em 1947. Estudou música nos conservatórios de Paris e de Versailles (1963-1971), além de estudar literatura na Faculdade de Paris-Nanterre. Entre 1971 e 1976, foi membro do *Groupe de Recherches Musicales (GRM)*, no qual travou intenso contato com seu grande mentor, Pierre Schaeffer. Por indicação do próprio Schaeffer, iniciou sua carreira como teórico da música para cinema e tornou-se chefe dos programas de rádio e das publicações do GRM. Assumiu, assim, a direção de importantes publicações, como as da revista *Cahiers*, na qual publicou numerosos textos sobre cinema e música.

Como músico concreto, Chion cuidou de divulgar e esclarecer as ideias de Schaeffer, especialmente com o *Guide des Objets Sonores* (1983), em que sintetiza o *Traité des objets musicaux* (1966), de Schaeffer. Seus dois primeiros livros *Les musiques électroacoustiques* (1976) e *Pierre Henry* (1980) buscam, em especial, divulgar a música eletroacústica e seus compositores. Com a sua terceira obra, *La musique électroacoustique* (1982b), temos os primeiros capítulos de Chion dedicados a uma música que não a absoluta. No entanto, é em seu quarto livro, *La voix au cinéma* (1982a), que Chion começa a explorar a relação do som com a imagem no audiovisual. Ao tratar do som no cinema, Michel Chion faz importantes modificações e/ou expansões em alguns princípios de Schaeffer, que direcionava seus escritos para a música absoluta. Em *La voix au cinéma*, Chion estreia, por exemplo, seu conceito de *acúsmetro*, claramente derivado do conceito de *acusmática* de Schaeffer (CHION, 1982:29-39). A redefinição das três intenções de escuta musical propostas por Schaeffer (CHION, 1983:30-34) e repensadas de forma mais abrangente, incluindo o audiovisual, é outro marco seu (CHION, 2008:27-33). Em seu livro *Le Son* (1998), Chion inicia uma reclassificação e uma ampliação dos conceitos da *acoulogie* de Schaeffer, algo que perdura em seus trabalhos até a reedição ampliada e revista dessa obra, *Le son, traité d'acoulogie* (2010). É por meio da *acoulogie* que Chion trilha seu caminho próprio no estudo da interação entre sons e imagens.

Em relação ao seu trabalho com o audiovisual, desde 1993 Michel Chion é professor associado à Universidade de Sorbonne – Paris III, ensinando cinema e roteiro em diversos centros franceses e europeus. Sendo assim, do que fala Michel Chion em suas dezenas de publicações sobre a relação da música com o audiovisual?

O som no audiovisual é algo diverso do som considerado isoladamente, sendo esse transformado pela imagem e transformador desta, alterando a forma como experienciamos o

som e a imagem em movimento. A esse fenômeno Michel Chion dá o nome de *áudio-visão* (CHION, 1991:07). É justamente em seu livro intitulado *L'Audio-Vision* (1991) que Chion apresenta uma forma de pensar que indiretamente coloca em xeque o discurso sobre o som como entidade a ser valorizada, primo pobre da imagem e carente de autonomia, um sem-número de clichês que até hoje são facilmente evocados quando se começa a tratar do assunto.

O *valeur ajoutée*, ou seja, o *valor adicionado*, que Chion conceitua e expõe em alguns de seus livros, entre eles, na obra *La musique au cinéma* (1995), faz menção a uma alteração determinante na percepção da imagem graças ao som e vice-versa. Para ele, a maior parte das pessoas experimenta os efeitos dessa relação sem necessariamente pensá-la como tal. O som, ao ser colocado junto à imagem, altera a forma como percebemos o conjunto som-imagem, modificando nossa experiência contextual (cf. CHION, 1995:205-206). Dessa mesma forma ele aponta o som sincrônico, ou seja, o som sincronizado com a imagem como material a trabalhar em conjunto com esta e não como entidades antagônicas em que necessariamente uma delas teria que se submeter à outra.

Para Chion, a relação entre som e imagem não é de uma complementaridade absoluta. O som divide a imagem da mesma maneira que a imagem divide o som; é o que se chama de audiovisual (CHION, 2003:156-157). Para ele os sons são divididos em *in*, sendo esses os sons que estão dentro de uma imagem, ou *off*, sons fora do quadro (imagem). Assim como o som divide a imagem quando, por exemplo, nós prestamos mais atenção em um determinado objeto que aparece em um quadro e não em outro, graças ao som associado a ele, ou ainda, a situação contrária, quando prestamos atenção em algum detalhe da imagem justamente porque ele não emite nenhum som (CHION, 1991:62).

Em seu livro *La Toile trouée, la parole au cinéma* (1988), posteriormente reescrito e adaptado para integrar a obra *Un art sonore, le cinéma* (2003), Chion chega mesmo a fazer uma classificação de diretores de cinema, de acordo com suas relações na abordagem do som em seus filmes. Nessa obra, Chion classifica-os em unitários, binários, ternários e assim sucessivamente quando se discute a relação entre o som e a imagem simbolicamente como um conflito.

Mais recentemente, Michel Chion tem se referido à interação entre som e imagem como algo capaz de produzir certos efeitos, os quais denomina *áudio-visiogênicos*. Tal conceito trata justamente da interação entre som e imagem, sendo esta interação vista como produtora de uma outra coisa, que escapa justamente a um domínio puramente visual ou sonoro (cf. CHION, 2010:161).

No entanto, ao se referir à música cinematográfica, Michel Chion afirma que:

Atevemo-nos a dizer, sem a menor intenção crítica nem expressão de reprovação, não existe um estilo de música cinematográfica propriamente dito. Essa música bebe de todas as fontes, do mesmo modo que um compositor de música de concerto ou de ópera<sup>1</sup> (CHION, 1995:248).

Assim se refere Michel Chion quanto à existência ou não de uma música específica para cinema em seu texto *Existe uma Música de Cinema?*, do livro de sua autoria intitulado *La musique au cinéma* (1995). Mas, se o próprio Michel Chion, considerado pela crítica especializada como uma das maiores autoridades mundiais na teoria contemporânea da música para imagens, vem até nós com tal afirmação, como podemos, então, traçar um caminho que nos norteie para a composição da música eletroacústica para o audiovisual, sem que para tanto tenhamos que partir do zero?

Michel Chion, ao afirmar que “A pista sonora não existe!” (CHION, 1982:16), logo nas primeiras páginas de seu livro *La voix au cinéma*, quer na verdade nos dizer que o estudo do som de um filme como uma entidade autônoma, independente da imagem, não tem sentido algum. É como se nós quiséssemos estudar uma partitura de piano ocupando-nos apenas da mão esquerda. Chion não parte de conceitos como meio de chegar aos filmes, escolhendo sempre o caminho inverso. Todavia permanece a pergunta: como poderíamos pensar a composição musical eletroacústica para o audiovisual, de forma autêntica e intimamente ligada à imagem como propõe Chion? Seria possível encontrarmos princípios gerais que norteiem uma composição para o audiovisual de modo a que não permaneçamos num mar de incertezas, em que cada filme é único e para o qual tenhamos sempre que partir do zero quando pensamos em uma música para este?

Após a leitura de todo o levantamento bibliográfico, da investigação dos processos cognitivos e dos fundamentos da composição musical de Michel Chion para o audiovisual, seria possível criar ferramentas para a análise e para a composição da música eletroacústica para o audiovisual?

A presente pesquisa realiza uma revisão bibliográfica sobre a obra de Michel Chion, buscando extrair desses escritos a parte concernente a esse projeto. Chion escreve sobre cinema, música eletroacústica e o som no cinema, mas, salvo algumas poucas páginas em toda a sua obra, não aborda diretamente o assunto da música eletroacústica para o audiovisual. Tampouco há um trabalho de pesquisa dedicado integralmente à análise da obra teórica de Michel Chion voltada para a composição da música eletroacústica para o audiovisual.

---

<sup>1</sup> *Osons le dire sans le moindre sentiment critique ni l'expression d'un quelconque regret, il n'existe pas à proprement parler de style de musique de film. Celle-ci prend son bien partout, à l'instar, d'ailleurs, d'un compositeur de musique de concert ou d'opéra.*

Descobrir ferramentas para a análise e para a composição musical, por meio de uma revisão dos textos de Chion e da análise de algumas das composições musicais para o audiovisual mais significativas de sua obra – identificando nessas as suas próprias teorias postas em prática – são objetivos desta pesquisa. Finalmente, esta pesquisa norteia a realização de uma composição eletroacústica original, para áudio e vídeo, utilizando-se dos princípios teóricos, cognitivos e composicionais de Chion.

Para o desenvolvimento deste trabalho teórico-prático selecionaram-se duas de suas peças mais significativas para o audiovisual, a serem analisadas e servirem de bases técnicas e teóricas para a composição autoral a ser elaborada. Entre as obras escolhidas estão: *Le Grand Nettoyage* (1975) – curta-metragem ficcional com direção e música de Michel Chion – e *Troisième Symphonie* (2016) – uma de suas obras mais atuais e representativas de sua fase madura.

Na primeira seção deste trabalho, foram revisitados alguns conceitos fundamentais de Chion para o audiovisual e que norteiam o desenvolvimento de nossa pesquisa. Aqui se expõe o conceito de *acoulogie* proposto por Schaeffer e repensado por Chion. Volta-se à definição de *objeto sonoro* e *acusmática* e centraliza-se o estudo nas diferentes relações do som com a imagem por meio do “contrato” audiovisual. Classificam-se e diferenciam-se os conceitos de *áudio-visão*, *viso-audição*, *áudio-divisão*, *áudio-visão fantasma* e *dissonância audiovisual*. Trata-se das diferentes formas de *valor acrescentado* e da *magnetização do som pela imagem*. Finalmente, apresenta-se uma sugestão do que seria uma música eletroacústica para o audiovisual segundo Michel Chion, distinguindo-a dos demais sons relacionados ao cinema.

O segundo capítulo investiga a relação *áudio-visual* através dos sentidos. Primeiramente define-se o que seria um cinema narrativo que conta histórias. Passa-se, então, para a caracterização das condições físicas em que esta relação *áudio-visual* acontece. Segue-se o estabelecimento de uma série de comparações entre o som e a imagem, a música e o cinema, enquanto artes distintas, mas irmãs. Finalmente, este capítulo aborda as intenções de escuta musical de Chion que, por vezes, difere das intenções de escuta de Schaeffer, uma vez que Chion as aborda também considerando a relação som-imagem. Tal abordagem de Chion faz também com que ele exponha novas proposições sobre os nossos sentidos ao áudio-vermos um filme. É o que Chion classifica como *transsensorialidade* e *bissensorialidade*, aqui abordadas. O capítulo conclui-se com uma breve introdução sobre os efeitos *áudio-visiogênicos*, que são explorados na próxima parte deste trabalho.

O terceiro capítulo apresenta uma análise detalhada do som enquanto agente transformador na cadeia audiovisual, por meio dos seus efeitos *áudio-visiogênicos*. Discutem-

se, então, a *escuta acusmática* e a *escuta visualizada* que, por sua vez, dão origem às noções de *dentro* e *fora de campo*. Explana-se sobre as diferentes classificações do som *fora de campo* de acordo com o ponto de escuta. Aborda-se a noção de *acúsmetro*, de Chion, enquanto derivado da noção de *acusmática*, de Schaeffer. Discorre-se ainda sobre os demais efeitos da música no audiovisual, seus pontos de sincronização, suas direcionalidades e suas propriedades de agente modificadora do movimento e do tempo. Tem-se, então, a investigação do papel da música enquanto coestruturadora do filme, concluindo, assim, o capítulo.

O quarto capítulo enuncia as ferramentas analíticas para uma análise do som no audiovisual sugeridas por Chion, assim como as ferramentas analíticas deduzidas por meio desta pesquisa. Segue-se a análise do som em relação à imagem em algumas obras de Chion e na obra composta especialmente para esta pesquisa. O trabalho conclui-se, então, com uma síntese das ferramentas para a composição musical, extraídas das investigações sobre a obra de Michel Chion, e com as considerações finais, apresentando os resultados obtidos.

Apesar do grande número de conceitos apresentados neste trabalho, explica-se que muitos desses são apenas caracterizações/classificações do som com respeito à imagem em congruência aos estudos da *acoulogie*, que buscar enriquecer e caracterizar fenômenos pela correspondência adequada das palavras utilizadas. Este trabalho restringe-se à investigação da relação entre som e imagem proposta por Chion para a produção audiovisual ocidental, dando-se ênfase às interações audiovisuais do cinema narrativo que conta histórias, embora também apresente conceitos empregáveis em outras formas audiovisuais como a televisão e a vídeo-arte, abrindo o escopo da pesquisa para futuros pesquisadores. Ressalta-se que este trabalho não pretende fazer uma retrospectiva histórica das artes da música eletroacústica e do audiovisual. Para a realização desta pesquisa consideraram-se os livros publicados por Michel Chion e seus principais artigos, não sendo investigadas suas notas em enciclopédias, revistas e demais escritos menores, objetivando assim a plausibilidade do trabalho. Ao todo, os escritos de Chion passam de mais de uma centena e parte deste material encontra-se esgotado, mas revisto em vários de seus livros que se constituem em visões amadurecidas dessas mesmas ideias. O livro *Le complexe de Cyrano: La langue parlée dans les films français* (2008), por exemplo, apresenta a coleção dos artigos de Chion publicados na revista francesa *Bref*. Já o livro *La musique du future a-t-elle un avenir?* (1997) expõe uma seleção de artigos publicados na revista *Cahiers*. Por sua vez, as obras *Le son, traité d'acoulogie* (2010), *La musique concrète, art des sons fixés* (2010), *Pierre Henry* (2003) e *Un art sonore, le cinéma* (2003), são edições atualizadas, corrigidas e ampliadas dos livros *Le Son* (1998), *L'art des*

*sons fixés* (1991), *Pierre Henry* (1980) e *La Toile trouée, la parole au cinéma* (1988), respectivamente (cf. CHION, 2014). Como este trabalho busca investigar os aspectos cognitivos de Chion para uma música eletroacústica no audiovisual e não a evolução dos conceitos por parte do autor ao longo dos tempos, optou-se pelas versões mais atuais dos livros elencados acima, já que são edições revistas pelo próprio autor. Já os livros *Musiques, médias, technologie* (1994), *La ligne rouge* (1995) e *Le cinéma et ses métiers* (1990) encontram-se esgotados em suas versões em francês e, como se trata de livros não essenciais a este trabalho, foram consultadas traduções suas, respectivamente: *Música, Media e Tecnologias* (1994), português; *The Thin Red Line* (2004), tradução em inglês; *El Cine e sus Oficios* (1992), em espanhol.

Esta pesquisa foca-se nos aspectos teóricos de Michel Chion, concernentes à música eletroacústica para o audiovisual, não investigando demais relações audiovisuais que, a princípio, não constituem elementos para uma música eletroacústica junto à imagem. Pressupõe-se também que o leitor já esteja familiarizado com os demais termos e conceitos oriundos da música eletroacústica e em especial da música concreta. Tais conceitos são eventualmente retomados aqui apenas quando adquirem uma compreensão diversa daquela originalmente direcionada à música absoluta e, por sua vez, realmente necessários para a compreensão da interação entre som e imagem.

## CAPÍTULO 1

*ACOULOGIE*, ELETROACÚSTICA E O “CONTRATO AUDIOVISUAL”

*“Não existe um uso da música no falado que não extraia seu sentido desta evolução do teatro – teatro em um sentido amplo, incluindo a ópera”*

*Michel Chion*

### 1.1. A ACUSMÁTICA, A ESCUTA REDUZIDA E O OBJETO SONORO

O termo *acusmático*, cunhado do grego por Pierre Schaeffer, provavelmente evoca o filósofo Pitágoras, que supostamente ensinava por detrás das cortinas e de quem os alunos ouviam apenas a voz (cf. CHION, 2016:xi). Trata-se de uma palavra de origem grega descoberta por Jérôme Peignot e teorizada por Pierre Schaeffer, que significa ouvirmos o som sem a sua causa. A rádio, o telefone ou o disco são por definição mídias acusmáticas, uma vez que não mostram o emissor da fonte sonora. Para Schaeffer, são as novas mídias que introduzem e possibilitam a acusmática. Por sua vez, o compositor François Bayle chamou de *música acusmática* a música de concerto realizada por meio de suportes de fixação dos sons (como é o caso do gravador) e também escutada por meio de suportes de ausência, ou seja, suportes a partir dos quais não se tem acesso às causas iniciais do som e de sua visão. (CHION, 2008:61)

Enquanto a escuta direta, em que a fonte causadora do som está presente e visível, seria uma situação mais “natural” de escuta, a situação acusmática seria capaz de mudar o modo como ouvimos. Por meio da escuta acusmática, seríamos capazes de eliminar o contexto em que o som é produzido, focando em uma *escuta reduzida*<sup>2</sup>, direcionada às propriedades inerentes do próprio som, agora entendido como *objeto sonoro* (*objet sonore*), que independe de sua causa ou significado (cf. CHION, 1983:18). Segundo Chion, muito do que ouvimos é na verdade sugestionado pela visão e pelo contexto. Já na escuta acusmática, o auxílio e a interferência da visão daquilo que escutamos está ausente. Sendo assim, o *objeto sonoro* surge com a dissociação do som de sua imagem causal e o que nos é encorajado a ouvir é na verdade o som em si e não inserido no contexto em que é produzido, mas ele enquanto entidade autônoma e única. Já a eventual curiosidade pelo elemento causal do som pode, por sua vez, ser suprimido com a repetição exaustiva do som, revelando pouco a pouco toda a sua riqueza. Tais repetições sempre revelariam um novo aspecto do objeto ao qual nossa atenção estaria voltada, ou ainda, simplesmente um aspecto criado pelo nosso inconsciente, um dos princípios da chamada *música concreta* (cf. CHION, 1983:18).

---

<sup>2</sup> Termo criado por Pierre Schaeffer em 1967, este modo de escuta deliberada e artificialmente abstrai-se de suas causas e de seu significado para que o som seja considerado por si mesmo e não apenas em relação a seus aspectos sensíveis de altura e ritmo, mas também em seu “átomo”, corpo, forma, massa e volume, ou seja, em sua fatura. Como recorte e não como aposto, o conceito é análogo ao da redução fenomenológica, na fenomenologia de Edmund Husserl.



## 1.2. ACOULOGIE COMO CIÊNCIA PARA AS INTERAÇÕES AUDIOVISUAIS

Digamos imediatamente: o neologismo de *acoulogie* não é meu, mas de Pierre Schaeffer, que lançou o conceito nas páginas do seu *Traité des Objets Musicaux*. Eu só estou autorizado a retomar o conceito para dar-lhe um sentido mais amplo do que seu criador inicialmente lhe deu.<sup>3</sup> (CHION,1993:06)

O *Traité des objets musicaux*, de Pierre Schaeffer, publicado em 1966 e que segundo o próprio autor fora escrito ao longo de quinze anos de pesquisas, traz-nos a noção de *escuta reduzida* atrelada ao modo como percebemos o som gravado. Para Schaeffer, esta é a força propulsora para o surgimento da *música concreta*. A *escuta reduzida* permitia a distinção das propriedades musicais do *objeto sonoro* fixado em meio mecânico e neste reproduzível. Por sua vez, a tentativa de isolamento e definição das características musicais dos sons gravados no tratado de Schaeffer deu origem à chamada *acoulogie* (cf. BATTIER, 2007).

Quanto ao termo *acoulogie*, trata-se de um neologismo criado por Pierre Schaeffer para designar o estudo dos mecanismos de escuta, das propriedades dos *objetos sonoros* e da sua potência musical no campo da percepção natural, concentrando-se no problema das características do som para as funções musicais. Para Schaeffer, a *acoulogie* se relaciona com a acústica mais ou menos do mesmo modo que a fonologia relaciona-se com a fonética. (CHION, 1983:104).

Tais são, brevemente expostas, todas as noções entre as quais importa evitar todo o tipo de confusões: corpos sonoros e manipulações físicas por um lado, objeto sonoro e objeto musical por outro. Vê-se que uma morfologia do sonoro, uma *acoulogie*, poderíamos dizer, que precede o musical: já não é mais a acústica, não é ainda a música (SCHAEFFER, 2007:61).

É por meio da *acoulogie* que se estuda a tipologia e a morfologia do som. A tipologia permite a classificação do som por tipos de objeto. Já a morfologia categoriza os modos de descrever a classificação dos objetos. Schaeffer utiliza-se, ainda, da distinção entre *morfologia interna* e *morfologia externa*. A *morfologia interna* aplica-se àqueles objetos que possuem uma certa unidade de caráter, enquanto que a *morfologia externa* aplica-se a objetos provindos de uma mesma fonte, mas que diferem em natureza. Explanadas no *Solfège de l'objet Sonore* (1966), de Pierre Schaeffer, todas as ideias acima eram, então, experimentais e direcionadas para servir como fundamentos para a criação musical (cf. BATTIER, 2007).

---

<sup>3</sup> *Disons-le tout de suite: le néologisme d'acoulogie n'est pas de moi mais de Pierre Schaeffer, qui l'a lancé avec générosité dans les pages de son Traité des Objets Musicaux sans en faire quelque chose. Je me suis seulement permis de le reprendre, vacant et abandonné, pour lui conférer un sens plus large que celui que lui donnait originellement son créateur.*

Ao longo dos anos, tais ideais de tipificação e classificação do som tornaram-se ferramentas importantes no auxílio da composição eletroacústica, carente de uma escrita verdadeiramente efetiva para sua realização. Tal afirmação é de certo modo sustentada por depoimentos como o do pesquisador e compositor Flo Menezes sobre a composição eletroacústica:

Para haver composição é preciso antes que haja decomposição dos sons, processo este historicamente garantido ao compositor pela própria notação musical, e que o compositor eletroacústico, desprovido em geral da notação, necessita recuperar num esforço duplo, decompondo o som em estúdio (processo de análise) para em seguida recompô-lo (processos de síntese); em música eletroacústica seria mais apropriado falarmos de recomposição musical (MENEZES, 2004:94).

Durante a década de 60, Schaeffer também liderou novos campos na música eletroacústica, sendo o primeiro grupo dedicado à pesquisa técnica, focado no desenvolvimento de novos instrumentos eletrônicos, e o outro grupo focado em questões audiovisuais (cf. BATTIER, 2007).

Entre 1971 e 1976, Michel Chion tornou-se membro do Groupe de Recherches Musicales (GRM), das Organizações de Rádio e Televisão Francesas, posteriormente denominada Ina-GRM, além de tornar-se assistente de Pierre Schaeffer no Conservatório de Paris.

Com a obra *Le promeneur écoutant: Essais d'acoulogie* (1993), Michel Chion inicia a proposição de uma expansão no campo da *acoulogie* como ciência do ouvir em todos os aspectos. Ao contrário de Schaeffer, Chion não acredita que tais estudos da *acoulogie* deveriam ser destinados apenas à música, mas sim a todo o campo da escuta. Para Chion, a *acoulogie* seria a disciplina que trabalha com palavras específicas para os sons e sua audição, assim como também seria a disciplina destinada ao estudo de todos os demais aspectos do som que não seriam nem da acústica – centrada nos fenômenos vibratórios que existem independentemente do ouvir – ou da psico-acústica – pois seria menos uma questão de psique, já que esta estuda as correlações entre os estímulos físicos e as sensações de sons isolados sem questionar a validade do chamado “nível de audição” (cf. CHION, 1993:05-09).

Segundo Chion, se a *acoulogie* lida com sons, deve romper com o subjetivismo prevalecente sobre esses. A *acoulogie* de Chion continua o caminho iniciado por Schaeffer, mas promove mudanças no próprio conceito de *objeto sonoro*, no qual Schaeffer centrou sua pesquisa (cf. CHION, 1993:05-09).

Para Schaeffer, o *objeto sonoro* (*objet sonore*) é qualquer unidade sonora percebida por meio de uma escuta reduzida, independente da sua causa e seu significado, e classificado

segundo critérios sonoros. Já sob a ótica de Chion, este conceito de objeto sonoro sofre alterações. Em seu livro *Le son, traité d'acoulogie* (2010), Michel Chion estende o conceito Schafferiano para *objeto-som* (*objet-son*) ou *som-objeto* (*son-objet*) para permitir que a dimensão do som não seja um “predicado” desse *objeto* (como sugerido pela forma substantiva/adjetiva escolhida por Schaeffer). Além disso, o *objeto* é definido como um objeto comum de diferentes tipos de audição (causal, reduzida, semântica, etc.) e não apenas como o objeto do modo de *escuta reduzida*, que é o caso do *objeto sonoro* de Schaeffer (cf. CHION, 2010:193-194).

A *acoulogie* proposta por Chion seria inicialmente a crítica da linguagem ou da não-língua em relação ao som. Para ele, ouvimos como falamos, portanto, a *acoulogie* buscaria interrogar sobre o dizer em relação ao som em textos antigos e modernos, escritos em línguas diferentes e de diferentes culturas, aplicando o vocabulário existente e resgatando palavras em desuso, criando, quando necessário, expressões específicas que ainda não existem, assim como também questionando termos usados que promovam o obscurantismo ou a falsa interpretação (cf. CHION, 1993:05-09).

É por meio da *acoulogie* que Michel Chion desenvolve todo seu trabalho de investigação do som e é por meio desta mesma *acoulogie* que pesquisamos e expomos seus conceitos sobre a interação entre o som e a imagem em movimento.

### 1.3. O “CONTRATO” AUDIOVISUAL E O *VALOR ACRESCENTADO*

Similarmente ao que ocorre em algumas situações da própria música absoluta, em que a cena performática altera sugestivamente nossa percepção do som, para Chion, em um audiovisual, não se vê a mesma coisa quando também ouvimos e não ouvimos a mesma coisa quando também vemos; as percepções visual e sonora coexistem, somando-se, transformando-se e influenciando-se simultaneamente (CHION, 2008:07). De acordo com esse autor, há o “contrato audiovisual”, oposto a uma relação natural que remete a uma harmonia pré-existente entre as percepções.

O “contrato audiovisual”, que é justamente a associação do som com a imagem, faz com que a informação de emoção e atmosfera despertada pelo elemento sonoro seja espontaneamente projetada no telespectador sobre o que este vê, como se emanara daí naturalmente. O telespectador é conduzido através de uma espécie de dobra da imagem pelo som, que por sua vez modifica, marca, estrutura e induz a impressão do telespectador. Da

mesma forma, age a palavra sobre a imagem e também da mesma forma a imagem sobre o som (CHION, 1995:205-206).

Provindo da noção de “contrato” entre o som e a imagem no audiovisual está o conceito de *valeur ajoutée*, ou seja, *valor acrescentado*, proposto por Chion. Neste conceito, Chion adota o som como transformador da imagem e vice-versa, literalmente acrescentando valor a um e a outro, com suas mútuas colaborações, sejam em concordância, sejam em divergência:

Por valor acrescentado designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou expressão decorre naturalmente daquilo que vemos e que já está contida na imagem (CHION, 2008:12).

Sendo assim, o som é responsável por dar e criar sentido naquilo que vemos, alterando ou reforçando a percepção daquilo que vemos. Tal efeito é especialmente eficaz por meio da sincronicidade entre imagem e som, a *síncrase*, discutida mais à frente neste trabalho. Tudo que na imagem é choque, queda ou explosão, por exemplo, adquire no som uma maior consistência e materialidade (cf. CHION, 2008:12).

Sobre o “contrato audiovisual” e o *valor acrescentado* provindo da interação entre som e imagem, Chion, por meio da *acoulogie*, apresenta distinções entre tais interações:

Michel Chion nomeia de *audiovisão* o valor acrescentado do som no contrato audiovisual com a imagem e que está presente em filmes e na TV. É uma influência bilateral, mas que no caso de filmes e da TV é reprojeta especialmente na tela (cf. CHION, 2010:160).

Já a *visu-audição* é a visualização de algo enquanto a música acontece. Exemplo disso seria a visualização da partitura enquanto se escuta a música, ou da performance do concerto enquanto os músicos tocam. “Quando a audição é acompanhada, reforçada, ajudada por – ou, ao contrário, deformada ou paralisada por, mas em qualquer caso influenciada por – um contexto visual que proporciona sua variação e que pode levar à projeção de certas percepções dentro dela”<sup>4</sup> (CHION, 2010:160). Na *visu-audição* é a audição o foco principal e embora a imagem influencie diretamente nela, o valor adicionado é retrojetado no ouvir (cf. CHION, 2010:162).

Por sua vez, o conceito de *áudio-divisão* promove a ideia de que não é a simbiose

---

<sup>4</sup> [...] et où l’audition est accompagnée, renforcée, aidée ou au contraire déformée ou parasitée par un contexte visuel qui l’influence et peut amener à projeter sur elle certaines perceptions.

entre som e imagem que provoca o valor adicionado, mas sim a falta de um ou de outro componente (seja da imagem ou do som) em determinado momento do audiovisual, alterando nossa percepção. É a valorização de algo faltando na imagem via som, ou a valorização de algo faltando no som via imagem (cf. CHION, 2010:173-174).

A *áudio-visão fantasma* é outro conceito que Chion apresenta. Trata-se de quando apenas parte dos sons que nos é sugerida pela imagem nos é apresentada e o restante dos sons nós mesmos produzimos em nosso subconsciente. Exemplo disso são os passos de um personagem que caminha enquanto fala nos filmes de Fellini. Ouvimos o personagem falar e o vemos caminhar, mas não o ouvimos caminhar, embora recriemos mentalmente esse som por meio da imagem que vemos (cf. CHION, 2010:173-174).

O conceito de *dissonância audiovisual* surge quando o que vemos não corresponde ao que ouvimos, como, por exemplo, o som de uma voz grave pronunciada por um corpo pequeno e franzino mostrado na imagem (cf. CHION, 2010:173-174).

Aqui também é válido mencionarmos um outro possível conceito, não explorado por Chion, mas que se torna plausível ao falarmos de música acusmática, o da *visu-audição fantasma*, provocada pela imagética dessa música a qual nos sugere imagens que não estão realmente visíveis durante a situação de sua escuta.

#### 1.4. VALOR ACRESCENTADO PELO TEXTO

Em várias obras eletroacústicas acusmáticas, como por exemplo em *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), de Luciano Berio, e *Epitaph für Aikichi Kuboyama* (1960-1962), de Herbert Eimert, o verbo é instrumento de grande interesse e elemento de estruturação musical. No cinema, o som é majoritariamente *vococêntrico*, ou seja, favorece a voz, ou, mais especificamente falando, o verbo. A inovação da amplificação e captação de sons no cinema, segundo Chion, deve-se à busca incessante por uma maior clareza do verbo e não a uma busca maior pela fidelidade do som (cf. CHION, 1982:18-20).

No chamado *vococentrismo*, a voz atrai o foco da atenção do ouvinte da mesma forma que o rosto atrai a atenção do telespectador em uma imagem. O *vococentrismo* pode ser destacado ou atenuado por meio de processos como a inversão da preponderância de volumes de algumas faixas sonoras em relação à voz e até mesmo do ângulo da filmagem daquele que fala na tela (cf. CHION, 2010:166-167). É o caso, por exemplo, de alguns processos utilizados pelo cineasta Jacques Tati, que busca destacar outros elementos em momentos que

seus personagens não falam coisas essenciais no desenrolar da trama e quando são enquadrados em plano aberto e à distância (cf. CHION, 1987). No cinema narrativo que conta histórias, abordado no segundo capítulo deste trabalho, a linguagem (verbal ou escrita) é o centro e todo o restante é construído entorno desta.

O fato de que o cinema é predominantemente *vococêntrico* e *verbocêntrico* deve-se à questão de as pessoas por natureza também o serem. A busca pela comunicação e pelo significado é inerente ao ser humano e, se ouvirmos vozes em meio a outros sons, instintivamente concentraremos nossa atenção nessas vozes, pelo menos até que reconheçamos quem fala e sobre o que se fala, para só então voltarmos nossa atenção para os demais sons que nos rodeiam. Dessa forma, se a língua na qual se fala nos é acessível, direcionamos nossa atenção para a compreensão do seu significado e só redirecionamos nossa escuta atenta para outros elementos sonoros quando já perdemos o interesse pelo que é dito (cf. CHION, 2008:13).

### 1.5. VALOR ACRESCENTADO PELA MÚSICA

De acordo com sua obra *La musique au cinéma (1995)*, Chion distingue o papel de apoio emocional para a música feita para o audiovisual em *música empática* e *música anempática*. Excluem-se aqui as músicas com uma mera função de presença, com um sentido abstrato e sem função emocional.

A *música empática* traz a participação direta de música na ação da imagem e em concordância com esta, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptado em função dos códigos culturais de tristeza, alegria, emoção e movimento, provocando o chamado *efeito empático* (cf. CHION, 2008:14-15). No cinema narrativo que conta histórias, o *efeito empático* da música refere-se, em particular, aos sentimentos que um ou alguns personagens estão supostamente sentindo nessa cena. Esse efeito, caracterizado por sua “redundância” com a imagem, faz com que as imagens e a música sejam exacerbadas reciprocamente em suas expressões. Todavia, Chion nos chama a atenção para a necessidade de haver, em algum momento, alguma sincronicidade entre música e cena, além de algum espaço no audiovisual destinado à utilização da música, para que tal expressividade aconteça:

De fato, o efeito empático da música só funciona se alguma coisa na cena, um elemento visual ou rítmico, aprisiona a música e a retém [...]. Porém, quando a imagem e o roteiro rejeitam a música completamente e não lhe deixam espaço

algun para ressoar, nem sequer um olhar ou um lugar para depositar tal sentimento, o efeito empático rebate e se perde como tal<sup>5</sup> (CHION, 1995:229).

Já a *música anempática* apresenta-se pela indiferença ostensiva da música em relação ao que ocorre na cena, desenvolvendo-se de maneira impávida e inexorável, como que com um fundo de indiferença sobre o que ocorre no visual. Tal efeito, denominado de *efeito anempático*, fora largamente utilizado na ópera, em momentos em que o compositor, para caracterizar uma grande exacerbação dos sentimentos de um personagem, em uma espécie de regressão psicótica desse personagem, utilizou-se da indiferença da música frente ao que acontecia. A ópera *I Puritani* (1835), de Vincenzo Bellini, é um dos exemplos de tal indiferença da música frente ao que acontece na trama. Na área *Qui La Voce Sua Soave*, em um dos momentos finais da obra, a personagem Elvira aprofunda-se cada vez mais em sua loucura, para o desespero de todos, enquanto a música conduzida pelas cordas insiste em manter um tom leve e solene, assemelhando-se a uma verdadeira marcha de casamento, que em seus momentos finais desemboca em uma música alegre e vívida. Já no cinema, um exemplo clássico do uso de *música anempática* são as cenas de violência que permeiam o filme *Laranja Mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, no qual jovens delinquentes praticam crimes sob a música alegre de Gioachino Rossini, *La Gazza Ladra* (1817) – Abertura.

Segundo Chion, no cinema narrativo que conta histórias, o efeito de distanciamento da música com o que ocorre com a cena multiplica a emoção. A indiferença da música em relação à imagem é geralmente marcada mediante certa regularidade rítmica e certa ausência de contrastes de intensidade, ou, ainda, pela ausência de fraseado (CHION, 1995:229).

O segundo caso é quando a música (quase sempre a música de tela) registra, com respeito à intensa emoção da situação na tela (violência física, loucura, estupro, morte), uma indiferença palpável, por continuar em seu próprio e impávido curso mecânico. Mas essa mostra de indiferença – geralmente colocada por ter uma fonte musical provinda de um instrumento mecânico ou de uma máquina (órgão de tubos, gravador, toca-discos, rádio) ou na figuração de um músico de rua – longe de cortar a emoção, na verdade a reforça fortemente enquanto lhe dá uma inflexão diferente. A emoção não emerge mais por meio de uma identificação direta com todos os sentimentos importantes dos personagens, através da influência da música; a emoção deriva mais de uma troca de perspectiva do drama individual para uma indiferença

---

<sup>5</sup> *L'effet empathique de la musique ne fonctionne en effet que si quelque chose dans la scène, un élément visuel ou rythmique, « accroche » la musique et la retient [...]. Mais lorsque l'image et le scénario repoussent complètement la musique et ne lui donnent aucun espace où résonner, ni aucun regard ou aucun lieu auxquels accrocher tel affect, l'effet « empathique » rebondit et se perd en tant qu'effet.*

cósmica do mundo, a indiferença da terra, da vida, das estações, e dos movimentos das multidões<sup>6</sup> (CHION, 2003: 382-383).

Outra observação importante sobre o *efeito anempático* é que este efeito torna-se ainda mais forte por revelar a mecânica do audiovisual, a indiferença e a autonomicidade da projeção cinematográfica frente ao que a imagem nos mostra, na contramão do que tenta esconder o cinema em suas simulações de movimento e vida (cf. CHION, 2008:14-15). A autonomicidade da projeção relaciona-se ao conflito homem e máquina, típico dos séculos XX e XXI. Tal conflito permeia a música eletroacústica acusmática e se acentua na música mista.

Finalmente, em seu livro *Un art sonore, le cinéma* (2003), Chion também descreve sobre um terceiro tipo de música quanto a sua relação com a imagem, sendo que esta não estaria enquadrada nem como *música empática*, nem como *música anempática*, denominando-a, então, como música de *contraponto didático*. Para Chion, essa música distingue-se da *música anempática* e também da música meramente figurativa e sem função emocional por haver nela uma intenção de significar alguma ideologia. Diferentemente da *música anempática*, tal música não está envolta em um contexto emocional propriamente dito, mas sim em um contexto de observação ao qual proporciona ao espectador uma reflexão sobre o que se mostra. Exemplo dessa música seriam os filmes com temas sobre revoluções sociais, em que, apesar de uma possível derrota da situação revolucionária na trama do filme, a música insistentemente sugeriria ao telespectador que a vitória poderia ter sido possível (cf. CHION, 2003:382-385).

## 1.6. MAGNETIZAÇÃO DO SOM PELA IMAGEM

O “contrato” audiovisual é também capaz de provocar o fenômeno ao qual Chion denomina de *magnetização espacial do som pela imagem*. Tal fenômeno ocorre mentalmente

---

<sup>6</sup> *Le second est celui où la musique (presque toujours d'écran) affiche, par rapport à la situation émotionnelle très intense (violence physique, folie, viol, mort) sur laquelle elle se déroule, une indifférence ostensible, en suivant son cours impavide et mécanique. Mais cette indifférence, souvent signifiée par le fait que la source de la musique est une machine ou un appareil (limonaire, tourne-disque, juke-boxe, radio allumée) quand ce n'est pas un musicien de rue, loin de barrer l'émotion au contraire la renforce, tout en lui donnant un sens différent. Cette émotion ne surgit pas alors directement d'une identification, musicalement relayée, avec les sentiments des personnages, ceux-ci étant traités comme la seule chose au monde et la plus importante, mais elle naît au contraire d'une mise en perspective de ce frame individuel dans l'indifférence du monde, l'indifférence de la terre et la vie, du cours des saisons et du mouvement de la foule.*



no áudio-espectador e faz com que ele aceite as discrepâncias entre o som e a imagem. A mente projeta os movimentos visuais observados no som e relaciona-os com a imagem, mesmo que estes não correspondam ao que de fato ocorre. Exemplo disso é o som que sai dos alto-falantes, esses não estão na mesma posição do ator que fala na tela e mesmo assim atribuímos como provindo do personagem que vemos falar (cf. CHION, 2010:164-165). Nesse caso, o áudio-espectador não está preocupado com o local da fonte real do som, ou seja, em que local está situado o alto-falante que produz aquele som, uma vez que mentalmente o espectador associa a origem do som com o que vê na tela, realizando, assim, uma espacialização mental entre o que se vê e se ouve.

Com a chegada do sistema *Dolby*<sup>7</sup> ao cinema, o desenho de som passou considerar a união entre a localização mental e a localização real do som. Porém, para que a *magnetização do som pela imagem* aconteça, é necessário que a localização do som não esteja em constante deslocamento, de modo a não provocar a fuga da atenção do espectador em relação ao conjunto audiovisual. Segundo Chion, se o som se deslocar constantemente entre vários alto-falantes, provocará uma força centrífuga que o tornará de difícil junção com a imagem, provocando a perda de atenção do espectador em relação ao que ocorre na tela (cf. CHION, 2008:60).

Tal problema levantado por Chion sobre o deslocamento constante do som em relação ao que vemos pode sim constituir-se em um problema composicional para certo tipo de composição eletroacústica mais focado na espacialidade. Porém, é o próprio Chion que lembra um outro parâmetro da espacialidade utilizado pelo som no audiovisual, uma dimensão sonora real a que o cinema sonoro recorreu desde os seus princípios: a profundidade. Tal parâmetro, desde os primórdios do cinema falado, tratava do afastamento da fonte sonora que era detectado pelo ouvido, utilizando-se, por exemplo, da diminuição das frequências agudas e do aumento da reverberação para criar esse efeito de afastamento da fonte sonora.

Mesmo no caso clássico do alto-falante único, existe, todavia, uma dimensão sonora real a que o cinema sonoro recorreu no seu início e que depois negligenciou: a de profundidade, no sentido de afastamento da fonte, detectada pelo ouvido a partir de indícios, como um espectro harmônico desbotado, o caráter suavizado e menos presente dos ataques e das transições, a mistura entre som direto (no sentido acústico) e som refletido, a presença de reverberação, etc. (CHION, 2008:60).

---

<sup>7</sup> Esse produto da *Dolby Laboratories* surgiu no mercado em 1992. O sistema permite a reprodução de seis canais de som digital: esquerda, direita, centro, surround esquerdo, surround direito e subwoofer. Este último canal tem uma amplitude de frequências limitada e é por isso que se costuma dizer que este sistema possui 5.1 canais.

## 1.7. DEFINIÇÃO DE UMA MÚSICA ELETROACÚSTICA PARA O AUDIOVISUAL

Para Chion, uma das primeiras questões a serem resolvidas é a identificação de um elemento sonoro presente em um filme como sendo musical. Nesse contexto, a música coabita com ruídos e diálogos e por seu caráter frequentemente fragmentário, desagregado e de certo modo invisível é por vezes definida por meio de caráter eliminatório, do que não é nem ruído de cena e nem fala.

Um dos métodos possíveis para esta distinção do que é música no audiovisual, apontado por Michel Chion e que ele mesmo reconhece como um método empírico, é o reconhecimento da fonte causal da música pelo áudio-espectador, ou seja, dos instrumentos que a executam (cf. CHION, 1995:197-198). Todavia, tal método apresenta outro problema em relação à questão cultural desse espectador. O que é ouvido imediatamente como música por algumas pessoas, acostumadas com as técnicas e as sonoridades empregadas em determinado audiovisual, é dificilmente distinguido como tal por outras que não possuem proximidade com a questão. Exemplo disso são os glissandos iniciais do prólogo de *Persona*, de Igmarr Bergman, que para alguns espectadores trata-se de uma sirene ou algo similar, enquanto que para outras se trata de um glissando ascendente realizado por um naipe de cordas.

Igualmente, se reconhece como música ou em todo o caso como ‘musical’, um discurso articulado de notas, de sons ‘tônicos’ em um sentido dado a esta palavra por Pierre Schaeffer, que designa os sons cuja massa se pode ouvir a uma determinada altura<sup>8</sup> (CHION, 1995:198).

Os sons ‘tônicos’ apresentados de forma natural entre os demais sons/ ruídos do filme e que não se caracterizam como uma organização formal de cunho musical e sim como causa natural do filme, não são considerados como música (cf. CHION, 1995:198).

Em relação à música eletroacústica que encontramos em um filme, a dificuldade de distinção é ainda maior. Na eletroacústica, a relação causal (qual o corpo sonoro que causa o som) nem sempre é identificável, diferindo assim da música instrumental, em que reconhecemos a fonte da qual provem o som. Para detectarmos essa música dita eletroacústica, que pode estar inserida e integrada no universo sonoro do próprio filme, buscamos-la de modo independente do que vemos, procurando averiguar se essa constitui a representação sonora de uma ordem simbólica, criadora, organizadora, suscetível de atuar

---

<sup>8</sup> *Est également reconnu comme musique, ou en tout cas comme « musical », un discours articulé de notes – de sons « toniques » au sens donné à ce mot par Pierre Schaeffer, désignant par là les sons dont la masse fait entendre une hauteur précise.*

sobre o resto do filme, de organizá-lo, de conduzi-lo. Como exemplo, cita-se o filme pós-moderno, de ficção científica, *Blade Runner*, de Ridley Scott, com música de Vangelis, em que, sem discutirmos a qualidade da música ou do compositor, tem sua música fundida e confundida com sua ambientação sonora. Em *Blade Runner*, parte das músicas do filme utiliza-se da sua ambientação sonora que, se por um lado pode constituir os sons dentro e fora da própria imagem, por outro está atrelada a relações intervalares de ordem musical, tornando difícil a distinção do que é *foley*<sup>9</sup>, do que é desenho de som e do que é música (CHION,1995:199).

Ao contrário do contínuo visual e narrativo de um filme, o som apresenta-se de forma descontínua. A tripartição convencional do som em fala, ruído e música para Chion é claramente distinguida, não só no processo de realização do filme, como também em sua absorção pelo espectador, o que permite uma clara transição de um campo para o outro, como num ruído que se torna música ou numa fala que se torna ruído, por exemplo. Essa percepção entre a transição de uma parte para outra não é dada por meio de fenômenos puramente acústicos, mas sim por meio da escuta do próprio ouvinte. O som no cinema é contínuo, mas não o percebemos assim. Apesar de haver um contínuo sonoro no filme, existe também uma descontinuidade perceptiva, ou melhor dizendo, saltos de percepção de uma categoria de sons para outra, como quando, por exemplo, percebemos a fala tornar-se canto (cf. CHION, 1995:201-203). “No âmbito sonoro, não temos a sensação de percebermos uma totalidade unificada, um contínuo em que os elementos se correspondam”<sup>10</sup> (CHION, 1995:201). Porém, encontramos gradações entre essas divisões do som. Várias obras orquestrais do século XIX, por exemplo, realizavam tais gradações entre ruído e melodia ao utilizar alguns elementos do naipe de percussão, além de tremolos e efeitos nas cordas, a fim de sugerir que a música surgia do rumor do mundo e dos sussurros da natureza (encontramos isso em Berlioz, Debussy, Mahler, Wagner, etc.) e nem por isso deixamos de estar conscientes quando saltamos de um tipo de escuta a outro. Filmes cantados, como os musicais, por exemplo, trazem uma gradação mais amena entre uma categoria e outra, porém não deixamos de alternar nossa escuta em saltos de uma para outra, neste caso, entre a escuta semântica das palavras e a escuta musical.

Todavia, quando observamos determinadas músicas eletroacústicas relacionadas ao audiovisual, encontramos uma certa confusão entre os ruídos diegéticos do filme e a música,

---

<sup>9</sup> Foley é a reprodução de efeitos sonoros complementares de um filme, vídeo ou de outros meios audiovisuais na pós-produção, para melhorar a qualidade do áudio. Também é conhecido como sonoplastia.

<sup>10</sup> *Au niveau du son, on n'a pas le sentiment d'avoir affaire à une totalité unifiée, à un continuum où les éléments se répondraient.*

num território comum e de difícil discernimento entre seus elementos. Um exemplo clássico da questão apontada acima é a mistura de sons eletroacústicos e ruídos de animais no filme *Os Pássaros* (1963), de Alfred Hitchcock, em que a música de Bernard Herrmann incorpora os chilreios de pássaros mais ou menos transformados e deformados. Michel Fano, por sua vez, apresenta esse processo de modo ainda mais intenso que Hermann na imensa maioria de suas composições para os filmes Alain Robbe-Grillet, como em *L'Immortelle* (1962), *Brincando com Fogo* (1975) e *O Homem que Mente* (1968), em que a trama do material musical com os ruídos claramente caracteriza a obra como proveniente da vertente musical concreta (cf. AUMONT, 2005:202).

No audiovisual, temos a presença da *música diegética* (que emana da ação, ou seja, sua fonte causal está explícita na imagem), também conhecida e chamada por Chion de *música da tela*, e a *música não diegética* (em que sua fonte causal é extratela), também conhecida como *música de fosso*.

Chamaremos música de fosso aquela que acompanha a imagem a partir de uma posição *off*, fora do local e do tempo da ação. Este termo faz referência ao fosso de orquestra da ópera clássica.

E chamaremos música de tela aquela que emana de uma fonte situada direta ou indiretamente no lugar e no tempo da ação, mesmo que esta fonte seja um rádio ou um instrumentista fora de campo (CHION, 2008:67).

A *música não diegética*, assim como na *voz off*, busca eliminar o *índice sonoro materializante* (discutido no terceiro capítulo deste trabalho), em que elementos como os ruídos de interpretação e seus eventuais defeitos (como respirações, barulho de chaves, etc.) tentam ser evitados ou eliminados para que o telespectador não seja levado para um ambiente extratela em que se produz o som (cf. CHION, 1995:189).

Além dessas duas caracterizações apontadas por Chion, há também casos híbridos entre as duas classificações:

- Há o caso em que a música de tela está encaixada com a música de fosso, quando, por exemplo, aparece a imagem de alguém que toca algum instrumento na cena e esta execução é acompanhada por uma música *off*. Este exemplo assemelha-se ao que acontece em algumas óperas, como em *Orpheu e Eurídice*, de C.W. Gluck, em que o músico torna-se personagem da ópera e toca seu alaúde em cena, com o acompanhamento da orquestra no fosso.
- Outro caso seria o da música que começa de forma diegética na imagem e continua como música de fosso, ou, ao contrário, em que a música começa

como sendo música de fosso e passa a ser uma música diegética, emitida por um instrumento localizado na cena.

- Finalmente, há ainda a “*música no ar*”, que transita livremente entre as duas e ocorre nas rádios, televisores e outros dispositivos presentes em cena (CHION, 2008:67).

Sobre a questão da difícil distinção do que seria ou não uma música eletroacústica em um audiovisual, quando esta se apresenta integrada aos sons ambientes de um filme, também voltaremos a sua análise no quarto capítulo deste trabalho, quando a examinaremos sob o ponto de vista das intenções de escuta musical, estudadas no segundo capítulo. Por ora, observamos que a música, nomeada diversas vezes como aglutinadora, paradoxalmente possui também a propriedade de acusar a descontinuidade dos elementos sonoros devido ao seu caráter intermitente, separando e unindo ao mesmo tempo. A imagem cinematográfica, por seu caráter figurativo e com poder de imantação espacial, dissocia os grupos de sons e cria em alguns desses associações imediatas de sentido, de espaço, de causalidade, que desestruturam a composição musical. Dessa forma, a música define-se como aquilo que não é absorvido pelo filme (CHION, 1995:199) .

## CAPÍTULO 2

### A RELAÇÃO ÁUDIO-VISUAL ATRAVÉS DOS SENTIDOS

*“Além do mais, o cinema não é mais do que continuidades e rupturas; a montagem não é mais do que a dialética da continuidade (pelos recortes de movimento) e a ruptura, afirmados reciprocamente, e a música não é a única que desempenha esse papel”*

*Michel Chion*

## 2.1. POR UMA DEFINIÇÃO DO QUE É O CINEMA NARRATIVO QUE CONTA HISTÓRIAS

A ilusão de movimento proporcionada pelo cinema é gerada a partir da sucessão de imagens fotográficas fixas, dispostas no tempo a uma frequência maior que vinte e quatro quadros por segundo. A essência da narratividade dessa arte constitui-se na formação dessa “imagem em movimento” e na disposição de seus planos, cenas e sequências. O plano cinematográfico se estabelece a partir de uma ação contínua e sem interrupção, inserida dentro de um tempo específico e realizada por meio de um enquadramento e corte específicos da imagem. Sempre que uma câmera interrompe sua filmagem para captar outro plano, há um corte e o plano caracteriza-se, então, por estar inserido entre dois cortes. Já a cena refere-se a um conjunto de planos dentro de uma ação específica e as sequências remetem a um conjunto de cenas realizadas em um mesmo ambiente e que constituem uma unidade de ação completa (cf. RODRIGUES, 2005:26). Em suma, a obra cinematográfica é composta pela montagem de planos, cenas e sequências, efetuando recortes no tempo. A justaposição dessas imagens traz ao espectador a tensão e o ritmo do filme, produzindo, assim, a sensação de movimento<sup>11</sup>. Sobre essa caracterização do cinema como sendo uma sucessão de ritmos de som e imagem, também afirma Chion:

Podemos definir um filme como um conjunto de ritmos: a imagem pode mostrar-se em um ciclo luminoso de um farol giratório, ou na luz intermitente, ou, ainda, na agitação rítmica de um galho de uma árvore, ou nos passos de alguém, ou, também no ritmo visual criado por um desfile de postes de eletricidade, ou telefônicos, visto de um automóvel ou de um trem em marcha. As marcas regulares que efetua a música *a priori* organizam esse conjunto, formando um baixo contínuo que conduz a organização rítmica<sup>12</sup> (CHION, 1995:219).

Na obra *Écrire un scénario* (1985), Michel Chion traz uma distinção entre história e narração. Segundo ele, a história é simplesmente “o que acontece” quando se coloca o roteiro

---

<sup>11</sup> No cinema, cada segundo de projeção é composto por 24 fotogramas sequenciados e por vezes dobrados ou até triplicados para evitar a cintilação. A cintilação nada mais é do que uma dificuldade do nosso sistema visual em seguir variações de luz periódica quando sua frequência de alternância é ainda muito baixa para nossa percepção visual, provocando a sensação de ofuscamento da visão. Com o aumento da frequência em que essas trocas de luz acontecem, o ofuscamento desaparece, mas seu aumento acentuado pode saturar nossa percepção visual provocando a visão de uma luz contínua, a exemplo do pulso sonoro que, quando muito acelerado, torna-se para nós um som contínuo (cf. AUMONT, 1995:35).

<sup>12</sup> *Un film peut se définir comme un ensemble de rythmes : l'image peut faire voir la pulsation lumineuse d'un gyrophare, ou le dé clic d'un clignotant, ou bien l'agitation rythmée d'une branche d'arbre, ou les pas de quelqu'un, ou bien encore le rythme visuel créé par le défilement des poteaux électriques ou téléphoniques vus depuis une voiture ou un train en marche. Les repères réguliers donnés par la musique sont alors souvent organisateurs de cet ensemble, ils forment la basse continue porteuse de l'organisation des rythmes.*

em ordem cronológica. Já a narração pode ser também entendida, entre outras denominações, como relato, discurso ou construção dramática e refere-se à maneira como a história é contada. A narrativa constrói-se por meio de inúmeros artifícios: utilização do ponto de vista; tempos narrativos; elipses; suspensões; contrastes; respiros; descansos e repetições (cf. CHION, 1985:73-74).

Segundo Émile Benveniste, esta distinção é expressada pelos termos história e discurso. O termo história aqui se refere ao argumento, à lógica das ações, à diegese do filme. Já o discurso refere-se aos modos de narrativa, seus tempos e aspetos (cf. BENVENISTE, 1966:237-250). A história pode ser contada por diferentes meios como o rádio, o filme, a peça de teatro e o livro, enquanto que o discurso é específico a cada meio empregado. Sobre os movimentos narrativos do cinema que conta histórias, também esclarece Chion: “O móvel pertence à história contada, enquanto o procedimento depende da narração, isto é, da maneira específica que o cinema tem de contar essa história”<sup>13</sup> (CHION, 1985:159).

Em relação à narratologia cinematográfica, podemos dividir o cinema ficcional entre clássico e moderno, sendo que o cinema clássico também recebe o nome de cinema de gênero e o moderno, de cinema de escola.

O cinema denominado como clássico tem origem na América do Norte em obras precursoras como *O Assassinato de Duque de Guise* (1908), do cineasta David Wark Griffith. Já o cinema moderno é predominantemente de origem europeia, surgido no período do entre guerras com o Expressionismo alemão, o cinema russo, o Futurismo italiano, o Cubismo e o Surrealismo na França e se perpetuando após 1950 com os filmes da *Nouvelle vague* e *Noir* franceses, do Neo-Realismo italiano e do Cinema Novo no Brasil.

O cinema clássico caracteriza-se por seu traço conservador, com uma narrativa clara de começo, meio e fim. Busca apresentar fatos fiéis e realistas com a narrativa ficcional que expõem. Em um filme clássico, a história deve possuir sentido e coerência claros, seguindo a tradição da fábula, ou seja, deve sempre haver um motivo justificado na própria trama para que a cena seja apresentada (cf. ZANI, 2009:02).

Por sua vez, o cinema moderno também possui elementos poéticos bem definidos, porém se caracteriza por ser um cinema questionador e se propõe às novas construções narrativas condizentes com suas poéticas. Tal cinema rompe com o preestabelecido, com as produções em série e industriais. Nesse cinema não há a necessidade de clareza na

---

<sup>13</sup> *Le resort appartenait à l'histoire racontée, tandis que le procédé relève de la narration, c'est-à-dire de la façon spécifique de raconter l'histoire qui est celle du cinéma.*



narratividade ou na progressão da trama. Pode se desenvolver por meio da aleatoriedade cênica e por meio de uma trama realizada por sugestionamentos e hipóteses. Pode ainda ser realizado com a utilização de colagens e citações, desde que rompa com o fluxo tradicional do cinema clássico (cf. ZANI, 2009:06). Este último distingue-se do moderno por ser, principalmente, da representação indireta do tempo, enquanto o moderno é o da quebra das percepções e ações, onde a presentificação do tempo e da montagem se juntam. “Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo” (DELEUZE, 2005:55).

A obra cinematográfica é composta pelas montagens de planos, cenas e sequências, efetuando recortes no tempo. O cinema, caracterizado por ser também a arte da imagem em movimento, explora o tempo dessa imagem, a chamada imagem-tempo, que não é a duração de um filme, mas sim o tempo de sua narrativa contada com essa imagem (cf. MANZANO, 2003:14). Nesse contexto, é o som um dos mais importantes modeladores desse tempo-espaço narrativo.

Sobre o conceito de imagem-movimento, e diferenciando-se da forma como Chion vê a questão, também escreve Gilles Deleuze (2005), que o classifica como sendo a expressão de um todo e, assim sendo, uma expressão indireta do tempo. Para Deleuze a imagem-movimento possui dois extra-campos: o primeiro seria o relativo, referindo-se ao movimento de uma imagem que continua em outras imagens concatenadas; o segundo seria o absoluto, no qual o movimento se referiria a um todo mutante ao qual ele o exprime, ou seja, as imagens se refeririam ao todo e esse todo seria constantemente transformado por essas imagens e seus encadeamentos.

Vimos, antes: a imagem-movimento necessariamente é expressão de um topos, e nesse sentido forma uma representação indireta do tempo. É por isso mesmo que a imagem-movimento tem dois extra-campos: um relativo, segundo o qual o movimento que se refere ao conjunto de uma imagem continua ou pode continuar num conjunto mais vasto e de mesma natureza; o outro, absoluto, segundo o qual o movimento, seja qual for o conjunto em que é considerado, remete a um todo mutante que ele exprime. Segundo a primeira dimensão, a imagem visual encadeia-se com outras imagens. Segundo a outra dimensão, as imagens encadeadas interiorizam-se no todo, e o todo se exterioriza nas imagens, ele próprio mudando ao mesmo tempo em que as imagens se movem e se encadeiam (DELEUZE, 2005:281).

O cinema, seja sob o ponto de vista de Chion, seja sob o ponto de vista de Deleuze e de outros autores, é uma arte narrativa por essência, pois esta se refere à forma de abordagem utilizada pelas pluralidades de cinema. No entanto, o foco deste trabalho repousa sobre o cinema narrativo, mas que conta histórias, independentemente de esse cinema ser clássico ou

moderno, de gênero ou de escola, seguindo as abordagens de Chion em relação ao som, à imagem e ao tempo.

## 2.2. A CENA AUDIOVISUAL

Tradicionalmente, a imagem do cinema está circunscrita a um quadrado disposto defronte ao público, onde ocorrem as projeções de um filme. Esta tela em que ocorrem projeções seria, então, o campo visual tradicional do cinema, e a cena audiovisual estaria delimitada e estruturada de acordo com as limitações desse quadro. Por outro lado, o mesmo não acontece com o som, que não aponta para uma circunscrição fixa e altera-se constantemente entre o *diegético*, o *fora de campo* e o *off*. O som no cinema é o que se apresenta como o contido ou não em uma imagem, sendo que esse não possui um lugar próprio ou autônomo, pois não existe uma cena sonora caracterizada de forma independente da imagem e neste sentido não existe a banda sonora (cf. CHION, 2008:58). Falar em uma cena sonora seria impossível, se levarmos em conta um paralelo com a imagem, uma vez que o som está dentro e fora da imagem.

A especificidade do cinema consiste, portanto, em haver só um lugar de imagens (por oposição às instalações de vídeo, aos slide shows, ao som e à luz e às outras fórmulas de multimídia, que oferecem vários lugares), e é apenas isso que faz com que possamos falar aqui de imagem no singular (CHION, 2008:57).

Com a citação acima, Chion alerta para o fato de o cinema em sua forma tradicional definir-se como um lugar de sons e imagens, sendo que neste o som procura o seu lugar. O contrário dá-se com a televisão que, segundo Michel Chion, nada mais é que um rádio ilustrado. Na televisão, são as imagens que por muitas vezes ilustram o som, ou, mais especificamente falando, o verbo.

O som contido ou não em uma imagem proporciona as noções de *dentro* e *fora de campo*, discutidos no próximo capítulo desse trabalho. No entanto, lembramos aqui que uma das tentativas do cinema em manter um som que está *fora de campo*<sup>14</sup> como sendo pertencente a uma “cena sonora”, e não algo externo a esta, foi a de manter diálogos e falas de personagens que não são mostrados no quadro da imagem por meio da manutenção do som

---

<sup>14</sup> Como veremos no próximo capítulo, o som fora de campo é aquele cuja fonte causal não é visualizada na imagem.

ambiente em suas falas, circunscrevendo tais falas a uma espécie de “cena sonora” ligada ao desenrolar da cena geral.

### 2.3. UM PARALELO ENTRE CINEMA E MÚSICA

Há dois tipos de música, a música dos sons e a música da luz que não é outra senão o cinema (GANCE *apud* CHION, 1995:287) [...]. Existem relações fundamentais excepcionalmente estreitadas entre a arte de agrupar sons e a de agrupar notações luminosas. Ambas as técnicas são rigorosamente parecidas. Isso não deveria nos surpreender demasiadamente, já que ambas repousam nos mesmos princípios teóricos e sobre as mesmas reações fisiológicas de nossos órgãos na presença de fenômenos de movimento. O nervo óptico e o nervo auditivo, apesar de tudo, possuem as mesmas faculdades de vibração<sup>15</sup> (ALCAN *apud* CHION, 1995:288).

Em seu livro *La musique au cinéma* (1995), Michel Chion aponta que existem fenômenos sensitivos que são transsensoriais, ou seja, fenômenos em que o ouvido e a visão são suscetíveis de perceber, quando esses são dimensões comuns entre eles, como é o caso do ritmo, por exemplo. Porém, para ele isso não implica que todos os fenômenos musicais e sonoros, de um lado, e todos os fenômenos visuais, de outro, se reduzam a esse tronco comum. Para Chion, poderia ser dito que a dança é como uma melodia para a visão, cujo corpo é o instrumento, e o momento em que o bailarino faz uma pausa equivaleria a uma cadência. Porém, tais analogias, para ele, não provam mais do que o fato de que há uma circulação de referências entre o que chamamos de música, dança e cinema (cf. CHION, 1995:288).

Na obra *L'audio-vision: son et image au cinéma* (2005), Chion também nos alerta sobre as armadilhas de adotarmos conceitos musicais ao tratarmos de questões audiovisuais, como é o caso do uso da palavra contraponto. O termo cunhado na música, quando adotado no audiovisual, adquire uma interpretação diferente da puramente musical, significando a não convergência do som e da imagem no cinema. Este é o caso, por exemplo, das transmissões esportivas, em que o que se comenta não está diretamente associado à imagem a não ser pelo contexto geral. Neste sentido somos levados a uma pré-leitura da relação som-imagem quando deveríamos, de acordo com o que estamos assistindo, ouvir um som “X” e ouvimos

---

<sup>15</sup> *Il y a deux sortes de musiques : la musique des sons et la musique de la lumière qui n'est autre que le cinéma. [...] Il y a des rapports fondamentaux exceptionnellement étroits entre l'art d'assembler des sons et celui d'assembler des notations lumineuses. Les deux techniques sont rigoureusement semblables. Il ne faut pas trop s'en étonner parce qu'elles reposent l'une et l'autre sur les mêmes postulats théoriques et sur les mêmes réactions physiologiques de nos organes en présence des phénomènes du mouvement. Le nerf optique et le nerf auditif ont, malgré tout, les mêmes facultés de vibration.*

um som “Y”, que contradiz essa imagem. Os pontos harmônicos e as cadências da música são também refletidos no audiovisual através de pontos de sincronização entre som e imagem, assumindo-se aqui a necessidade de certa cautela no emprego dessa possível relação. O contraponto “áudio-visual”, por exemplo, só é percebido quando ambos se opõem em um ponto preciso de significação (cf. CHION, 2008:36-37). Uma ideia concebida para a música e relativa a seus valores puros (como a altura ou a duração) quando direcionada para uma esfera de imagens concretas produz efeitos diferentes. Isso ocorre porque o ouvido não tem as mesmas propriedades que a visão e o jogo de relações matemáticas da música (como os intervalos, por exemplo) não é percebido de forma igual pelos ouvidos e pelos olhos. O olho não se caracteriza pela sua imposição absoluta sobre os outros sentidos, como é o caso do ritmo ou da altura na música, sobre os quais a visão não se impõe.

Como Pierre Schaeffer demonstrou insistentemente em seu *Traité des objets musicaux* (1966), ao se encadarem vários sons, as variações de altura entre eles se convertem em predominantes, dando lugar a um sistema de escalas, modos ou ragas indianos. Para Schaeffer, não significa que não se possam perceber outras relações diferenciais, como por exemplo as relações de timbre ou de intensidade, mas que estas não têm as mesmas propriedades ou constituem para o ouvido uma evidência que se preste aos mesmos recursos de organização abstrata. Segundo Chion, os esforços para criar modos a partir de valores rítmicos e de intensidade, como os de Messiaen, por exemplo, ou ainda melodias de timbre como as de Schoenberg, demonstraram que no próprio interior do campo musical a transposição de um princípio de organização de determinada dimensão, como os tons, não funciona ao ser aplicada a outra dimensão da própria música, como a duração, por exemplo (cf. CHION, 1995:290). Aqui destacamos as controvérsias e as contestações que tal afirmação de Chion pode causar em determinadas correntes musicais, como a do serialismo integral. Contudo, o importante a ser observado é que se nem mesmo dentro da própria música conseguimos uma relação de equivalências entre seus vários elementos, uma equivalência literal entre cinema e música torna-se falaciosa. Seguindo esta mesma lógica, filmes como *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), de Alain Resnais, ou *Passión* (1981), de Godard, etiquetados por alguns críticos como os primeiros filmes dodecafônicos ou serialistas, trabalhos estes embasados em uma nova montagem formal e no deslocamento de elementos, não foram reivindicados pelos seus próprios realizadores como tal, nem tampouco se pode atribuir a eles equivalência a movimentos estético/ técnicos da música.

Segundo Chion, o filme está obrigado, desde o momento em que se recorre à montagem, a romper com o ritmo da imagem e, desse modo, romper com sua própria

pulsção. A música torna-se então elemento modesto e indispensável, que assegura a continuidade desta pulsção. Desde o cinema mudo a música levava a pulsção sobre a qual eram inscritos os ritmos de projeção das imagens, ocorrendo uma primeira simultaneidade.

O paradoxo é que quando o cinema pôde incorporar um som sincronizado e tal som passou a ser parte indissolúvel do filme (indissolubilidade relativa, tal como mostra a prática da dublagem), então o filme começou a ser percebido como uma totalidade discordante, separada, dividida, ainda que o som levasse os meios de uma autêntica polifonia ou, para ser mais exato, de uma polirritmia<sup>16</sup> (CHION, 1995:291).

Perguntado se encontraríamos equivalentes na imagem à música concreta, Chion afirma que de certo modo isso já ocorre ao observarmos formas geométricas e abstrairmos suas formas originais para atribuímos a ela outro significado, como no caso das placas de trânsito, por exemplo. Contudo, em diversas situações essa equivalência não acontece, como por exemplo nos casos em que o som, ao sofrer uma redução de sua duração, transforma-se em um outro som. No caso da imagem, ao sofrer uma redução de tamanho, esta mantém sua identidade, divergindo assim do som. Chion afirma categoricamente: “a observação sonora e a observação visual possuem critérios fundamentalmente diferentes”<sup>17</sup> (CHION, 2012:60).

#### 2.4. O SOM E A IMAGEM RELATIVAMENTE À QUESTÃO DA MONTAGEM

A montagem dos sons não cria unidade específica. Embora alguns exemplos figurem como exceção, como é o caso do filme *O Homem da Câmera*, de Dziga Vertov, em que vários planos são sobrepostos e por várias vezes não se tem uma ideia exata de onde ocorrem os cortes da imagem, o plano cinematográfico constitui-se como um corte perceptível da imagem e que pode ser percebido pelo telespectador a cada uma de suas trocas. Por sua vez, os sons, devido às suas várias camadas sobrepostas e à sua propriedade implícita de aparar arestas da realização audiovisual, não podem ser considerados exatamente como “planos sonoros”. É verdade que o som pode apresentar-se com uma montagem de cortes inaudíveis ou com uma montagem de corte audíveis de acordo com a situação, porém, ainda sem constituir um “plano sonoro” propriamente dito se comparado ao plano visual do audiovisual. Observa-se, ainda,

---

<sup>16</sup> *Le paradoxe est que, lorsque le cinéma a pu incorporer en lui le son synchrone et que le son s'est mis à faire partie indissolublement du film (une indissolubilité relative, comme le montre la pratique du doublage), il a commencé à être perçu comme une totalité discordante, séparée, clivée, alors même que le son lui apportait les moyens d'une authentique polyphonie, ou, pour être plus exact, d'une polyrythmie.*

<sup>17</sup> *L'observation sonore et l'observation visuelle ont des critères fondamentalement différents.*

que tradicionalmente o som foi continuamente utilizado como elemento de ligação e não de secção do plano cinematográfico (cf. CHION, 2008:40). Poucos são os realizadores como Godard, por exemplo, que durante a montagem instituem cortes sonoros em paralelo com os cortes da imagem, revelando a sobreposição da montagem. Para isso Godard utiliza-se em geral de pouquíssimas pistas sonoras, geralmente apenas duas, para deixar visível tal seccionamento, como em sua obra *Eu Vos Saúdo, Maria*.

Por exemplo, no início de *Eu Vos Saúdo, Maria*, ouvimos claramente os cortes que isolam vários fragmentos sonoros – fragmento de um prelúdio de Bach tocado ao piano, gritos de uma equipe feminina de basquetebol num pavilhão coberto, frases em voz-off, etc. Contudo, seria necessário que nesses fragmentos de som perfeitamente delimitados criassem a sensação de uma unidade. Para a audição, não constituem blocos: a percepção, sempre no fio do tempo com o som, contenta-se em saltar o obstáculo do corte e, depois, passar para outra coisa, esquecendo a forma daquilo que ouvira anteriormente. O fragmento de som, pelo menos sem exceder uma duração muito curta, não se sintetiza na percepção de uma totalidade particular (CHION, 2008:40).

De forma similar acontece com a imagem quando os planos visuais estão em rápida sucessão, com variações constantes de enquadramento, em que nossa percepção visual está muito mais atrelada ao desenvolvimento visual temporal que ao corte do plano em si.

No caso do som, o que predomina é a percepção sequencial, temporal. Quando falamos em plano cinematográfico, estabelecemos uma relação entre o espaço do plano e sua duração. Em relação ao som, temos a dimensão temporal como forma predominante e a dimensão espacial é apresentada em segundo plano ou mesmo como não existente (cf. CHION, 2008:41). Continuamos a distinguir unidades sonoras (como momentos de diálogos e de música), porém essas diferem da noção de plano cinematográfico e dependem do tipo de som e do nível de escuta escolhido (semântica, causal, reduzida).

Quanto ao fluxo sonoro no encadeamento audiovisual, podemos classificá-los quanto à sua *lógica interna* e quanto à sua *lógica externa*. Chama-se de *lógica interna* o encadeamento audiovisual em que o som e a imagem parecem responder a um movimento orgânico do audiovisual, provindo da própria situação que se expõe na obra. É privilegiado, assim, o fluxo contínuo do som, suas modificações contínuas e progressivas, e suas rupturas bruscas são utilizadas apenas quando a situação audiovisual as sugere. Por outro lado, a *lógica externa* é aquela que acusa a interferência externa ao conteúdo apresentado. Ou seja, é aquela responsável por demonstrar os cortes e discontinuidades, as alterações bruscas de andamento, as rupturas e qualquer outra intervenção de seus realizadores (cf. CHION, 2008:42-43).

## 2.5. AS INTENÇÕES DE ESCUTA MUSICAL EM SCHAEFFER E CHION

Em sua obra *Traité des objets musicaux* (1966), Pierre Schaeffer apresenta quatro tipos de audição ligados à intencionalidade: *ouvir* (*ouïr*), *escutar* (*écouter*), *intender* (*entendre*) e *compreender* (*comprendre*)<sup>18</sup>. *Ouvir*, para Schaeffer, refere-se apenas ao fenômeno biológico-acústico, desprovido de sentido e ao qual todos estamos sujeitos, refere-se às percepções brutas do sentido e a simples esboços do objeto sonoro. *Escutar* diz respeito à nossa percepção consciente de que ouvimos algo. *Intender*, para Schaeffer, era o ato de ouvir com atenção o que escutamos e a esta ação atribuímos um significado. Trata-se da seleção intencional de particularidades do som, obtendo-se assim um objeto sonoro qualificado, com percepções qualificadas. Já o *compreender* relaciona-se com nosso escutar mais apurado, relacionado a uma forma mais abstrata e intelectualizada da audição. O *compreender* relaciona-se com os signos e com a linguagem, atribuindo valores e confrontando essa audição com noções extra-sonoras (cf. MENEZES, 2013:215).

A partir dessas distinções, Schaeffer reclassifica a escuta segundo os critérios: *objetivo-subjetivo*; *abstrato-concreto*. *Intender* e *ouvir* seriam formas *subjetivas*, *escutar* e *ouvir* seriam formas *concretas* de escuta, enquanto que *compreender* e *intender* seriam formas *abstratas* de escuta, finalmente, *compreender* e *escutar* seriam formas *objetivas* de escuta. Segundo a visão de Schaeffer, o processo de escuta no ser humano se daria, então, por meio de correlações simultâneas. *Compreender*, por exemplo, seria ao mesmo tempo *abstrato* e *objetivo*. *Intender* seria *abstrato* e também *subjetivo*. *Escutar* seria *objetivo* e *concreto*, enquanto que *ouvir* seria *concreto* e *subjetivo* (cf. MENEZES, 2013:215).

Schaeffer também classifica a escuta com relação às suas atitudes e tendências espontâneas, surgindo daí os conceitos de escuta *natural-cultural* e *banal-especializada*, sendo esta última um produto da intenção específica da percepção.

Finalmente, Schaeffer discute em seu tratado as três intenções de escuta pertinentes ao âmbito musical: a *escuta semântica*, a *escuta casual* e a *escuta reduzida* (cf. CHION, 1983:25-35). Por meio dessas três intenções/atitudes de escuta, Chion dá continuidade aos

---

<sup>18</sup> Adotamos aqui a nomenclatura em português sugerida por Flo Menezes em seu livro *Matemática dos Afetos*, que, sem distorcer os conceitos de Schaeffer, sugere a adoção de uma tradução aproximativa, porém mais clara, das palavras *ouïr* e *entendre*. Menezes traduz a palavra *ouïr* como *ouvir* e não como *escutar*, que seria a tradução mais corriqueira para essa palavra, porém não a mais condizente com o conceito de Schaeffer. Por sua vez, utiliza-se o neologismo *intender*, de Menezes, para *entendre* – literalmente *ouvir*, em português –, sendo aquela uma tradução também mais condizente ao que Schaeffer refere-se: um ouvir com intenção (cf. MENEZES, 2013:215).

pensamentos de Schaeffer e adapta e/ou expande esses conceitos para também aplicá-los ao audiovisual.

### 2.5.1. PRIMEIRA ATITUDE DE ESCUTA: A *ESCUA CAUSAL*

Em relação ao conceito de *escuta causal*, Chion estabelece importantes considerações e cria ramificações para ela. De acordo com esse autor, quando a escuta causal é *identificada*, ou seja, quando identificamos a causa do som, podemos subdividi-la entre *causa real* e *causa atribuída*. A “verdadeira” escuta causal pode ser considerada como de *causa real*, ou seja, a causa que relacionamos como sendo a origem do som e a que consideramos como verdadeira origem (ou a causa que pensamos ser a verdadeira origem), podendo ser acústica ou eletroacústica. Já a *causa atribuída* refere-se à causa do som associada a um contexto (cf. CHION, 2010:112-117). No primeiro caso, podemos reconhecer sua causa exata e individual (como a voz de uma pessoa determinada, o som de um objeto único entre todos, etc.), porém, tal reconhecimento está geralmente inserido dentro de um contexto, como o fato de que cada ser humano possui uma voz única e distinguível entre as demais vozes. No segundo caso, podemos não reconhecer um item único, um indivíduo, um exemplar, mas sim uma categoria de causa humana, mecânica ou animal – por exemplo, a voz de um homem adulto, o canto de um pássaro, o motor de uma motocicleta, etc. (cf. CHION, 2008:27).

Explica-se ainda que, para Chion, a *escuta identificada* consiste naquela em que o ouvinte tem ciência da causa do som por meio de uma fonte suplementar à audição, como a visão ou o conhecimento do contexto em que ocorre o som. Por outro lado, quando não temos tais informações e a escuta está entregue à si mesma, obtém-se a *escuta não identificada*.

Em relação ao fato de a *escuta causal* ser acusmática ou não, Chion traz três diferenciações: a *escuta identificada e visualizada*, cujo apoio visual confirma (ou pelo menos não desmente) a causa do som e pode trazer informações complementares a essa escuta (como o caso de um recipiente fechado, não transparente e com água que, ao ser percutido, faz com que seu som também nos traga noção do volume de água contido nesse frasco); *identificada e acusmática*, cuja causa não visualizamos, mas deduzimos pelo contexto ou conhecimento prévio (como o fato de ouvirmos passos em nossa casa e sabermos que se trata de determinada pessoa, a qual não vemos fisicamente mas visualizamos mentalmente); *não identificada e acusmática*, em que o som por si mesmo é a nossa única fonte de informação (cf. CHION, 2010:112-115).



Finalmente, Chion ainda diferencia a *escuta causal* da *escuta figurativa*. Esta última possui também uma *causa atribuída*, quando, por exemplo, percutimos uma folha de flandres e associamos seu som à tempestade que vemos na imagem do audiovisual. Não se trata de um desconhecimento da *causa real*, tampouco de uma ilusão perceptiva, mas sim da atribuição do som a uma causa figurada. A *escuta figurativa* é distinta da *escuta causal* por não se referir ao que causa o som, mas sim ao que ele representa.

Em sua obra *L'audio-vision: son et image au cinéma* (2005), Chion também esclarece que mesmo que não possamos identificar a fonte quanto a sua natureza, podemos seguir com precisão a *história causal* desse som (cf. CHION, 2008:28). Como exemplo da referida situação, podemos citar o caso de uma fricção, cuja fonte emissora não conseguimos identificar, mas sentimos as mudanças de pressão, de velocidade e de amplitude dessa.

Destaca-se, ainda, que um som não tem somente uma fonte sonora, mas sim duas ou mais. O som de um violão, por exemplo, é composto pelo som da corda, do dedo, da unha do instrumentista, dos ruídos do gestual desse instrumentista, do próprio instrumentista, das caixas de alto-falantes que reproduzem esse som, etc. Esse aspecto do som remete ao conceito de *índice sonoro materializante* (explicado mais à frente neste trabalho), derivado dessa característica plural do som. Porém, no cinema, a *escuta causal* é constantemente manipulada pelo “contrato audiovisual” e pela utilização da *síncrase* (também discutida no próximo capítulo). Trata-se, então, não das causas iniciais do som, mas das causas que somos levados a acrescentar (cf. CHION, 2008:29).

### 2.5.2. SEGUNDA ATITUDE DE ESCUTA: A *ESCUTA SEMÂNTICA/ CODAL*

Em sua obra *Le son, traité d'acoulogie* (2010), Chion propõe a troca do termo *escuta semântica* por *escuta codal* (CHION, 2010:XI-29), já que esta visa ao som como sinal codificado, sinal que é necessário descodificarmos para, então, compreendermos a mensagem que carrega. Todavia, o teor integral do conceito de *escuta semântica* de Schaeffer é mantido em Chion e trata-se apenas da proposição de uma nova nomenclatura para essa. O próprio Michel Chion refere-se a essa *escuta* por vezes como *codal* e por vezes como *semântica*: “Chamamos de *escuta semântica* aquela que se refere a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem: a linguagem falada, evidentemente, bem como os códigos, a exemplo do Morse.” (grifo meu), (CHION, 2008:29). Trata-se de uma *escuta diferencial* em

que, por exemplo, um fonema não é ouvido pelo seu valor acústico absoluto, mas por meio de um sistema de oposições e diferenças. O foco está no significado e não propriamente no som.

A escuta semântica pode ocorrer em paralelo e de forma independente da escuta causal. Percebemos, por exemplo, quem nos diz algo e como nos diz.

### 2.5.3. TERCEIRA ATITUDE DE ESCUTA: A *ESCUTA REDUZIDA*

No entanto, a percepção não é um fenômeno puramente individual, uma vez que radica numa objetividade particular, a das percepções partilhadas. E é nessa objetividade nascida de uma “intersubjetividade” que se situa a escuta reduzida, tal como Schaeffer bem definiu. [...] A escuta reduzida implica, portanto, a fixação dos sons, que aceitam assim ao estatuto de verdadeiros objetos (CHION, 2008:30).

A *escuta reduzida* de Schaeffer trata das qualidades e das formas específicas do som, independente de sua causa e do seu sentido. A escuta reduzida foca no som como seu objeto de observação e não busca nesse qualquer outra coisa que não seja sua própria essência.

Michel Chion discorre também sobre as dificuldades de percebermos os sons em si, sendo que constantemente adotamos uma escuta causal e semântica em conjunto com a percepção do som, isso quando não simplesmente adotamos uma postura radical de subjetivismo em relação ao som.

A escuta reduzida, tanto para Chion como para Schaeffer, está atrelada à noção de *objeto sonoro* e conseqüentemente à acusmática. Por outro lado, ao contrário de Schaeffer, que acredita que uma escuta acusmática pode auxiliar na escuta reduzida, Chion acredita que a escuta acusmática conduz, num primeiro momento, a uma exacerbação da escuta causal, a partir da qual somos levados a nos perguntar o que é e o que causa determinado som. Posteriormente, e em concordância com Schaeffer, Chion confirma a sua crença de que as várias repetições de um determinado som nos levam gradativamente a nos desligarmos de uma escuta causal e a focarmos em uma escuta reduzida.

### 2.6. INTERSENSORIALIDADE, BISSENSORIALIDADE E TRANSENSORIALIDADE

O conceito de percepção transsensorial proposto por Chion em sua obra *Le Cinéma et ses métiers* (1990) e retomado em suas obras posteriores distingue-se da intersensorialidade, esta relativa à correspondência entre os sentidos em que cada sentido existe em si mesmo, mas

com pontos de encontro e junção. A transsensorialidade da qual fala Chion refere-se às percepções que não pertencem a um sentido em particular, mas que emprestam o canal de um sentido ou de outro sem seu conteúdo e efeito, tornando-se aproximado ao(s) sentido(s) emprestado(s) para sua percepção. Em outras palavras, a transsensorialidade trata da percepção de algo por mais de um sentido, enquanto que a intersensorialidade estaria presente no estabelecimento de relações entre as sensações (como o que ocorre na poesia simbolista, por exemplo); (cf. CHION, 2010:117-220). No audiovisual, um exemplo claro de transsensorialidade, como já mencionado aqui, seria o ritmo, que não estaria contido nem somente no som, nem apenas na imagem, mas em geral no seu conjunto e associação. O ritmo, que nos chegaria por meio de um dos dois sentidos ou de ambos, atingiria uma área cerebral ligada à motricidade e só então seria decodificado como tal. Da mesma forma, as percepções de textura e de matéria, por exemplo, seriam de caráter transsensoriais (cf. CHION, 2008:108-109).

Se por um lado temos informações e sensações centrais especificamente relacionadas à visão, como é o caso das cores, e informações e sensações centrais especificamente concernentes à audição, como é o caso das percepções de altura e das relações intervalares, as demais seriam transsensoriais por necessitarem de mais do que um único sentido para então serem compreendidas. Na transsensorialidade, os sentidos são canais de passagem.

Na obra *Le promeneur écoutant: Essais d'acoulogie* (1993), Chion apresenta outro conceito importante: a *bissensorialidade*. Refere-se à ideia de que o som pode ser pensado como bissensorial, pois penetra no corpo pela audição e pelo tato, por meio da vibração de nosso corpo. Sendo assim, a bissensorialidade chegaria ao ouvinte por meio da vibração simultânea de nervos auditivos e do corpo (cf. CHION, 1993:107-109).

Em um paralelo entre o cinema mudo e a música acusmática, Chion também chama a atenção para as sensações cinéticas artisticamente organizadas em apenas um canal sensorial e que, segundo ele, podem ao mesmo tempo também transmitir por meio desse único canal outros sentidos. O cinema mudo, ao recorrer a uma montagem fluídica e rápida, por vezes exprimia os sons de melhor forma que os próprios sons. Também a música acusmática, na sua rejeição consciente ao visual, por vezes sugestionaria visões mais belas que as próprias imagens (cf. CHION, 2008:108-109).

## 2.7. EFEITOS *AUDIO-VISIOGÊNICOS*

Os efeitos áudio-visiogênicos, assim nomeados por Chion em sua obra *Le Son* (1998) e retomados em suas obras posteriores, em especial na obra *Le son, traité d'acoulogie* (2010), se referem aos efeitos criados por meio da associação som-imagem no audiovisual. Possuem uma causa audiovisual e seu resultado não consiste em percepções de sons e imagens como tais, mas em percepções de espaço, volume, significado, expressão, e organização espacial e temporal. Devido ao efeito de *valor adicionado*, esses são geralmente projetados na imagem e atribuídos a ela. Podem ser categorizados como: *efeitos de significado, atmosfera e conteúdo*; *efeitos de rendering e de matéria*, criando sensações de energia, textura, velocidade, volume, temperatura e assim por diante; *efeitos de cenografia*, construindo um espaço imaginário de expansão ou suspensão; *efeitos relativos ao tempo e a construção de uma “frase temporal”*, temporalizando a imagem pelo som, nomeadamente por meio de pontos de sincronização da imagem com o som, alternados com seções mais “fluidas”.

Os *efeitos audio-visiogênicos* são tomados pelo espectador como verdadeiros e sempre associados com a causa e a circunstância em que ocorrem. Tais efeitos convergem para a construção de uma narrativa e são esses efeitos que discutimos no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 3

### O SOM COMO TRANSFORMADOR DA CADEIA AUDIOVISUAL – O *ÁUDIO-VISIOGÊNICO*

*“Em realidade resulta um tanto abusivo falar de música como acompanhamento do filme, porque a forma parte dele. Diria alguém que os atores acompanham a história narrada? Tampouco devemos sustentar que a música acompanhe a imagem, já que de acordo com o momento a música capta e sublinha uma frase do diálogo, um olhar, um efeito da montagem, um movimento, uma inflexão do roteiro e portanto algo não necessariamente visual. Diríamos então que a música irriga e traz emoções ao filme? Este seria um termo mais adaptado à circulação da música, sua natureza móvel, que nunca está inteiramente ali aonde se poderia situá-la.”*

Michel Chion

### 3.1. CONCEITOS GERAIS PARA O AUDIOVISUAL

No início do cinema sonoro, as limitações da banda passante não permitiam a inserção de muitos sons simultâneos para que estes se mantivessem audíveis. Por sua vez, quando havia tal sobreposição de camadas sonoras, optava-se por eleger um tipo de som como principal, não sendo esses os ruídos ou a música, mas sim a fala. Nessa época buscava-se dar clareza aos diálogos, sendo que músicas e ruídos apresentavam-se de forma estereotipada para serem prontamente reconhecidos.

Com o tempo, à medida que novas técnicas de gravação, reprodução e mistura de sons possibilitavam uma maior sobreposição de faixas sonoras – estas cada vez mais individualizadas, claras e definidas –, a banda sonora pouco a pouco obtinha uma maior materialidade, densidade, presença e sensorialidade.

Começava-se a ouvir, por detrás das vozes e além da música de acompanhamento, “ambientes sonoros vivos”. O som adquiria zonas de médio-agudo e agudo que, devido à sua riqueza de pormenores, modificava profundamente a própria imagem. Quanto mais claramente se percebia o agudo, mais rápida era a percepção sonora, a sensação de tempo presente e a percepção da própria imagem, esta fortemente influenciada pelo som.

O ritmo cada vez mais acelerado de parte do cinema das últimas décadas dá-se então, em grande parte, à grande influência do som, que modifica a imagem em sua própria essência. O *Dolby Stereo* introduz um acréscimo sensível da utilização dos ruídos, permitindo a existência de matérias sonoras definidas e personalizadas, alterando a percepção de espaço e as regras de decupagem<sup>19</sup> cinematográficas, criando uma espécie de supercampo (cf. CHION, 2008:118).

O som na ação se constituía e se constitui em uma totalidade única a ser buscada, não só interacionada, isso não apenas na ópera, mas igualmente no teatro e na música vocal com franco direcionamento à narratividade e à imagética. Assim a necessidade do som no cinema, antes da banda e naturalmente depois, se constitui no que se denomina “texto-som/texto-música”, algo indissociável na atribuição da significação mútua.

---

<sup>19</sup> No audiovisual, a decupagem é o planejamento da filmagem, a divisão de uma cena em planos e a previsão de como estes planos irão se ligar uns aos outros por meio de cortes.

### 3.1.1. O SOM NA CADEIA AUDIOVISUAL – FUNÇÕES

O som na cadeia audiovisual adquire inúmeras funções, dentre as quais a mais amplamente utilizada certamente é a de unificar o fluxo das imagens. Tal função ocorre ao nível do tempo, extravasando os cortes visuais (*overlapping*), ao nível do espaço, dando a ouvir ambiências globais e que criam um quadro em que a imagem está contida e, finalmente, pela presença da *música não diegética*, ou *música de fosso*, presente num espaço-tempo diverso daquela da cena, transpondo barreiras, conectando partes desconexas, e atemporais, e, por vezes, conduzindo as imagens num mesmo fluxo.

Em seu livro *L'audio-vision: son et image au cinéma (2005)* Chion relata que o cinema mudo retomou procedimentos de pontuação de cenas, por exemplo, da própria ópera, que se utilizava de inúmeros recursos orquestrais e composicionais para a pontuação de suas cenas.

O cinema mudo retomou facilmente os procedimentos clássicos de pontuação das cenas e em particular dos diálogos (porque, recordemo-lo, o cinema era dialogado), uma vez que ia buscar muitos dos seus processos narrativos na ópera, que praticava grande variedade de efeitos musicais de pontuação, utilizando todos os recursos de orquestra (CHION, 2008:44).

No cinema mudo, a pontuação da cena ocorria de diversas formas, a começar pelo próprio uso de cartões com frases escritas e mostrados ao espectador. Já a pontuação pelo som também se dava por meio de pluralidades, desde sublinhar palavras até pontuar diálogos e finais de cenas. No cinema sonoro, a pontuação torna-se gestual, física e rítmica.

Um outro aspecto a ser considerado é o fato de que na cadeia audiovisual o som e a imagem indicam tendências, direções, movimentos de evoluções e de repetições, mantendo sentimentos de expectativa, de satisfação (ou quebra desta), sentimentos de esperança ou desesperança e mesmo de um vazio a ser preenchido. O movimento de objetos e personagens na tela e a difusão dos sons busca provocar um sentimento de constante expectativa na audiência, recorrentemente confirmada ou negada.

Numa cadeia audiovisual, o áudio-espectador identifica consciente ou inconscientemente direções de evolução (um crescendo, um acelerando, que se iniciam) e verifica depois se essa evolução se realizará como previsto. Evidentemente, é com frequência mais interessante quando essa tendência inicial é contrariada; por vezes também, quando tudo se passa como foi dado antecipar, a suavidade e a perfeição na realização da antecipação são suficientes para nossa emoção (CHION, 2008:49).

Ao contrário do cinema mudo, em que tudo era de certa forma ruído, com a chegada do cinema sonoro surgia também, paradoxalmente, o silêncio, revelado entre as interrupções dos ruídos e vozes que constituíam o audiovisual. A impressão de silêncio em uma determinada cena, por exemplo, é produto de um contexto e de toda uma preparação criada pela dramaturgia da cena e não simplesmente por meio da ausência de ruído. O silêncio é, então, escutado como oposição a um som ouvido ou imaginado anteriormente a ele, sendo produto de um contraste (cf. CHION, 2008:50).

Sobre a percepção do silêncio também escreve o compositor e pesquisador Flo Menezes, ao afirmar que todo movimento produz som, sendo este perceptível ou não pelos nossos sentidos. Segundo Menezes, o movimento molecular é contínuo e da mesma forma a produção de sons também o é, muito embora estes por vezes não sejam perceptíveis por nossos nervos auditivos, permanecendo assim ignorados por nosso consciente. O silêncio está, então, atrelado às limitações humanas da percepção dos sons e ao contexto musical ao qual ocorre (cf. MENEZES, 2004:19).

A rigor, não existe silêncio, como bem afirmara certa vez John Cage, em época agora já bem mais próxima da nossa. O silêncio, tal como conhecemos, traduz-se como fenômeno eminentemente humano e está relacionado quer seja às nossas limitações fisiológicas na percepção dos sons, quer seja a seu caráter estrutural na música, enquanto cesura ou pausa de alguma ideia musical num dado contexto da composição (MENEZES, 2004:19).

A impressão de silêncio criada pela dramaturgia e pelo contexto sonoro no qual estamos envolvidos, conforme aponta Chion, vai também ao encontro das ideias de Menezes ao escrever sobre a percepção subjetiva da intensidade. Menezes relata que o gesto na performance instrumental pode ser um dos elementos formadores dessa subjetividade: um gesto exacerbado induziria, então, à percepção de um som como sendo possuidor de uma maior intensidade do que esse mesmo som, com a mesma intensidade, produzido sem o exagero gestual do intérprete (cf. MENEZES, 2004:168). Nesse caminho da subjetividade da percepção imposta pelo conjunto visão e audição, Chion revela também outra forma de se fazer ouvir o silêncio, que é a de ouvirmos ruídos muito tênues, somente audíveis quando os demais sons ambiente cessam, dando, assim, a ideia de silêncio. Exemplo dessa visão seria o tique-taque dos ponteiros de um relógio, somente audível em contextos de grande silêncio, que aparece quando os demais ruídos cessam, ou ainda, quando este mesmo tique-taque é focado e amplificado, como se o espectador mergulhasse nesse silêncio induzido. Outros exemplos de indução da sensação do silêncio seriam: o surgimento de sons muito baixos e íntimos de uma vizinhança, no caso do cinema ficcional; o emprego da reverberação de



alguns sons, como passos na rua, apenas audíveis quando se faz silêncio ao seu redor (cf. CHION, 2008: 50-51).

### 3.2. A ESCUTA ACUSMÁTICA x A ESCUTA VISUALIZADA

O conceito de *acusmática* de Schaeffer, apresentado inicialmente em seu *Traité des objets musicaux* (1966) e retomado por Chion em seu *Guide des objets sonores* (1983), é expandido ou modificado pelo próprio Chion na obra *L'audio-vision: son et image au cinéma* (2005), quando aborda a relação som e imagem. Para Chion, no audiovisual, o som acusmático pode percorrer dois tipos de trajeto: do visualizado para o acusmatizado ou do acusmático para o visualizado.

No primeiro caso, o som é inicialmente visualizado em sua causa e posteriormente é acusmatizado, ou seja, logo em sua primeira aparição uma imagem é associada a ele, mas a sua reaparição se realiza de maneira isolada, sendo que esta imagem é apenas parcialmente reconstruída na mente do espectador. Já o segundo caso trata da aparição do som de forma inicialmente acusmática e sua visualização causal é posterior. Em outras palavras, a associação do som ouvido previamente tem a revelação da imagem da sua fonte causal somente *a posteriori*, depois que o som já fora ouvido acusmaticamente (CHION, 2008:61). Observa-se aqui que Chion se refere à acusmática em relação à imagem, mas não menciona o conceito de *objeto sonoro* devido ao fato de o som estar de algum modo ligado à sua relação causal. São as diferenciações da aparição do som acusmático e do *som direto*<sup>20</sup> (para Schaffer), ou “*natural*” (para Chion), que propiciam as noções de *dentro* e *fora de campo* do som no audiovisual.

### 3.3. O SOM DENTRO E FORA DE CAMPO

A noção de um campo auditivo direcional específico não é perceptível para nós, seres humanos, mas sim uma noção aproximativa, ou seja, não é possível que localizemos a origem exata do som, mas sim a esfera local-direcional em que esse acontece (cf. CHION, 2003:221-223). Dessa forma, a localização do som confunde-se com a localização de sua causa e, no

---

<sup>20</sup> Schaeffer nomeia de *som direto* aquele cuja fonte causal é observada em simultaneidade com o som, como a imagem de um violinista tocando seu instrumento e o som respectivo desse instrumento.

caso do som produzido por alto-falantes, esse problema se acentua porque esses não são verdadeiramente uma fonte, mas emissores de uma imagem sonora. No contrato audiovisual, a noção de campo auditivo está intimamente atrelada ao que aparece na tela e não há campo sonoro autônomo, pois suas dimensões reais e imaginárias são criadas em colaboração com a imagem. “O ponto de vista essencial agora é que o som no filme não possui um lugar autônomo de origem que nós poderíamos subscrevê-lo, baseando-se especificamente em fatores sônicos”<sup>21</sup> (CHION, 2003:222).

O som no audiovisual pode ser *dentro de campo*, cuja causa visualizamos na imagem, e *fora de campo*, cuja fonte causal está oculta. A noção de *fora de campo* é, por sua vez, ampliada por Chion em sua obra *Un art sonore, le cinéma* (2003), dividindo-a em *acusmática diegética* e *acusmática não-diegética* (cf. CHION, 2003:224). É interessante observar aqui que o “som invisível”, ou seja, aquele cuja causa não vemos, pode ser também diegético, ou seja, pertencente a uma cena.

O som *fora de campo não diegético* funciona para o cinema da mesma forma que funciona para a ópera, quando em algumas situações a música comenta o momento da trama que está se desenvolvendo no palco mas parece permanecer ignorada ou não ouvida pelos personagens que cantam. No cinema, o som *fora de campo não diegético* é muitas vezes utilizado por seus criadores como sendo um som proveniente da subjetividade de algum dos personagens, marcado por meio de filtros e distorções do som, aumento da intensidade, uso de *reverbs*, ou mesmo por meio de uma captação do som mais próxima que a tradicional, que destoa no contexto sonoro da cena e acusa tal “subjetividade sonora” ao espectador (cf. CHION, 2003:224).

Gilles Deleuze (2005) também aponta a existência e influência dos sons *dentro de campo* e *fora de campo*, aos quais os nomeia como *in* e *off*, respectivamente.

Assim tendemos para um problema que já não se refere apenas à comunicação dos elementos sonoros em função da imagem visual, mas à comunicação desta, sob todas suas formas, com algo que a excede, mas sem poder cedê-la, sem nunca poder cedê-la. O circuito não é apenas o dos elementos sonoros, inclusive musicais, em relação à imagem visual, mas a relação da própria imagem visual com o elemento musical por excelência que penetra por toda a parte, *in*, *off*, ruídos, sons, falas (DELEUZE, 2005:281).

De acordo com o já exposto neste trabalho sobre os pressupostos teóricos de Chion, os quais pressupõe que a música e os demais sons estariam em pé de igualdade com a imagem

---

<sup>21</sup> *Retenons-en, pour le moment, que le son au cinéma n'a pas de lieu d'origine autonome qu'on lui attribuerait en fonction de critères proprement sonores.*

cinematográfica e não apenas como meros coadjuvantes dessa, Deleuze também relata a recíproca interação entre som e imagem. Para Deleuze, a mútua influência entre som e imagem, seja o som relativo às falas, aos ruídos ambientes ou à própria música, caminha para um único objetivo, a diegese filmica. O som, seja *dentro de campo*, seja *fora de campo*, não pode e não deve excéder à imagem, do mesmo modo que ele também não está relegado a segundo plano desta.

### 3.3.1. O SOM *FORA DE CAMPO* – CLASSIFICAÇÕES

Outra classificação possível para o som *fora de campo* são as noções de *fora de campo in*, quando, em algum momento posterior, a imagem revela diretamente a sua causa, e *fora de campo off*, quando a causa do som permanece fora da cena. Aqui é necessário esclarecer que a noção de *fora de campo diegético* aplica-se a sons cuja causa não vemos na cena (direta ou indiretamente), mas que de alguma forma estão relacionados à *mise-en-scène*<sup>22</sup>, mesmo que sua causa não seja revelada explicitamente, como o barulho de trânsito em uma cena que tem como pano de fundo uma cidade na qual não vemos o movimento de carros, mas escutamos o som desses. Na obra *L'audio-vision: son et image au cinéma* (2005), Chion classifica esses mesmos sons como *sons ambientes ou sons territórios*, estes caracterizados por marcar o lugar e a ambiência global em que está inserida uma cena, sem estarem necessariamente preocupados com a visualização e origem causal da fonte, como por exemplo os cantos de pássaros e os sons da multidão; já o *fora de campo não-diegético* encontra-se situado em outro tempo e em outro lugar que não o da cena. Esse é o caso da *música de fosso* e das narrações e comentários no cinema, também intitulados de *voz-over* (cf. CHION, 2008:62). São também distinções do som *fora de campo não-diegético* provindas de Chion: *sons internos*, que se referem ao interior físico ou mental do personagem, como a narração de pensamentos e a respiração, por exemplo, e que estariam em algum outro lugar que não aquele da cena propriamente dita; *sons on the air*, como já mencionado neste trabalho, referindo-se aos sons transmitidos através de aparelhos eletrônicos que estão contidos na cena, mas que não revelam sua verdadeira fonte causal, como o rádio e o telefone (cf. CHION, 2008:62).

---

<sup>22</sup> Considerado aqui como tudo aquilo que aparece no enquadramento do filme, como: atores, iluminação, decoração, adereços, figurino, etc.

O fora de campo do som, no caso do cinema monopista, é, portanto, inteiramente um produto da visão combinada com a audição. É apenas uma relação entre o que vemos e o que ouvimos, e só existe nessa relação; exige, portanto, a presença simultânea de dois elementos (CHION, 2008:69).

Uma outra distinção do *fora de campo* poderia ser sua a classificação em *ativo* e *passivo*. O *fora de campo ativo* é constituído de sons cuja fonte é pontual, ou seja, corresponde a objetos cuja visão pode ser localizada. Essa aplicação do som é muito utilizada nas montagens tradicionais do audiovisual, fazendo primeiramente o som entrar para só depois sua fonte causal ser revelada. Exemplo disso seria a voz da mãe do personagem Norman Bates em *Psicose*, de Alfred Hitchcock. Já o *fora de campo passivo* é aquele que cria por meio do som uma ambiência da imagem e a estabiliza, sem instigar o telespectador a buscar a visão da sua fonte causal. É constituído essencialmente por *sons-território* e por elementos de cenário sonoro, como os rumores da cidade, por exemplo. Observa-se aqui que o *fora de campo passivo* é também, por vezes, *diegético*, por estar diretamente conectado à cena, independentemente de exibição de sua fonte causal direta, mas devido à associação contextual do que se vê com o que se ouve.

Chion também aponta que com a vinda do sistema *Dolby* nos anos oitenta, a questão do fora de campo tomou outra proporção, não sendo um som proveniente de "algum lugar", mas sim, "próximo a" (cf. CHION, 2003:124). O cinema multicanais (*Dolby*) traz uma noção ainda mais diferente de posicionamento do som em relação à imagem, a noção de *supercampo*, criada pelas várias pistas sonoras compreendidas entre músicas, ruídos e falas, que cercam a imagem e que provém de caixas situadas em diversos pontos da sala.

Sobre a noção de *supercampo*, porém sem denominá-lo como tal, mas exemplificando-o da mesma forma que Chion, Deleuze descreve a mútua interação entre o som e a imagem, interação essa em que ambos se interpenetram e se modificam mutuamente.

Se o contínuo (ou o componente sonoro) não tem elementos separáveis, isso não impede de se diferenciar a cada momento, segundo duas direções divergentes que exprimem sua relação com a imagem visual. Essa dupla relação passa pelo extracampo, na medida em que este pertence plenamente à imagem visual cinematográfica. Claro, não é o sonoro que inventa o extracampo, mas é ele que o povoa e preenche o não-visto visual com uma presença específica (DELEUZE, 2005:278-279).

Assim sendo, o som *fora de campo* pode ter ainda o que Chion chama de *efeito de bastidores* e *efeito caixote de lixo*. O *efeito de bastidores* ocorre quando a causa de um som que será mostrada na tela ou que acabou de ser exposta nela se demora um pouco mais, por meio do próprio som, nos alto-falantes laterais, como se assim se preparasse para aparecer ou

sumir. Exemplo disso são os sons de passos de pessoas que se aproximam ou se afastam e que estão presentes na tela por um tempo menor que o da duração do som. Cria-se, assim, o efeito do prolongamento da cena audiovisual para além da tela. Já o *efeito caixote de lixo* ocorre quando as caixas acústicas localizadas fora dos limites do campo cinematográfico acolhem ruídos, barulhos e demais acontecimentos sonoros que tiveram seu início na cena. Exemplo disso são as explosões iniciadas na cena e que têm seu efeito sonoro estendido para fora do campo de visão.

Sobre a extensão do som *fora de campo* também aponta Deleuze, que, sem qualificar as diferentes formas em que ele se apresenta, descreve situações em que tais sons agem como os descritos por Chion nos parágrafos anteriores.

Ora, o extracampo remete a um espaço visual, de direito, que prolonga naturalmente o espaço visto na imagem: então o som *off* prefigura aquilo de onde ele provém, algo que logo será visto, ou que poderia ser visto na imagem seguinte [...]. Esta primeira relação é a de um conjunto dado com um mais vasto que o prolonga ou engloba, mas de mesma natureza (DELEUZE, 2005:279).

Finalmente, o som é também suscetível de criar um *fora de campo* de extensão variável. Essa extensão pode ser *nula* ou *vasta*. A *extensão nula* seria quando o universo sonoro se reduz apenas aos sons ouvidos por determinado personagem e que não comporta nenhum outro. Já a *extensão vasta* ocorre quando são ouvidos não só os sons concernentes a uma determinada cena, mas também os sons *fora de campo* da cena em sua grande expansão. Um exemplo da *expansão vasta* seriam os sons de uma sala em que se ouve também os sons dos seus arredores e até mesmo sons longínquos como buzinas de carros, por exemplo. “Chamaremos extensão da ambiência sonora ao espaço concreto mais ou menos vasto e aberto que os sons evocam e fazem sentir em torno do campo, e também no interior desse campo ou ao redor das personagens” (CHION, 2008:72).

### 3.4. O PONTO DE ESCUTA

Outra questão importante levantada por Chion é concernente ao conceito de *ponto de escuta*, desenvolvido a partir do conceito de *ponto de vista*. No cinema, a questão do *ponto de vista* geralmente divide-se de duas formas: *abordagem espacial da cena* e *abordagem subjetiva do corte*. Na *abordagem espacial* da cena nos perguntamos de onde o telespectador vê e de qual ponto do espaço a cena é considerada (se de cima, de baixo, do teto, etc.). Já na

*abordagem subjetiva* do ponto de vista, nos perguntamos que personagem na ação vê aquilo que o telespectador vê.

Em relação ao som, a noção de ponto de escuta divide-se em dois sentidos similares: o *sentido espacial* e o *sentido subjetivo*. O *sentido espacial* refere-se à questão referencial de onde o espectador ouve, de qual ponto do espaço representado na tela ou no som. Se representado no som, tal abordagem de diferenciação talvez seja um pouco mais difícil devido a omnidirecionalidade desse. Por sua vez, o *sentido subjetivo refere-se ao personagem* e traz a interrogação de qual personagem, num determinado momento da ação, está em condições de ouvir aquilo que o espectador escuta.

### 3.5. O ACÚSMETRO

Como já mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, o termo *acusmático*, segundo Schaeffer, refere-se a um som cuja causa permanece invisível (cf. CHION, 2016:xi). Já o termo *acúsmetro*, segundo Chion, refere-se a um ser que existe apenas enquanto voz sobre a imagem (cf. CHION, 2016:xi).

Em sua obra *La Voix au cinéma* (1982), Chion define o *acúsmetro* como a voz de um personagem acusmático, ou seja, de quem não vemos a imagem e cuja presença no audiovisual é ambígua. Tal ambiguidade ocorre porque essa voz não está nem dentro, nem exatamente fora da imagem. Não está dentro da tela, pois sua imagem no audiovisual não é mostrada. Por sua vez, também não está fora, como seria o caso dos sons *off*, este presente por meio de narradores, testemunhas e apresentadores, francamente posicionados à parte da cena. A voz *acúsmetra* está em constante perigo de ser incluída na ação e, então, tornar-se presente na imagem. Novamente, um exemplo de voz *acúsmetra* é a voz da mãe do personagem Norman Bates em *Psicose* (1960), de A. Hitchcock (cf. CHION, 2008:102).

Sobre a interpretação de Chion dessa voz errante no cinema – que se distingue da voz comentário ou da voz sincrônica –, a qual o autor chama de voz *acúsmetra*, também discorre o teórico Jacques Aumont (2005). Segundo esse autor, Chion direciona a atenção de sua teoria para a escuta causal dessa voz, sendo justamente a sua não proveniência de um local específico dentro da cena a sua maior característica.

O interesse de Michel Chion incide essencialmente na relação entre a escuta da voz e a visualização do seu lugar de emissão, que ele desenvolve com sua teoria do acúsmetro, derivado de “acusmático”, um termo fulcral no *Traité des objets*

*musicaux* (Tratado dos Objetos Musicais) de Pierre Schaeffer, que designa um som que se ouve sem se ver a causa da qual provém. Ele centra, portanto, a sua reflexão nas vozes nem *in* nem *off*, que não estão nem completamente dentro nem claramente fora, “vozes abandonadas em errância na superfície do ecrã”, aguardando um lugar onde fixar-se, vozes que só pertencem ao cinema, distinguindo-se tanto da voz-comentário da lanterna mágica como da voz síncrona do teatro (AUMONT, 2005:209)

Chion revela, ainda, que o personagem *acúsmetro* pode apresentar três poderes e um dom, dentro de um cinema que conta histórias: o poder da onividência; o poder da onisciência; o poder da onipotência. Aponta a existência de *acúsmetros paradoxais*, os quais apresentam um ou alguns desses poderes como sendo limitados, como seria o caso, por exemplo, da uma personagem-voz que apenas conhece parte dos acontecimentos em um filme.

Deleuze também escreve sobre os poderes do acúsmetro, embora apenas nomeie este como som extracampo. Para Deleuze, a voz *off* é um elemento que comenta e sabe sobre os acontecimentos da cena, que evoca e que influencia fortemente uma sequência de imagens.

Ora, ao contrário, o extracampo atesta uma potência de outra natureza, excedendo qualquer espaço e qualquer conjunto: remete desta vez ao todo que se exprime nos conjuntos, à mudança que se exprime no movimento, à duração que se exprime no espaço, ao conceito vivo que se exprime na imagem, ao espírito que se exprime na matéria. Nesse segundo caso, o som ou a voz *off* consistem antes em música, e em atos de fala muito especiais, reflexivos e não mais interativos (voz que evoca, comenta, sabe, dotada de uma onipotência ou de uma forte potência sobre a sequência das imagens) (DELEUZE, 2005:279).

Como dom especial, Chion mostra que o personagem *acúsmetro* pode sofrer seu processo de “desacusmatização”, tornando-se visível na tela e conseqüentemente “abdicando” de seus poderes por meio da presentificação de sua imagem juntamente com a sincronização de sua voz, inserindo-se, assim, por completo na cena (cf. CHION, 2008:104).

De forma geral, como observou Pascal Bonitzer, a desacusmatização de uma personagem corresponde à sua queda num destino humano, corrente e vulnerável. Enquanto não tínhamos visto, atribuíamos à sua voz um poder omnividente; uma vez inscrito no campo visual, perde a sua aura. A desacusmatização pode ser também designada por colocação-em-corpo: com efeito, é um fechar da voz nos limites circunscritos de um corpo – que a domestica e lhe desativa os poderes (CHION, 2008:104).

### 3.6. O EFEITO DE SUSPENSÃO

A suspensão ocorre quando um som, naturalmente implícito na situação mostrada na tela e em geral previamente ouvido pelo espectador, é subitamente suprimido sem que o espectador conheça a causa de tal supressão. Tal suspensão ou supressão geralmente causa ao telespectador do cinema narrativo uma sensação de vazio e mistério. É o efeito, por exemplo, que o cineasta Akira Kurosawa utiliza na cena do inferno, em sua obra *Ran – Os Senhores da Guerra*, ao suspender todos os demais sons da tela, mantendo apenas a música de Toru Takemitsu (cf. CHION, 2008:104-105).

Observa-se aqui que o ouvido possui um poder separador muito mais apurado do que o olho, que, vendo imagens fixas serem sucedidas numa frequência maior que vinte e quatro imagens por segundo, informa ao cérebro que vemos movimento. Já a saturação da capacidade do ouvido em separar, segundo Chion, é certamente mais elevada. O olho, ao perceber imagens ultra-breves, percebe embrutecidamente que aquilo se move, enquanto que nesse mesmo tempo o ouvido conseguiu reconhecer, analisar e desenhar uma série complexa de trajetos sonoros e de significados verbais (cf. CHION, 2008:107).

### 3.7. ÍNDICES SONOROS MATERIALIZANTES

Mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, a presença destes índices em menor ou maior quantidade em uma cena é também responsável por alterar a percepção da realidade que temos dessa cena. Percebe-se como mais real e concreta quando a cena possui um maior *índice sonoro materializante*, ou percebe-se como mais etérea e fluídica quando apresenta uma menor quantidade de *índices sonoros materializantes*. Os sons de vozes, ruídos e da própria música podem trazer tais índices, responsáveis por remeterem a uma sensação de materialidade da fonte e para concretude do processo de emissão do som, possibilitando informações sobre a matéria (madeira, metal, etc.) que causa o som, bem como sobre a maneira como o som se mantém (se por fricções, choques, oscilações, etc.), (cf. CHION, 2008:92).

À nossa volta, entre os ruídos mais quotidianos, há alguns que são pobres em índices materializantes e que, ouvidos separados da sua fonte e acusmátizados, se tornam enigmas: o ruído de um motor ou o ranger de um objeto pode ter, de repente, uma qualidade abstrata e desprovida de referência (CHION, 2008:92).



Em diversas culturas ocidentais, como a europeia, por exemplo, as escolas de performance instrumental buscam justamente uma maior pureza do som através da maior diminuição possível dos *índices sonoros materializantes*. Ruídos de unha nos instrumentos de cordas dedilhadas, a respiração visível no canto (salvo casos específicos de interpretação), ruídos de fricção ou vibração da execução instrumental que levem a uma identificação causal do som, se constituem em tais índices e tenta-se eliminá-los na execução musical pensada com bases na busca pela pureza do som. Por outro lado, em algumas culturas, como em certas músicas africanas, por exemplo, o aperfeiçoamento instrumental e vocal do músico busca enriquecer a execução instrumental com tais índices, denunciando e não escondendo a origem material do som (cf. CHION, 2008:92).

No audiovisual, tais índices são controlados, seja por meio da produção e gravação desses sons no som direto, seja na adição de sons extras na pós-produção, como um meio de encenação, estruturação e de dramatização audiovisual.

Os índices sonoros materializantes consistem frequentemente em desigualdades na conservação do som, que detonam uma resistência, um rasgão, uma sacudidela no movimento ou no processo mecânico... Podem ser também, numa voz, a presença de respirações, de ruídos de boca, de garganta, mas também alterações no timbre (que racha, descarrila, chia, etc.). Para um som de instrumento musical, será a presença de ruídos de ataque, de desigualdades, de fricção, de sopro, de batidas de chaves, etc. Uma sonoridade desafinada numa peça de piano, uma nota falsa num trecho de canto têm igualmente um efeito materializante sobre a audição do som. Devolvem, se assim se pode dizer, o som ao remetente, denunciando o trabalho do emissor e os seus defeitos, ao invés de os fazerem esquecer em benefício do som e da nota tomados em si mesmos (CHION, 2008:93).

Da mesma forma, Chion cita o exemplo de uma mesma música tocada primeiramente por um piano afinado e depois por um piano com uma tecla desafinada, colocando-se mais facilmente a primeira interpretação como *música de fosso* do que a segunda interpretação. Esta, devido à tecla desafinada, chama insistentemente a atenção do espectador para a fonte causal do som e reforça o índice materializante do som que é produzido, apresentando, assim, uma maior dificuldade de colocar-se como tal (cf. CHION, 2008:93). Aqui talvez seja interessante mencionarmos que a dificuldade desse segundo caso em tornar-se música de fosso é dada por uma maior dificuldade de abstração dessa música promovida justamente por sua dificuldade de abstrair-se de sua fonte causal.

Outro caso que poderia constituir-se em *índice sonoro materializante* seria o emprego da acústica diferencial entre a fonte emissora e o microfone que capta o som, ou ainda, a presença excessiva da reverberação característica de um local que denuncie o som como sendo produzido em um espaço concreto. Porém, em associação com a imagem, uma

reverberação não real e não coerente com o local mostrado na imagem pode ser entendida como não materializante e sim simbolizante (cf. CHION, 2008:93).

### 3.8. O PONTO DE SINCRONIZAÇÃO, A SÍNCRASE

Este neologismo criado com a junção das palavras ‘síntese’ e ‘sincronização’, também podendo ser associado à palavra ‘crase’<sup>23</sup>, é um efeito psico-fisiológico no qual os fenômenos sensoriais concretos e simultâneos são percebidos imediatamente como sendo um só (cf. CHION, 1995:206). Exemplo disso seria a difusão do som de um instrumento acústico enquanto vemos a imagem desse instrumento sendo tocado. Em seu livro *La musique au cinéma* (1995) Chion esclarece que a *síncrase* permite aos sons que não possuem uma relação de similitude muito grande com a fonte mostrada na tela sejam percebidos como de fato provenientes dessa, como é o caso da dublagem e do *foley* (cf. CHION, 1995:207).

Desse mesmo modo, a música serve-se da *síncrase* para efeitos de pontuação sincrônica, como no chamado “efeito Mickey Mouse” dos desenhos animados, em que a música mimetiza as imagens (como, por exemplo, a realização de uma escala ascendente ao vermos um personagem subir uma escada). É a *síncrase* que torna possível também o *playback* instrumental ou vocal. Já um sincronismo musical ligeiramente incerto ou despregado de sua fonte sonora talvez seja capaz de trazer ao telespectador uma poética particular.

Os pontos de sincronização entre música e imagem geralmente estão relacionados ao conteúdo da narrativa.

Naturalmente, estes pontos de sincronização têm sempre um sentido em relação ao conteúdo da cena e à dinâmica do filme em geral. São eles que dão à cadeia audiovisual o seu fraseado, tal como pode ser dado numa sequência musical pelos acordes fortes ou pelas cadências – em suma, os encontros verticais entre os elementos (CHION, 2008:51)

Em seu livro *Un art sonore, le cinéma* (2003), Chion revela que o som no audiovisual é geralmente um efeito e não uma causa. O som viaja através do ar muito mais lentamente que a luz da projeção da imagem, e a aparente união do som com a imagem se concretiza pela precisão aproximativa, ou relativa, da percepção humana. Tal sincronismo torna-se, então,

---

<sup>23</sup> Em sua origem grega (*krâsis, eōs*) a palavra crase significa a ação de misturar ou de fusão. O termo *síncrase* é um neologismo criado pela mistura ou fusão de duas palavras: sincronização e síntese.

uma ilusão audiovisual, embora esse tipo de aproximação constitua também a base de nossa percepção de mundo (cf. CHION, 2003:40). Dessa forma, um som que acontece no mesmo momento em que ocorre um movimento visual que o sugere, fixa-se neste, mesmo que a consistência desse som, sua cor ou timbre sejam pouco coerentes com o fenômeno visual que o acompanha (CHION, 2003:41).

Na obra *L'audio-vision: son et image au cinéma* (2005), Chion caracteriza a *síncrise* como sendo um momento de encontro síncrono mais visível entre um movimento sonoro e um movimento visual. Além disso, Chion evidencia também situações em que os pontos de sincronização mais significativos podem emergir:

- Por meio de um corte duplo de som e de imagem no audiovisual, algo característico da *lógica externa*;
- Por meio de convergência final entre som e imagem, que inicialmente partem de caminhos separados;
- Pelo caráter físico do próprio audiovisual, quando um som apresenta-se com uma intensidade bem mais acentuada que os demais sons;
- Pelo caráter afetivo e semântico, quando, por exemplo, uma palavra importante para a trama é dita de certa maneira a marcar o audiovisual (cf. CHION, 2008:51).

Nas diferenciações entre os diversos tipos de *síncrise*, temos ainda o *ponto de sincronização evitado*. Da mesma forma como acontece na música, em que se cria uma expectativa cadencial que é evitada – cadência de engano –, o audiovisual também cria expectativas ao seu público com *pontos de sincronização evitados*, por vezes apresentando-se de forma ainda mais destacada do que aqueles que são efetivamente realizados. Isso acontece porque tais *pontos de sincronização evitados* são de certa forma realizados na mente do áudio-espectador. Como ilustração de um ponto de sincronização evitado temos, por exemplo, os sons de pedras atiradas na água sem a sua respectiva imagem. Ao mostrar-se a imagem, esta revela-nos apenas as ondulações na água, sugerindo que ocorreu tal evento, uma vez que já não se tem nem a imagem da pedra atingindo essa água, nem o som que antes se ouvia.

A *síncrise* caracteriza-se ainda por ser “efeito” de contexto e, por vezes, pela função de trazer sentido à cena.

Finalmente, a *síncrise* é evidentemente suscetível a influências, reforçada e orientada pelos hábitos culturais do áudio-espectador (cf. CHION, 2006:55). A *síncrise* nada mais é que o som sincronizado com a sua respectiva imagem.

A elasticidade temporal no audiovisual também pode ser realizada por meio de fortes pontos de sincronização, em que golpes, colisões e explosões, entre outros, formam identificações e encontros.

### 3.9. O TEMPO E AS DIRECIONALIDADES

#### 3.9.1. DIRECIONALIDADES NA MÚSICA ATONAL

A antecipação temporal criada por uma música em um telespectador depende também da realidade cultural desse telespectador, que dependendo de seu contato com determinada espécie de música é capaz de prever suas cadências e conclusões, mesmo que de forma inconsciente. No entanto, em casos como a música atonal (como em parte da obra de Schoenberg e Webern, por exemplo), em que o tempo musical é pouco previsível, o cinema traz à essa música uma maior direcionalidade, ou uma direcionalidade mais previsível, uma vez que esta música está envolta em um contexto de dramaturgia (cf. CHION, 1995:213).

Parece que o que detém o grande público frente a certas músicas já não são tanto as dissonâncias e estridências que se ouvem nelas, mas sim a ausência de direcionalidade perceptível e, portanto, de previsibilidade no curso da música. Uma música atonal ou de uma modalidade flutuante, como encontramos em vários filmes psicológicos dos anos cinquenta e sessenta, já não é a mesma, uma vez que está na tela: então está submergida em um contexto dramático forte, que lhe outorga um lugar, uma direção, e no que deixa de ser o fio condutor. É mais uma linha, colocada entre outras linhas. Seus caprichos arabescos desenham motivos arabescos quase flutuantes ou impressionistas, que se unem com as linhas retas do diálogo e da decupagem<sup>24</sup> (CHION, 1995:213).

#### 3.9.2. MÚSICA, TEMPO E MOVIMENTO: CRIAÇÃO DE LINHAS DE FUGA TEMPORAIS

Devido ao *valor adicionado* pela junção de som e imagem, o som, e em especial a música, altera a percepção de tempo que temos ao travarmos contato com a obra audiovisual. Segundo Manzano, no cinema sonoro a imagem torna-se mais relativa e é o som o elemento

---

<sup>24</sup> *Ce qui semble arrêter le grand public devant une certaine musique, ce sont moins aujourd'hui les stridences et les dissonances qu'il y entend, que l'absence de directionnalité perceptible, donc de prévisibilité dans le cours de la musique. Une musique atonale ou d'une modalité flottante, comme on en trouve dans de nombreux films psychologiques des années cinquante et soixante, n'est plus la même sur l'écran : elle est encore une fois une ligne s'insérant parmi d'autres lignes ; ses arabesques capricieuses dessinent des motifs quasi floraux ou expressionnistes qui se marient avec les lignes droites du dialogue et du découpage.*

que legitima a imagem. O som passa a interferir na percepção do conjunto audiovisual, quando não o determina por completo (cf. MANZANO, 2014:108).

Para Gilles Deleuze (2005), o tempo é captado de forma indireta, por meio dos diversos elementos do audiovisual, entre eles a música. No cinema mudo essa música encontrava-se atrelada à diegese fílmica, ilustrando-a, descrevendo-a ou narrando-a. Porém, com o cinema sonoro essa música ganha autonomia e liberdade para alçar outros voos e, conseqüentemente, modificar ainda mais nossas percepções de tempo.

Claro, a imagem-movimento não tem apenas movimentos extensivos (espaço), mas também movimentos intensivos (luz) e movimentos afetivos (a alma). Mas o tempo, enquanto totalidade aberta e mutante, ainda ultrapassa todos os movimentos, até mesmo as mudanças pessoais da alma ou movimentos afetivos, embora não possa dispensar estes ou estas. É portanto captado pela representação indireta, já que não pode dispensar as imagens-movimento que exprime, e no entanto ultrapassa todos os movimentos relativos, forçando-nos a pensar um absoluto do movimento dos corpos, um infinito do movimento da luz, um sem-fundo do movimento das almas: o sublime. Da imagem-movimento ao conceito vivo, e o trajeto inverso... Ora, tudo isso já valia para o cinema mudo. Se perguntarmos agora o que a música de cinema acrescenta, os elementos da resposta começam a se esboçar. Sem dúvida, o cinema mudo comportava música, improvisada ou programada. Esta música, porém, estava submetida a uma certa necessidade de corresponder à imagem visual, ou de servir a fins descritivos, ilustrativos, narrativos, agindo como uma forma de intertítulo. Quando o cinema se torna sonoro e falado, a música é de certo modo liberta, e pode desenvolver-se amplamente (DELEUZE, 2005:282).

Como expõe Deleuze, a multidirecionalidade do cinema também é manifesta na própria música. Com o advento do cinema sonoro, essa multidirecionalidade da sétima arte torna-se ainda mais intensa e a música pode então alçar outros voos. O audiovisual expõe um tempo absoluto ao mesmo tempo que também apresenta um tempo subjetivo, relativo à própria diegese fílmica. Do mesmo modo, a música, enquanto arte que se desenvolve através do tempo e inserida em um contexto audiovisual, também trilha um constante caminho de mão dupla entre o tempo absoluto e o tempo relativo, tal qual ocorre na própria música pura, porém aqui influenciada e influenciando o contexto cinematográfico.

A *temporalização* é o nome atribuído por Chion ao efeito por meio do qual uma sequência sonora impõe uma relação temporal a uma imagem, que, por si só, ela não teria. No mundo sonoro, todo som não periódico<sup>25</sup> está circunscrito em uma medida de tempo (cf. CHION, 1995:208). Sendo assim, uma imagem estática pode adquirir movimento por meio do *valor adicionado* do som (seja esse a fala, o ruído ou a música), sendo que é o som que neste

---

<sup>25</sup> Um som “não inscrito em um tempo” ou “fora de tempo” seria um som totalmente igual a si mesmo a todo momento, como é o caso do telefone, por exemplo.

caso forneceria um desenvolvimento temporal à imagem, traria duração, ritmo, ou, ainda, criaria uma antecipação dessa imagem quanto a sua duração ou rumo a ser tomado.

Conforme esclarece Chion, em sua obra *Le son, traité d'acoulogie* (2010), a música também altera a sensação temporal que temos com uma imagem por meio de seus elementos intrínsecos, como cadências, andamento, fórmulas de compasso, *crescendos* e *diminuendos*, temporizando, assim, a imagem pelo som. O som contribui com o valor adicionado de tempo sobre a imagem, dando a sensação de que tudo está parado ou se movimenta mais rapidamente do que realmente acontece. O som vetoriza a imagem com a sensação de antecipação do tempo, de progressão, de movimento para frente e pela suspensão desse tempo por meio da própria negação da vetorização, especialmente por meio da sincronização de pontos (cf. CHION, 2010:171-173).

### 3.9.3. TEMPO PSICOLÓGICO E TEMPO FÍSICO

O som, por seu aspecto bissensorial, uma vez que atinge dois sentidos de uma única vez, nos chega através dos ouvidos e de sua vibração sentida na pele e nos ossos, possui uma eficácia e um impacto imediato mais perceptível que a imagem, que nos chega somente através da visão. Dessa forma a música é por vezes capaz de tornar-se um elemento motor do que acontece na tela e ao mesmo tempo do que acontece em nosso interior, modificando o tempo percebido da imagem, mas também sendo capaz de alterar nossa própria percepção interna sobre o que assistimos. O caráter por vezes exterior e por vezes interior da música sobre os personagens e sobre os próprios telespectadores, atua entre o físico e o psicológico, o objetivo e o subjetivo (cf. CHION, 1995:224). Nesse contexto, a música mantém a continuidade da presença humana por meio da subjetividade e não abandona o personagem a um mundo excessivamente concreto, que é o cinema sonoro. “Porém, se há algo que a música traduza fina e ricamente, sem que nenhum outro elemento do cinema possa assumir seu lugar nesta função, é o fluxo das emoções que se alternam em um personagem”<sup>26</sup> (CHION, 1995:226).

Para o teórico Laurent Jullier (2007), quanto mais exterior à história do filme for a música, maior será a liberdade de interpretação do ouvinte em relação a essa música. Por

---

<sup>26</sup> *Mais ce que la musique traduit le plus finement et richement, sans que rien au cinéma puisse la remplacer dans cet emploi, c'est le flux changeant des émotions ressenties par un personnage.*

outro lado, quanto maior for a concordância dessa música com fatores como o tempo e o lugar, mais interiorizada ao filme ela será.

Jullier também relata o relevante fato de a música ter ou não um passado antes de ser integrada ao filme como sendo este um elemento a ser levado em consideração. Para o autor, a livre associação de uma música exterior à história, bem como a de uma música intimamente ligada à imagem pode ser comprometida por uma associação já pré-existente dessa música com uma experiência prévia do espectador, dificultando a sua funcionalidade dentro da cadeia audiovisual (cf. JULLIER, 2007:48).

#### 3.9.4. INFLUÊNCIAS DO SOM SOBRE AS PERCEPÇÕES DE MOVIMENTO E DE VELOCIDADE

Segundo Chion, as percepções sonoras e visuais no audiovisual são bastante díspares. Se não percebemos tal disparidade, isso se deve ao *valor acrescentado* de uma em relação a outra, mutuamente se influenciando e se transformando. O som pressupõe movimento enquanto que a imagem não necessariamente o exige; sendo assim, o som necessita de uma dinâmica temporal específica. “O ouvido analisa, trabalha e sintetiza mais depressa que o olho”(CHION, 2008:16). Com essa afirmação, Chion compara um gesto brusco, como o de uma mão em movimento, com um som de mesma duração. Para ele, no cinema, o movimento visual não formará uma figura visual nítida e não será memorizado como um trajeto claro. Já o trajeto sonoro poderá desenhar uma forma nítida, individualizada e facilmente reconhecível. Para Chion, há várias razões para isso: primeiramente porque o som é um veículo de linguagem mais imediato; por outro, o olho é mais lento porque tem mais trabalho por fazer, explorando o espaço e o tempo que segue. Dessa forma, ele é rapidamente ultrapassado quando necessita assumir estas duas funções enquanto que o ouvido é capaz de isolar uma única linha, um ponto de audição e é capaz de seguir esse ponto e essa linha no tempo (cf. CHION, 2008:16).

A imagens rápidas do audiovisual tornam-se mais claras pelas pontuações do som. O cinema mudo, ao utilizar-se de montagens rápidas, o fazia limitando a percepção espacial e exploratória, facilitando, assim, a percepção temporal. Como exemplo disso, temos a sequência da desnatadeira em *A Linha Geral*, de Eisenstein, com seus grandes planos e que neste momento específico adota uma maior aproximação da câmera. Já no cinema sonoro, um quadro visual repleto de informações (como personagens e pormenores) só é possível devido

à habilidade de o som sobreposto a essa imagem marcar e destacar um trajeto visual em particular dessa imagem (cf. CHION, 2008:17).

Em seu livro *La musique au cinéma* (1995), Michel Chion aponta como o ritmo da música presente em um filme adquire também uma força de arraste e um princípio gerador. Para Chion, é o ritmo da música aliada ao ritmo das próprias imagens que provoca tal força e torna-se esse princípio gerador de movimento (cf. CHION, 1995:218).

Segundo Chion, a música sobre o filme parece impor-se como uma fonte imaginária do movimento das imagens, cuja fonte real é a projeção mecânica (cf. CHION, 1995:219). O elemento rítmico do som (tanto da música quanto do som em geral), a partir do momento que se torna periódico e não excessivamente mecânico, é percebido como elemento dinamizador, portador do ritmo visual.

O *som tônico*, no sentido utilizado por Schaeffer, desempenha também um papel centralizador entre os variados ritmos (visual ou sonoro) do audiovisual, polarizando e cristalizando nossa atenção. É um elemento criador, gerador do que áudio-vemos.

### 3.9.5. A INFLUÊNCIA DO SOM NA PERCEPÇÃO DE TEMPO NA IMAGEM

Chion apresenta também a reflexão de que ouvimos por seções breves do cérebro em relação a grupos de som. Seccionamos e memorizamos em sínteses breves de dois a três segundos da evolução do som, que formam estruturas globais para nosso entendimento. Primeiro percebemos o som, depois o entendemos, o acontecimento é muito próximo, mas não simultâneo.

No entanto, no interior desses dois ou três segundos seccionados de uma forma global, o ouvido (na verdade o sistema ouvido-cérebro) fez de forma muito sutil e séria seu trabalho de análise, de maneira que sua descrição global do acontecimento, apresentada periodicamente, está cheia de pormenores rigorosos e característicos ali escolhidos (CHION, 2008:18).

Sobre esse assunto também nos fala Schaeffer nos seus quatro tipos de escuta (escutar – *écouter*; ouvir – *ouïr*; compreender – *comprendre*; intender – *entendre*)<sup>27</sup>, em que esses níveis de escuta não são exatamente sequências, mas paradoxalmente também não são simultâneos (cf. CHION, 1993:19-20).

---

<sup>27</sup> cf. MENEZES, 2013:215



Um dos *valores acrescentados* mais importantes no contrato audiovisual é a percepção do tempo na imagem, fortemente influenciada pelo som, e que se apresenta sobre três aspectos:

- animação temporal da imagem por meio de som pormenorizado, imediato e concreto ou por meio de seu oposto, vago e flutuante;

- linearização temporal dos planos, imposta pela ideia de sucessão do som síncrono ou pela sequência “orgânica” dos planos.

- vetorização, ou seja, orientação para um futuro ou fim através da criação de um sentimento de iminência e expectativa de acordo com a trama (cf. CHION, 2008:18-19).

A natureza das imagens e dos sons postos em relação é condição fundamental para que os três efeitos descritos acima funcionem.

No caso de imagens que não possuam qualquer animação temporal nem vetorização, como é o caso de uma imagem fixa ou cujo movimento é apenas uma flutuação global contínua (como um reflexo sobre a água), o som pode também inserir essas imagens dentro de uma temporalidade sugestionada por ele.

Por sua vez, há o caso em que a imagem contém uma animação temporal própria, como o movimento de luzes, objetos, personagens e, até mesmo, de variação de quadro. Neste caso, a temporalidade do som combina-se com a temporalidade da imagem para reforçar esta última, ou ainda, para contrariá-la ligeiramente.

Finalmente, a temporalização também depende do tipo de som empregado em associação com a imagem. Um som de sustentação lisa e contínua, por exemplo, é menos animador que um som de sustentação acidentada e tremula.

Se, para acompanhar uma mesma imagem, tocarmos uma nota constante e prolongada de violino e, depois, a mesma nota executada em *tremolo* com pequenos saltos de arco, a segunda vai criar uma atenção mais tensa e imediata sobre a imagem (CHION, 2008:19).

A previsibilidade ou imprevisibilidade do desenvolvimento sonoro é outro fator que interfere na percepção da temporalidade das imagens pelo som. Um som como uma imprevisibilidade rítmica maior tende a criar um maior estado de atenção e/ou alerta no ouvinte, contribuindo para uma animação temporal maior. Por sua vez, um som mais constante e previsível, como um baixo contínuo por exemplo, tende a criar uma menor animação temporal (cf. CHION, 2008:19).

Finalmente, Chion nos alerta que a animação temporal da imagem não é uma questão meramente de tempo mecânico, ou seja, não é o andamento de uma música o fator determinante para provocar ou não uma maior animação da imagem. A percepção de uma

maior animação temporal de uma imagem está condicionada também à variação dos elementos musicais contidos em uma música. Assim sendo, músicas com um andamento mais acelerado, porém com um menor grau de variação, podem provocar a sensação de menor animação temporal da imagem do que músicas com um andamento um pouco menos acelerado e com um maior grau de variação (cf. CHION, 2008:20).

A temporalização da imagem pelo som depende dos pontos de sincronização entre ambos e dos modelos de ligação adotado para esses. O som ativa mais ou menos os movimentos de imagem conforme introduz pontos de sincronização mais ou menos previsíveis ou imprevisíveis, variados ou monótonos.

### 3.9.6. LINEARIZAÇÃO TEMPORAL

O cinema como arte do tempo deve tal classificação ao som sincronizado. Durante a época do cinema mudo, o tempo cinematográfico ficava condicionado às alterações, maiores ou menores, do tempo de projeção oscilante da época. Já com o som sincrônico no cinema sonoro, o tempo torna-se um valor absoluto, dando a este o caráter definitivo de uma arte temporal.

O som realista e diegético pode impor um tempo linear e sucessivo sobre a imagem quando sequências e imagens não pressupõem por si só o encadeamento temporal das ações que ilustra e que por sua natureza poderiam ser percebidas como simultâneas ou sucessivas. Exemplos de tal contexto seriam as imagens de rostos fazendo caricaturas sem som, e depois com sons da plateia que assiste a essas imagens e se manifesta, dando sentido sequencial-temporal para elas.

Já a voz, quando inserida em um tempo diegético e sincronizada com a imagem, retira a elasticidade da imagem e a inscreve em um tempo real e linearizado. Segundo Chion, o som inscrito em um contexto diegético e aplicado, tal qual o conhecemos cotidianamente, possui uma força de vetorização de tempo irreversível (cf. CHION, 2008:22-23). “A animação temporal da imagem pelo som não é um fenômeno puramente físico e mecânico: os códigos cinematográficos e culturais desempenham também aí o seu papel” (CHION, 2008:23).

De acordo com a obra *La musique au cinéma* (1995), de M. Chion, a imagem também pode criar antecipações temporais de acordo com seu desenvolvimento paralelamente às antecipações temporais dos sons que ouvimos no audiovisual. Essas antecipações

representam, então, uma dupla antecipação temporal. Alguém que vai tropeçar, por exemplo, e a câmera antecipa ao mesmo tempo em que a música de alguma forma pontua o tropeço.

A sobreposição de outras camadas de antecipação temporal são ainda possíveis, seja através de sons/ruídos que antecipam o que se segue, seja pela própria fala ao expressar-se de modo hesitante, com frases incompletas e carregadas de incertezas, por exemplo, em *Lettre à Freddy Buache*, de J. L. Godard, em que o narrador e os próprios movimentos de câmera demonstram-se hesitantes ao longo do discurso (cf. CHION, 1995:210).

### 3.10. A MÚSICA COMO COESTRUTURADORA DO FILME

“Em suma, a música é um amaciador de espaço e tempo” (CHION, 2008:68). A música, como nenhum outro elemento do cinema é capaz de fazê-lo, pode transitar livremente entre o dentro de cena (*música diegética*) e fora de cena (*música de fosso*) sem colocar em xeque a veracidade da trama. Além desta propriedade, Chion também destaca a propriedade da música, e em especial da *música de fosso*, de transpor barreiras de tempo e espaço na trama audiovisual como nenhum outro elemento do cinema é capaz de fazê-lo.

Ao mesmo tempo, a música no cinema é o passa muralhas por excelência, capaz de estabelecer a comunicação instantaneamente com os outros elementos da ação concreta (por exemplo, de acompanhar desde o *off* uma personagem que fala em *in*) e de oscilar instantaneamente do fosso ao ecrã, sem, porém, pôr em causa a realidade diegética ou torná-la irreal, como faria uma *voz-off* que interviesse na ação. Este privilégio não lhe pode ser disputado por nenhum outro elemento sonoro do filme. Fora do tempo e fora do espaço, a música comunica com todos os tempos e com todos os espaços do filme, mas deixa-os existir separada e distintamente (CHION, 2008:68).

Mais do que acompanhar um filme, a música também o coestrutura, ou seja, conjuntamente com outros elementos ela dá compasso para a forma geral por meio de suas intervenções. Sua função de estruturação está especialmente ligada ao seu caráter intermitente no filme. Mesmo nos filmes em que sua presença é constante, a música pontua sem interromper, destaca e sublinha. Por exemplo, quando um determinado agregado sonoro pontua determinado gesto na tela ou ainda uma expressão facial de um personagem. Por meio da relação vertical entre música e imagem, em que há *pontos de sincronização* entre ambos, a música contribui para acompanhar o fluxo rítmico, dramático e emocional do filme. “Antes de

servir ao filme, a música o simboliza, expressa sucintamente o universo que lhe é próprio”<sup>28</sup>  
(CHION, 1995:204).

---

<sup>28</sup> *Avant de servir le film, la musique le symbolise, en exprime en condensé l'univers propre.*

## CAPÍTULO 4

### PROPOSIÇÕES ANALÍTICAS

*“Somos seres de ritmo e, ao mesmo tempo, não temos nenhum órgão de percepção do ritmo que possamos localizar. Mas ele está lá e ele está usando nossos diferentes sentidos como buracos que fazem o ritmo entrar. Isso permite ao cinema fazer dançar a junção de imagens e de sons. Gostaria da ideia de que o som e a imagem se encontram, mas acho que eles são dois mundos ao mesmo tempo separados e lindamente complementares, dentro dos limites do tempo e do ritmo.”*

Michel Chion

#### 4.1. PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A REALIZAÇÃO DE UMA ANÁLISE AUDIOVISUAL

De acordo com o teórico Jacques Aumont (2005), a análise audiovisual pode ser realizada para a verificação de uma teoria ou, ainda, para a invenção dela. Segundo esse autor, não existe análise “pura” ou absoluta e tampouco um método universal de análise. Para ele, toda análise audiovisual é realizada de acordo com pressupostos teóricos, mesmo que estes sirvam para a verificação de uma nova teoria e provenham de uma origem inconsciente (cf. AUMONT, 2005:263). Em relação à análise audiovisual que busca a invenção teórica, Aumont destaca que esta também se utiliza de outros princípios teóricos já existentes, sendo verificada por meio da aplicação de procedimentos analíticos diversos da invenção a que se propõe.

A verificação e a invenção são de certa maneira simétricas; em ambos os casos o risco é o mesmo: o de uma ida e volta insuficiente entre a teoria e a análise. A análise-verificação deve, idealmente, permitir regressar à teoria para completar ou modificar; por sua vez a análise-invenção deve dar lugar à verificação através de outras análises. Quer num caso, quer no outro, o modelo epistemológico subjacente é o das ciências experimentais: uma teoria baseia-se numa certa experimentação, e desenvolve-se com recurso regular à experiência (momento indutivo, momento dedutivo). Naturalmente, é um esquema abstrato que a teoria do cinema (que não é uma ciência experimental) só de longe seguiu (AUMONT, 2005:266).

Consonantemente com as ideias de Aumont, Michel Chion propõe a utilização das conquistas da *acoulogie* - iniciada por Schaeffer e expandida por ele - para a realização de uma análise da relação “áudio-visual”, bem como estimula a expansão de seu vocabulário e abrangência. Para Chion, a análise audiovisual busca examinar a lógica utilizada na combinação do som com a imagem e também os efeitos provocados por essa interação, chamados de *efeitos áudio-visiogênicos*, sobre os quais Chion discorre, corrige e aperfeiçoa ao longo de suas obras. Para ele, o correto emprego das palavras nesse tipo de análise é também um dos fatores cruciais para sua realização. Termos não musicais, como tinido, detonação, crepitação, estrondo e murmúrio, entre inúmeros outros, são válidos e bem-vindos devido à exatidão dessas expressões para descreverem determinadas interações entre o som e a imagem, não devendo permanecer excluídas desse tipo de análise (cf. CHION, 2005:145-146). Em seu artigo intitulado *Textes sur la question de la description du son dans l'analyse audio-visuelle* (1999), Chion também afirma que é necessário buscar em nossa própria língua termos que definam com exatidão o som na relação audiovisual, ao invés de simplesmente usarmos as velhas palavras clichê: som e ruído.

A primeira questão profunda levantada por essa pesquisa é determinar quais são os efeitos, que eu tentei identificar em meu livro *L'Audio-Vision*, ou qual o estatuto teórico de um efeito, que não tem apoio concreto e que não podemos identificar como uma entidade, tal qual o plano? Esta é uma questão que para mim permanece a ser desenvolvida.

A segunda questão é que o som é uma área aonde ainda há uma grande imprecisão terminológica e conceitual, como todos podem ver, e que minha pesquisa visa reduzir. No entanto, não seria esta indefinição um deleite para intelectuais e pesquisadores? Na verdade, eles vão reclamar que o vocabulário é muito pobre para descrever os sons, mas nunca pensaram em usar palavras mais específicas que existem em sua língua – o que certamente não diz nada, mas ainda são mais satisfatórias e menos clichê que "ruído" ou "som". Termos franceses como zumbido, fásca, rosnado, rugido, etc ..., no entanto, não estão reservados aos escritores, e eles não existem apenas para embelezamento. Eles podem especificar fenômenos sonoros determinados. O conhecimento e o seu emprego no estudo do filme seria um passo em direção ao rigor, à riqueza da análise e ao respeito do "texto" audiovisual. Envolver-se em uma análise audiovisual, se arriscar a uma descrição precisa do que se "áudio-vê", é também um trabalho rigoroso sobre a própria língua: qualquer linguagem para descrever o sonoro em um repertório de palavras mais variadas e que seus usuários não haviam pensado, e que não se pode dizer que estava perdido, assim como que não havia recursos<sup>29</sup> (CHION, 1999: 09-10).

Para o teórico Laurent Jullier (2007), falar do universo sonoro de um filme consiste, antes de mais nada, em eleger sob qual das categorias vamos analisar, se pelo escopo dos diálogos, da música ou dos sons. Segundo esse autor, a análise da imagem cinematográfica é elaborada muitas vezes por meio do refazer cinematográfico em que a forma como o filme foi feito é reconstruída, ou seja, descreve-se o posicionamento da câmera, quais as lentes escolhidas, como ocorrem os cortes, etc. Todavia, como esclarece o próprio Jullier, se este caminho é possível no que concerne à imagem, o mesmo caminho não o é para o som, sendo que a descrição do processo de construção do som enquanto objeto torna-se, por vezes,

---

<sup>29</sup> *La première question de fond posée par cette recherche est qu'il s'agit d'effets, que j'ai tenté de répertorier dans mon livre L'Audio-Vision. Or, quel est le statut théorique d'un effet, qui n'a pas de support concret, et qu'on ne peut pas identifier à une entité, tel que le plan? C'est une question qui reste pour moi à développer.*

*La seconde question est que le son est un domaine où règne encore un grand flou terminologique et conceptuel, que tout le monde peut constater, et que ma recherche depuis longtemps vise à réduire. Cependant, ce flou, ne s'y complait-on pas un peu trop, chez les chercheurs et les intellectuels? En effet, ils vont se plaignant que le vocabulaire soit trop pauvre pour désigner les sons, mais ne songent jamais à se servir de mots plus précis qui existent bel et bien dans leur langue – qui certes ne disent pas tout, mais sont tout de même plus satisfaisants, moins passe-partout que ceux de "bruits" ou de "sons". Les termes français de bourdonnement, pétilllement, grondement, vrombissement, fracas, etc..., ne sont pourtant pas réservés aux écrivains, et ils n'existent pas seulement pour faire joli. Ils sont susceptibles de spécifier des phénomènes sonores particuliers. Les connaître et les employer dans l'étude des films serait un pas dans la rigueur, la richesse d'analyse, et le respect du "texte" audio-visuel. Engager une analyse audio-visuelle, se risquer à une description à la lettre de ce qu'on "audio-voit", c'est en même temps un travail de rigueur sur le langage lui-même: toute langue a pour désigner le sonore un répertoire de mots plus varié que ses usagers ne le pensent, et on ne peut se dire battu tant qu'on n'y a pas recouru.*

simplesmente impossível (cf. JULLIER, 2007:43). Em consonância com o exposto nos capítulos anteriores, em que Chion enfatiza as limitações de nossos sentidos como, por exemplo, ao afirmar não ser possível localizarmos o ponto exato em que é produzido um som (cf. CHION, 2003:222), ou ainda, que após umas vinte transformações eletroacústicas ele próprio já não é capaz de detectar qual era a fonte causal original do som (cf. CHION, 2012:53-54), também Jullier afirma que o trabalho de análise da montagem do som em seus pormenores torna-se impossível ao ouvinte:

Ainda que seja possível no que diga respeito à imagem, é vão tentar decidir como se constrói um som:

- como o ouvido capta em 360°, é impossível, em uma gravação determinada, adivinhar onde se encontra o microfone, ainda que este seja direcional;
- quanto ao trabalho de montagem, se até mesmo uma criança é capaz de apontar os cortes e os encadeamentos da imagem, o trabalho de montagem no som propriamente dito está fora do alcance do ouvinte<sup>30</sup> (JULLIER, 2007: 43-44).

Para Jullier, a menos que o foco da análise seja justamente a tentativa de descoberta desses processos, o analista deve concentrar-se no papel que cada uma das três categorias sonoras (diálogo, ruído e música) desempenha no filme (cf. Jullier, 2007:44).

#### 4.2. CRITÉRIOS PARA A SELEÇÃO DO TRECHO AUDIOVISUAL A SER ANALISADO

Ainda na época analógica, em que o tape e o videocassete estavam em voga, Chion já escrevia sobre a importância de se voltar várias vezes ao audiovisual para que fosse efetuada uma abordagem analítica com profundidade, para que o analista não estivesse refém da memória ou de umas poucas impressões da obra. Para os dias de hoje, tempos da chamada “era digital”, tal relato pareceria apenas de importância histórica. Porém, Michel Chion, nessa mesma época, também já advertia ao leitor que a investigação da relação do som com a imagem deve realizar-se por meio da escolha de uma parte do audiovisual sobre o qual se desenvolve o trabalho e não necessariamente sobre o todo:

---

<sup>30</sup> Aunque esto es posible en lo que respecta a la imagen, es vano intentar decir como se construye un sonido:

- como el oído capta en 360°, es imposible, en una grabación determina, adivinar dónde se encuentra el micrófono, aunque éste sea direccional;
- en cuanto al trabajo de montaje, si incluso un niño es capaz de advertir los cuts y los fundidos encadenados en la imagen, el trabajo de montaje en el sonido propiamente dicho está fuera del alcance del oyente.



Os filmes tornaram-se objetos que podem ser estudados "em pedaços" e, literalmente, em todos os detalhes, incluindo o som. O evento mais fino, a variação mais fina no som ou na imagem pode se tornar significativa e agora são reobserváveis à vontade<sup>31</sup> (CHION, 1999:02).

Em consonância com essas ideias de Chion, Jacques Aumont afirma que é praticamente impossível examinar profundamente um filme inteiro, sendo, então, mais indicada a análise de trechos do filme escolhido, possibilitando, assim, a pormenorização da análise audiovisual. Para Aumont, por meio do modelo de análise em forma de texto dissertativo, justifica-se o trabalho e o foco da análise em apenas um trecho do audiovisual. Esta forma de trabalho permite, então, detalhar a análise e estabelecer possíveis relações com as demais partes da obra a partir do trecho escolhido para a análise.

Na prática, esse caráter interminável da análise tem (e teve, efetivamente) consequências principalmente na escolha do objeto analisado, a sua extensão, a sua situação no filme, etc. De fato, já que é praticamente impossível analisar exaustivamente um filme, esse desejo de exaustividade – que apesar de tudo assombra a análise – levou sobretudo ao aperfeiçoamento das análises de fragmentos de filme (AUMONT, 2005, 101). (sinc.)

Neste ponto, parece-nos desnecessário ressaltar ainda a importância do modelo textual: sem ele, seria preciso questionar a própria justificação dessas análises de fragmentos. Não é, sem dúvida, exagero dizer que ter possibilitado e legitimado o estudo de fragmentos é uma das razões importantes do sucesso desse modelo textual. Não é, decerto, qualidade de menor valor permitir que o analista tenha a sensação de trabalhar com rigor e precisão sobre um objeto limitado e manejável, potencialmente explicando a obra inteira (AUMONT, 2005:104). (sinc.)

Para esse autor, o problema prático está na escolha do trecho a ser analisado, que para ele deve seguir os seguintes critérios:

- 1- O trecho escolhido deve apresentar-se no audiovisual como uma sequência claramente delimitada.
- 2- Deve ser um trecho consistente e coerente, mostrando uma organização interna visível.
- 3- Deve ser representativo do filme em relação ao escopo do que se busca na análise (cf. AUMONT, 2005: 105).

---

<sup>31</sup> *Les films sont devenues des objets que l'on peut étudier "sur pièces" et littéralement, dans le moindre détail, y compris pour le son. Le plus mince évènement, la plus mince variation dans le son ou l'image peuvent devenir signifiants, et désormais, ils sont réobservables à volonté.*

Finalmente, Aumont, de forma ressonante com a postura de Jullier, encerra a explanação afirmando que a escolha do fragmento audiovisual a ser analisado é determinado pelos resultados que se esperam da análise a ser realizada (cf. AUMONT, 2005:106).

Em seus textos sobre a questão da descrição do som na análise audiovisual (*Textes sur la question de la description du son dans l'analyse audio-visuelle*, 1999), Chion nos aponta alguns caminhos para a observação do som. Primeiramente escreve sobre a importância de estarmos atentos à língua original de um filme, e afirma que assim estaremos conscientes das gírias, sotaques e modismos linguísticos presentes na obra. Como segundo ponto a ser observado, esse ainda mais próximo da música, Chion aponta a necessidade de se trabalhar um filme com o som original e não com o som dublado, mesmo que nosso foco seja a análise musical da obra. Para ele, vários filmes deixam de lado detalhes do som presentes na versão original ao sofrerem o processo de dublagem. Do mesmo modo, vários ruídos de cena e que eventualmente se integram à música, assim como o próprio equilíbrio entre as várias pistas sonoras, podem sofrer alterações quando o processo de dublagem é realizado (cf. CHION, 1999:17-24).

Para Aumont, a decomposição plano-a-plano é um primeiro instrumento necessário para a realização de uma análise audiovisual. Para ele, alguns dos parâmetros mais considerados nas decomposições analíticas são:

- 1- Duração temporal dos planos e seu respectivo número de fotogramas.
- 2- Recortes de enquadramento; ângulo de filmagem (horizontal vertical); profundidade de campo; modo de apresentação das personagens e dos objetos e sua relação com a profundidade; tipo de lente da câmera utilizada para a filmagem.
- 3- Montagem: tipos de recortes usados; pontuações, etc.
- 4- Movimentos de cena: deslocamento dos personagens no campo, entradas e saídas dos personagens na cena; movimentos de câmara.
- 5- Banda sonora: presença da música; diálogos; ruídos; natureza da captação de som.
- 6- Relações som-imagem: o posicionamento da fonte causal do som em relação à imagem; sincronismo ou dessincronismo entre a imagem e o som, etc. (cf. AUMONT, 2005:49).

Finalmente, destaca-se que outro instrumento útil para a análise é buscar dados externos à obra que complementem a sua realização, como entrevistas com seus realizadores, eventuais fatos históricos a que a obra está circunscrita, entre outros, tal qual seria em uma pesquisa para a análise da música pura. Para Chion, o analista também deve estar atento ao

fato de que as condições de escuta, gravação e reprodução do som modificaram-se e modificam-se ao longo do tempo, tal qual acontece com a música eletroacústica pura (cf. CHION, 1999:17-24).

Como o foco desta pesquisa é a relação do som com a imagem, deixaremos de lado os pormenores de realização da imagem que não possuam carácter determinante para a análise da interação som-imagem. Desse modo, indicações técnicas concernentes à produção do vídeo, sem maiores relações com o som, como número de fotogramas, tipos de recortes da montagem, tipos de lentes utilizadas pelas câmeras, etc., não serão analisadas. Focaremos, então, nos elementos sobre os quais Chion também se debruça ao analisar a questão som-imagem: banda-sonora, relações som-imagem e movimentos de cena condizentes com a interação audiovisual.

#### 4.3. MÉTODOS DE OBSERVAÇÃO DA RELAÇÃO SOM-IMAGEM, SEGUNDO MICHEL CHION

Como processos de observação da interação entre som e imagem, Chion apresenta dois métodos:

##### 4.3.1. MÉTODO DAS MÁSCARAS

Considerando-se que o som e a imagem no “contrato” audiovisual não são elementos indissolúveis ou combinados, mas sim elementos justapostos que exercem influência mútua, Chion nos apresenta o chamado Método das Máscaras. Esse método, apresentado em seu livro *L'audio-vision: son et image au cinema* (2005), propõe que o som e a imagem sejam experimentados pelo expectador repetidas vezes, ora suprimindo-se um, ora suprimindo-se outro e ora juntando-se ambos. Tal método pressupõe a capacidade do expectador de abstrair as informações prévias obtidas sobre o audiovisual em questão, para que, ao trocarmos de elemento, este mantenha o frescor de uma nova experiência e não a sua continuação, o que necessariamente acarretaria uma influência da experiência prévia na experimentação atual. Para a realização desse método de observação, o expectador deveria “esquecer-se” do som ou da imagem, experimentados anteriormente, para então focar em apenas um dos dois elementos e em suas características próprias. Em seguida trocar-se-ia de lado e se desenvolveria o mesmo trabalho com a outra parte, ou seja, se inicialmente focássemos

apenas no som do audiovisual, sem que fosse considerada a imagem, agora passaríamos a focar na imagem, sem considerarmos o som, e vice-e-versa. Posteriormente, passaríamos a considerar novamente os dois como entidades conjuntas, porém agora mais atentos ao papel que cada um desenvolve no contrato audiovisual (cf. CHION, 2005:146-147).

É claro que este método proposto por Chion apresenta uma falha grave que é a de pressupor que o ouvinte consiga efetivamente esquecer-se do conhecimento anterior ao trocar da apreciação isolada do som para a da imagem e vice-e-versa. O expectador, ao se confrontar com a primeira experiência, já é necessariamente transformado por essa e não é de todo capaz de se esquecer de tais sensações para iniciar a segunda parte de modo completamente virgem. Embora deva haver um esforço consciente do expectador em abstrair as experiências passadas, ele naturalmente carrega esse conhecimento prévio em seu olhar sobre o que se segue. De qualquer modo, o método apresenta-se ainda interessante por possibilitar um novo ponto de vista sobre o que se experiencia, mesmo que tal olhar/ouvir já esteja inevitavelmente influenciado pelas sensações da observação anterior.

#### 4.3.2. CASAMENTO FORÇADO

Trata-se do outro método proposto por Chion para a observação das relações entre som e imagem em relação ao “contrato” de ambos. Esse método consiste em simplesmente subtrairmos o som original de um audiovisual e atribuímos a ele uma lista variada de músicas não realizadas para esse e, somente ao final, ouvirmos o som original com a imagem. Segundo Chion, com desse método tomamos consciência de fenômenos como os de *valor acrescentado* e *síncrise*, entre outros, e principalmente os fenômenos de associação, ou falta destes, por meio das variadas músicas justapostas à imagem. Ao final do exercício, Chion propõe que pela primeira vez escutemos a música original em conjunto com a imagem, fazendo, assim, com que estejamos mais cientes do que ocorre em determinada relação audiovisual (cf. CHION, 147:2005).

Sobre este método e também o anteriormente explanado aqui, talvez seja importante frisarmos que podem ser úteis para aquele que busca fazer uma análise audiovisual de uma obra já existente, porém, para o compositor, que em geral recebe a obra com a parte sonora ainda por fazer, ambos os métodos tornam-se inócuos enquanto ferramentas composicionais, sendo essas dedicadas exclusivamente à análise. Talvez a utilidade de ambos os métodos de observação da relação entre som e imagem seja justamente a conscientização das relações

“áudio-visuais” em obras já existentes e que por sua vez serviriam a um propósito de observação e reflexão para o próprio fazer musical.

#### 4.4. A BISSENSORIALIDADE E A TRANSSENSORIALIDADE NA ANÁLISE AUDIOVISUAL

Um dos elementos a ser analisado no audiovisual, sob o prisma da bissensorialidade, ou, ainda, da transsensorialidade, é a textura. Para que seja possível a observação da textura na obra, é necessária uma clara relação entre o som e a imagem, ou, ainda, a presença de elementos de textura e micro-ritmos em comum. No filme de Ridley Scott, *Blade Runner* (1982), por exemplo, os trêmulos da música associam-se à fumaça e aos fachos de luz tremeluzentes para criar uma textura vívida.

Uma outra possibilidade de associação da imagem com a música, também de modo a gerar a percepção de textura, seria por meio do antagonismo entre ambas. Filmes com imagens excessivamente claras e fixas são obras nas quais o aspecto textural tende a não aparecer, devido à falta de elementos na imagem em que o som possa se “agarrar”. Para que tenhamos a sensação de textura através do *valeur ajoutée*, ou mesmo de simbiose entre som e imagem, é necessário que o contexto de ambos ofereça essa oportunidade, como já mencionado no primeiro capítulo deste trabalho. No filme *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, o caminho adotado é esse, uma vez que o cineasta prefere luzes frias e excessivamente claras, enquadramentos de cenas que tendem a revelar formas geométricas e imagens simétricas e fixas, que contrastam com a música. É justamente esse contraste que, segundo Chion, permite a junção entre a música de Penderecki e a imagem de Kubrick, uma vez que não há muitos pontos de sincronização entre a imagem e a música, fazendo com que os sons texturais do compositor polonês “deslizem” sobre as imagens (cf. CHION, 2012:56).

Na área da música eletroacústica, um claro exemplo de textura provocada pela associação entre música e imagem é a obra musical de Michel Fano<sup>32</sup> para o filme *Le Territorie des autres* (1970), obra em que esse compositor é também um dos realizadores, juntamente com Gérard Vienne, François Bel e Jacqueline Lecompte. Nesse audiovisual, a atmosfera de sonho criada pelas constantes imagens de uma massa móvel associa-se de forma

---

<sup>32</sup> Michel Fano é escritor, cineasta e compositor eletroacústico e serial. Foi aluno de Olivier Messiaen e amigo pessoal de Pierre Boulez, dedicando-se à composição da música de concerto e da música para o audiovisual. Inspirado nas ideias de Edgard Varèse, Fano desenvolveu a ideia de *continuum sonore*, ideia que na qual os ruídos, a fala e a música formam um todo único e indissociável (cf. FANO: 1986).

simbiótica a uma música eletroacústica deslizando, com poucos pontos de sincronização com a imagem, e que reforçam a percepção de uma textura que se encontra em constante transformação. Antagonicamente a esse exemplo, temos as composições de Fano para alguns dos filmes de Alain Robbe-Grillet. A dureza da música serial e dos sons eletroacústicos das composições de Fano para Robbe-Grillet associa-se às imagens para por vezes reafirmá-la e por vezes contrastá-la, modificando a sensação de textura. Em *L'Homme qui ment* (1968), por exemplo, o cenário de concretude da guerra alterna-se constantemente com a atmosfera de sonho e imaginação, enquanto a música de Michel Fano permanece impávida, associando-se à imagem sempre de modo diverso, de modo a provocar uma constante sensação de alternância de textura na obra.

O aspecto transsensorial da relação audiovisual, que está presente principalmente no ritmo e na textura, em verdade é de difícil detecção e análise, uma vez que não encontramos muitos estudos sobre essa relação. Chion nos aponta a sua existência, mas não nos fornece dados mais concretos sobre ele.

Como já visto no segundo capítulo deste trabalho, o som e a imagem, embora demonstrem pontos em comum, são de essência muito diversa. Para que o *valeur ajoutée* ocorra na obra audiovisual é necessário que esta permita que haja pontos em que a música se agarre à imagem e conseqüentemente a transforme. Do mesmo modo, a noção de textura necessita de meios em que possa aparecer, seja através da congruência entre o que se vê e o que se ouve – como na abordagem de Ridley Scott para *Blade Runner* –, seja por meio da verdadeira oposição entre ambos, como no caso do filme de Kubrick. De qualquer modo, os elementos verdadeiramente comuns entre som e imagem e de origem transsensorial são: o ritmo, atrelado a noção de tempo, e a textura (cf. CHION, 2012:62).

#### 4.5. AS INTENÇÕES DE ESCUTA MUSICAL PARA A DISTINÇÃO DA MÚSICA ELETROACÚSTICA NA ANÁLISE AUDIOVISUAL

Isto é o que convida a fazer a minha música eletroacústica: ela corta o cordão entre a escuta causal e a escuta figurativa. Em *A Falta de Ar*, criada em Montreal, eu enfim incorporei sons que fiz em 1970 e que nunca tinham sido possíveis de entrar em um dos meus trabalhos. Eu reformulei muitas vezes esses sons, que passaram por diversas etapas. Depois de umas vinte transformações, muitas vezes esqueço completamente como elas foram feitas. Torna-se o som em si, independentemente de sua origem real. É uma maneira de trabalhar de que eu gosto, sem dúvida, mas isso é impossível em um contexto cinematográfico. Com efeito, o quadro audiovisual figurativo arrasta a flutuação e a fixa na identificação causal. De qualquer forma, o som de um filme é projetado por camadas: os diálogos, os ruídos,

a música... O espectador tenta separar mentalmente as camadas<sup>33</sup> (CHION, 2012:53-54).

Diferentemente dos sons acusmáticos, que pouco permitem a identificação de suas fontes causais, grande parte do som e da imagem no cinema é figurativa. Esses elementos não são necessariamente narrativos, mas figurativos em suas essências, pois geralmente temos uma imagem que nos mostra algo – como uma porta ou um parque, por exemplo – e o som associado a essa imagem. Os sons musicais provindos de fontes diversas da música acústica, como é o caso de muitos sons da música eletroacústica, em geral são arrastados para essa escuta figurativa e para uma eventual narratividade. Mesmo quando esses elementos tornam-se narrativos, eles não perdem sua essência figurativa devido à relação do que se ouve com a história contada. Dessa maneira, o espectador procura, através da história, identificar a fonte causal do som no contexto em que este é apresentado (cf. CHION, 2012: 53-54).

A insistente busca da identificação causal de um som tem suas raízes em nossa própria condição instintiva. É por meio da escuta que nós humanos somos avisados de um eventual perigo ou problema, por exemplo. Segundo Chion, não há como se desligar da escuta causal, porém é possível deixá-la flutuar juntamente com a escuta figurativa (cf. CHION, 2012: 53-54).

Em conferência dada aos alunos de música eletroacústica de Montreal em 2012, pergunta-se a Michel Chion se a absorção da música concreta pelas imagens seria algo inevitável e se os mais belos trabalhos da música concreta para o audiovisual estariam fadados a serem absorvidos pela imagem. Para o autor, não se trata da absorção do som pela imagem, nem da imagem pelo som, mas, talvez, de ambos pela diegese do filme, pela história contada (cf. CHION, 2012:53). Em relação ao som, uma resposta a essa questão talvez seja encontrada justamente nas diferenciações entre a escuta figurativa e a escuta causal, propostas por Chion e discriminadas no segundo capítulo deste trabalho. Segundo Chion, ambas as escutas podem ao mesmo tempo divergir, mas também convergir, como, por exemplo, no caso de um som de sintetizador em que temos um som de vento e, embora reconheçamos que se trata de um som produzido por um sintetizador (escuta causal), também tomamos consciência de que se trata

---

<sup>33</sup> *C'est d'ailleurs ce qu'invite à faire ma musique concrète: elle coupe le cordon entre écoute causale et écoute figurative. Dans Le souffle court, créé à Montréal grâce à Réseaux, j'ai enfin incorporé des sons que j'avais faits en 1970 et qui n'avaient jamais pu entrer dans une de mes œuvres. J'ai souvent retravaillé ces sons, ils ont traversé plusieurs stades. Au bout de vingt transformations, j'oublie souvent totalement avec quoi ils ont été faits. Ça devient des sons en soi, indépendants de leur source réelle. C'est une manière de travailler qui me plaît, certes, mais qui est impossible dans un contexte cinématographique. En effet, le cadre audiovisuel figuratif arrête le flottement et fixe l'identification causale. De toute façon, le son d'un film est conçu par couches : les dialogues, les bruits, la musique... Le spectateur cherche à séparer les couches mentalement.*

de um som de vento (escuta figurativa) e que este possui alguma representatividade para o contexto em que se encontra (cf. CHION, 2012,53).

Outro ponto de vista válido a ser ressaltado aqui é que embora a escuta causal seja predominante no cinema, a escuta figurativa pode apresentar-se como um caráter flutuante e que se altera de acordo com o contexto. Como ilustração dessa afirmação, tem-se, por exemplo, o som gravado do crepitar do fogo que ao ser retirado de seu contexto é percebido pelo ouvinte como algo brilhante. Nesse caso específico, a identificação figurativa pode eventualmente flutuar entre o som da chuva e o som do fogo, sendo sua definição sugerida não somente pelas imagens ou pela história que se conta, mas também por todo o contexto em que se encontra. Essa flutuação da escuta figurativa que coexiste com a escuta causal torna-se uma possível saída para que a música eletroacústica permaneça enquanto música frente a sua associação com as imagens e, assim, possa ser percebida no audiovisual como tal.

#### 4.6. ESBOÇO DE UM QUESTIONÁRIO-TIPO, SEGUNDO CHION

A procura dos elementos dominantes na cadeia audiovisual, bem como a descrição geral da imagem-som, são os primeiros passos do caminho apontado por Chion para a realização de uma análise “áudio-visual”.

Primeiramente devemos identificar a natureza dos elementos sonoros presentes no audiovisual, se há, além da presença de música, também falas e ruídos. Há que se atentar, ainda, para qual elemento seria o mais destacado e em que momento.

Como segundo passo seriam considerados os aspectos gerais do som e sua consistência, ou seja, a forma como os diferentes elementos sonoros são abordados no audiovisual. Em outras palavras, nessa etapa, a música, as vozes e os ruídos seriam analisados comparativamente em relação às suas presenças no audiovisual, ou seja, se ouvimos cada um desses elementos isoladamente – como em um dos filmes de Tati ou de Tarkovski, por exemplo – ou se ouvimos uma grande massa sonora – como em um dos filmes de Ridley Scott – e, se assim for o caso, o que prevalece nessa massa de som.

A análise do som também deve ser considerada por meio de sua função e consistência no audiovisual. Para tanto, observa-se o equilíbrio geral das faixas sonoras e considera-se o que ascende e o que submerge sonoramente em relação à trama, sejam esses elementos musicais ou demais elementos sonoros do audiovisual. Aqui vale ressaltar que esse



procedimento também é um princípio básico da análise da música pura, embora nesse caso considera-se também o som global do filme e não apenas a música.

Outro aspecto a ser considerado é a identificação dos pontos de sincronização mais marcantes e que possuem sentido e efeito para o desenvolvimento da sequência que se analisa. Segundo nos aponta Chion, devemos identificar os pontos de sincronização mais marcantes, distinguindo-os dos demais pontos de sincronização. Isso porque apenas alguns pontos do som sincronizado são realmente importantes para a manutenção do fluxo de desenvolvimento do audiovisual. Os diálogos, por exemplo, são constantes pontos de sincronização, porém apenas alguns deles são realmente relevantes para o que Chion chama de “fraseado audiovisual da sequência” (CHION, 2008:148). Lembra-se aqui que para Chion existem as vozes e o resto dos sons. A presença da voz humana causa no áudio-espectador uma hierarquização do audiovisual em favor dessa voz, quando em relação aos demais sons (cf. CHION, 1982:13-15).

A questão da representação, segundo Chion, constitui-se em outro fator a ser observado. Comparamos aqui como o som e a imagem situam-se na questão da representação de um mesmo critério, como por exemplo o do plano da velocidade, em que as velocidades contratadas entre ambos podem criar uma sutil complementaridade de ritmo. Da mesma forma, compara-se também a constituição material e a definição de ambos e de que forma se relacionam neste aspecto. Um exemplo desse caso seria um som parcialmente vago e indefinido que combina-se com uma imagem “dura” e cheia de pormenores, ou vice-versa. A combinação contrastada entre um som abundante e uma imagem vazia, ou vice-versa, geralmente gera um poder evocador mais forte, embora não seja conscientemente percebida como tal (cf. CHION, 2008:149).

Na relação audiovisual, som e imagem se complementam, se contradizem e se reforçam, devendo também serem observados os momentos em que cada um dos dois elementos assume um papel mais figurativo, bem como os momentos em que cada um assume um papel mais narrativo.

Deste mesmo modo, Aumont também escreve que a música para o audiovisual deve ser analisada por meio da sua relação de sentido com a imagem. Para ele, a música assinala “que o sentido não nasce tanto de uma relação com o real, mas de uma relação com convenções e códigos” (AUMONT, 2005:193).

Chion também propõe que observemos a relação audiovisual por meio da reação do som aos movimentos de câmera. Ao trocar-se de enquadramento, cena, plano, sequência, ou mesmo ao acompanharmos os simples movimentos da câmera que modificam o campo de

imagem, devemos nos questionar sobre como age o som em relação a essas mudanças: se as exagera, as ignora, ou as acompanha discretamente.

Finalmente, devemos nos perguntar o que vemos daquilo que ouvimos e o que ouvimos daquilo que vemos. Em outras palavras, nos perguntamos se as fontes daquilo que ouvimos estão visíveis ou se estão fora de campo, ou, ainda, se não são apenas visualmente sugeridas. Detectamos os momentos em que a imagem sugere determinado som e não o ouvimos ou se o contrário acontece, se determinados sons suscitam determinadas imagens, mas não as visualizamos.

Em muitos casos, os ruídos e as imagens existentes servem apenas para sugerir de forma mais delicada e mais forte ruídos e imagens ausentes e que, por vezes, têm mais importância. Presentes em oco, as imagens e os sons “cheios” só lá estão para darem os contornos da forma. A poesia do cinema prende-se com este tipo de coisas (CHION, 2008:150).

No audiovisual, assim como na música pura, temos a oportunidade de guiar a atenção do ouvinte. No contexto musical destacamos os sons que queremos que sejam percebidos como principais e relegamos os demais sons a subplanos que eventualmente tornam-se proeminentes, um dos artificios da composição. Do mesmo modo, no audiovisual utilizamos diferentes camadas de som para destacarmos o que se considera importante para a diegese e poesia do filme. Porém, como temos também a sugestão da imagem, somos capazes de suprimir sons sugeridos pelas imagens, ou ainda, suprimir imagens sugeridas pelo som e pela falta de um ou de outro promovermos justamente a valorização do elemento faltante.

#### 4.7. ANÁLISE DE OBRAS SELECIONADAS DE MICHEL CHION

##### 4.7.1. ANÁLISE DA OBRA *LE GRAND NETTOYAGE*, DE MICHEL CHION

Trata-se de um curta metragem de Michel Chion, de 1985, com duração de 4'23'', filmado em 16mm. Jacques Kébadian colaborou com sua realização e a montagem é de Jeanine Vernon.

Na análise dessa obra os sons que possuem sua fonte causal mostrada na tela são apontados como provenientes dessas fontes devido ao valor adicionado, indiferentemente de essas fontes serem ou não suas verdadeiras fontes causais. Todavia, sons claramente processados e oriundos de alguma outra fonte que não a da imagem, mesmo que se relacionando com elementos da tela, são apontados como procedentes dessas outras fontes. Um exemplo desse procedimento é o som dos macacos nesse audiovisual, que, embora similar ao som de macacos reais e sugestionado pelos macacos que aparecem na imagem do audiovisual, é claramente um resultado de sons processados e, então, apontado como sendo um som processado.

##### 4.7.1.1. DESCRIÇÃO PLANO A PLANO:

PLANO	MINUTAGEM	IMAGEM	SOM
01-03	0'' -16''	Créditos iniciais	– Silêncio.
04	17''- 24''	Sala de vídeo – filme dentro do filme. <i>Zoom in</i> .	– Ruídos da projeção; – Início da música constituída por uma nota pedal e um canto coral polifônico com muito <i>reverb</i> .
05	25''- 28''	<i>Pan</i> . Vegetação até a casa	– Continua a música anterior.
06	29''- 34''	<i>Close</i> . Cano sendo desentupido	– Idem.
07	35''- 53''	<i>Travelling</i> da parede até a janela da casa, com fade out.	– Idem; – Nos últimos segundos desse plano a música anterior adquire um caráter de <i>glissando</i> descendente.
08	54''- 55''	<i>Close</i> . Cano jorrando água suja.	– Continuam os <i>glissandos</i> descendentes.

09	56''- 1'04''	Câmera fixa na janela que se abre e mostra pratos sendo arremessados para fora dela.	– Estrondo sonoro, similar a uma abertura de janela com prolongação estendida; – Sons similares aos sons de vasilhas sendo arremessadas para fora e tocando o chão.
10	1'05'' - 1'08''	<i>Close</i> na janela.	– Sons over de ovações e aplausos de uma plateia.
11	1'09''- 1'10'	<i>Close</i> em uma nova janela da casa, com panos sendo arremessados dela.	– Continuam os sons over de ovações e aplausos de uma plateia.
12	1'11''- 1'12''	<i>Close</i> . Ralo com pano de limpeza sujo.	– Idem
13	1'13''- 1'15''	<i>Close</i> . Cano jorrando água suja	– Sons sincrônicos de água jorrando.
14	1'16''- 1'19''	Janela e cano jorrando água limpa e coelho sendo atirado da janela.	– Sons sincrônicos de água jorrando.
15	1'20''-1'21''	Ralo, pano sujo e coelho no chão	– Sons <i>off</i> de água jorrando.
16	1'22''- 1'29''	<i>Close</i> . Janela vista parcialmente com pratos sendo arremessados.	– Sons <i>off</i> de água jorrando; – Soltam os sons <i>off</i> similares aos sons de vasilhas sendo arremessadas para fora da janela e atingindo o chão;
17-19	1'30''- 1'38''	<i>Close</i> . Vasilha de metal batendo no chão. Vasilha e coelho no chão, ao lado da vasilha.	– Sons sincrônicos da vasilha que atinge o chão; – Sons da água que jorra.
20	1'39''- 1'40''	<i>Close</i> . Vasilha de metal no chão com água sendo derramada nela.	– Som processado sincrônico, em forma de estrondo, da água derramada sobre as vasilhas.
21	1'41''- 1'42''	Janela e cano jorrando água limpa.	– Som em <i>glissandos</i> , da água derramada sobre as vasilhas de metal.
22	1'43''- 1'46''	<i>Close</i> . Vasilha de metal na qual se derrama água e líquido vermelho.	– Idem.
23	1'47'' – 1'57''	Coelho no qual se derrama água e líquido vermelho.	– Idem.
24-25	1'58''- 2'06''	– <i>Travelling</i> . Pratos no qual são derramados água e líquido vermelho; – <i>Close</i> em uma das vasilhas.	– Idem.
26	2'07''- 2'08''	<i>Close</i> . Cano jorrando água suja.	– Som sincronizado de água

			jorrando do cano.
27	2'09'' - 2'11''	Janela e cano jorrando água limpa.	– Som sincronizado de água jorrando do cano em “erupção”.
28-31	2'12'' - 2'15''	– Coelho pendurado no varal e sendo chacoalhado com o vento; – Roupas penduradas no varal; – Volta o coelho; voltam as roupas; – <i>Travelling</i> sobre todos os itens no varal; – À medida que os quadros se alternam, mostra-se que o vento pouco a pouco perde a sua intensidade.	– Som do vento como uma prolongação do som da água anterior; – Posteriormente apenas o som do vento; – A intensidade do som do vento vai diminuindo, <i>fade out</i> .
32-33	2'28'' - 2'32''	Roupa branca e coelho, ambos limpos, presos no varal.	– Irrompe o som over de uma música cantada.
34	2'33'' - 2'44''	Câmera na mão (imagem que trepida). Vasilhas sobre a mesa e um animal que bebe o líquido no recipiente.	– Corte abrupto da música; – Sons próximos a uma espécie de <i>foley</i> de um animal bebendo o líquido nas vasilhas.
35	2'45'' - 2'59''	<i>Travelling</i> . A imagem mostra o coelho e alguns outros pertences pessoais presos a uma rede, que funciona como um varal de roupas. Todos os itens aparentam limpeza.	– Sons over de sirenes variadas, com mudanças repentinas de modulação através de processamento do som; – Sons em <i>scratching</i> imitando uma espécie de animal.
36	3' - 3'07''	<i>Close</i> no coelho preso na rede/varal de roupas.	– Idem.
37-40	3'08'' - 3'17''	A rede que funcionava como varal na imagem anterior é agora tomada por macacos, mostrados em diferentes tomadas de câmara.	– Idem.
41	3'18'' - 3'22''	Idem.	– Somem as sirenes em um processo de dissolução do som e restam apenas os ruídos que se assemelham aos sons emitidos por macacos.
42	3'23'' - 3'29''	Idem.	– Apenas os ruídos que assemelham-se aos sons e algumas poucas notas da nova seção musical que está por vir.
43	3'30'' - 3'43''	Idem.	– Ruídos que se assemelham os sons emitidos por macacos;

			– Surge ao fundo uma nota pedal prolongada trazendo uma melodia sobre ela.
44	3'44'' - 4'07''	A imagem volta a mostrar a janela, revelando que agora há uma pessoa dentro da casa; logo a câmara faz um movimento descendente e de abertura de enquadramento ( <i>zoom out</i> ) e vemos outras cinco pessoas, todas vestidas e branco, agruparem-se enfrente a casa, encerrando-se, assim, o filme.	– Continua a música anterior, caracterizada pelo som pedal e pela melodia de caráter vago colocada sobre o som pedal, porém desta vez de forma proeminente sobre a imagem. – Ouve-se a volta dos ruídos de projeção do início. – Som <i>over</i> : voltam as ovações e palmas de uma plateia.
45-47	4'08'' - 4'21''	Créditos finais.	– Continua-se a ouvir o ruído da projeção por um instante, apenas nos primeiros segundos. – Silêncio.

– Obs. Eventuais planos similares e sequenciais, em cortes rápidos e que não se caracterizam por mudanças significativas na narrativa, são eventualmente agrupados e indicados em sua numeração.

#### 4.7.1.2. IDENTIFICAÇÃO DOS ELEMENTOS DOMINANTES:

Um dos fatos mais aparentes sobre o som dessa obra é a completa ausência de falas e diálogos. Dessa forma, sob o prisma da distinção clássica entre falas, ruídos e música, temos uma obra que apresenta a música eletroacústica amalgamada com os ruídos que possivelmente pertencem à cena, mas que ao mesmo tempo também compõem a música. Trata-se, então, de um dos casos em que a música eletroacústica funde-se com a *mise-en-scène* e vice-versa e a distinção entre um e outro se torna impossível, como visto no primeiro capítulo deste trabalho.

Iniciamos nossa experiência auditiva com a obra percebendo o ruído característico da projeção de um filme de película, classificado por Chion como *índice sonoro materializante*. Logo se tem a conversão desse ruído em parte integrante da música que se inicia. Em relação aos ruídos, podemos distingui-los em *ruídos duradouros* e *ruídos pontuais* (cf. CHION, 2008:158). Como *ruídos duradouros*, temos os diversos sons de água, seja a água que jorra dos canos para fora da casa, seja a água que cai nas vasilhas de metal, ou ainda, os sons de

vento e os sons processados que simulam o guinchar de macacos. Esses sons, devido à sua duração e destaque na obra, constituem verdadeiros trechos musicais que muitas vezes são caracterizadores de seções inteiras da música. Como *ruídos pontuais* temos o som da abertura da janela, das vasilhas arremessadas que atingem o solo, as palmas da plateia, etc. Todavia, como já afirmado anteriormente, tais ruídos constituem-se em elementos da cena e, ao mesmo tempo, em elementos da música e, como já mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, a distinção entre um e outro em casos como este é impossível. Finalmente, Chion também afirma que a distinção entre música e ruído não só é um fator a ser interpretado por meio da análise contextual desses elementos, mas tal distinção também depende da bagagem musical do áudio-espectador, assim como também está associada à intenção de audição (cf. CHION, 2008:159).

A música da obra inicia-se como *música de fosso*, apresentando-se com notas sustentadas e com um canto distorcido, com forte reverberação e algum vibrato, lembrando um canto eclesiástico modificado. Tal música sofre um corte abrupto e é justaposta por *glissandos* descendentes, que servem como uma espécie de transição para a seção B. Por sua vez, a seção B se inicia com o estrondo da abertura das janelas e se diferencia do primeiro momento por apresentar sons mais descontínuos, por vezes sincronizados com a imagem e com cortes abruptos de imagem e de sons. Aos 3 minutos e 31 segundos há a sugestão de um possível retorno à música que iniciou o audiovisual, por meio da apresentação de uma música com notas longas e sustentadas, com forte reverberação e vibrato, assim como ocorre no início da primeira parte do audiovisual. Trata-se na verdade de uma nova seção que faz eco à primeira. Tal música surge ainda muito ao fundo da grande parte B e pouco a pouco se projeta para frente, tornando-se cada vez mais audível pelo espectador e tomando conta de toda a cena.

#### 4.7.1.3. IDENTIFICAÇÃO DOS PONTOS *SÍNCRASE*:

Os principais pontos de sincronização da obra ocorrem de modo a marcarem a introdução ou o desenvolvimento dos elementos narrativos, bem como a mudança dos trechos musicais.

Aos 57 segundos da obra, temos o primeiro som em *síncrase* na peça, que coincide com a abertura da janela. Embora não ouçamos o som real da abertura da janela, associamos o som que ouvimos a essa abertura e, talvez pelo contexto, também associemos tal som com

uma rajada de vento que abre repentinamente a janela. Tal som é reouvido sincronicamente com o jorrar da água pelo cano da casa, aos 2 minutos e 10 segundos, adquirindo, assim, uma dupla significação, uma vez que o que se segue são cenas de forte ventania. Dessa forma, esse som sincrônico torna-se ao mesmo tempo o jorrar da água e a ventania que se inicia.

Aos 2 minutos e 27 segundos do audiovisual, temos a entrada abrupta de uma canção distorcida, que tem seu corte como caracterizador de um novo ponto de *síncrase*. Esse novo ponto de *síncrase* marca a entrada de um “personagem” no filme, uma espécie de fantoche de cachorro do qual ouvimos sons que associamos como sendo de origem animal e ao qual adotamos como verdadeiros e provenientes do fantoche mostrado na imagem, devido ao valor adicionado entre som e imagem.

Já aos 2 minutos e 44 segundos temos um novo ponto de *síncrase*, com a troca de plano e com a volta repentina de sons contínuos, processados, e que lembram sons de sirenes ou, ainda, aqueles que se aproximam de procedimentos tais quais o *sillon fermé*.

#### 4.7.1.4. ANÁLISE DA NARRATIVA:

Em uma comparação do plano narrativo com o figurativo, baseando-se nas questões centrais da análise da narrativa audiovisual – “o que ouço daquilo que vejo?”; “o que vejo daquilo que ouço?” –, encontramos diversas sugestões sonoras para a imagem e da imagem para o som. Em geral, tudo é filmado com bastante proximidade e se temos poucos elementos sonoros *diegéticos* é também porque pouco vemos no audiovisual. Os elementos sonoros da obra são poucos e repetitivos, devido à própria repetição e exiguidade dos elementos visuais.

Também são exíguos os elementos sincrônicos na primeira e na última parte da obra e tanto o som quanto a imagem são por diversas vezes apenas sugestionados pelo contexto. Exemplo disso é a imagem do cano que jorra água suja, a qual em sua primeira aparição (aos 53”) não traz o barulho correspondente da água saindo do cano e caindo no chão, embora projetemos mentalmente esse som. Dessa mesma forma, vemos vasilhas metálicas serem atiradas da janela, mas num primeiro momento não as vemos tocarem no chão (de 1’ até 1’10”), embora escutemos o *som fora de campo empático* característico desse choque. Ao tempo de 1’12” do audiovisual vemos novamente a imagem do cano que despeja água suja e desta vez ouvimos realmente seu som.

Aos 2’57” temos a entrada de sons similares a *scratchings*, arranhados no disco de vinil, e alguns segundos depois (aos 3’08”) ganham nova significação ao vermos a presença



de macacos na imagem. Aqui a música passa de abstrata para *som diegético*, uma vez que, devido ao valor adicionado, associamos o som e a imagem e passamos a ouvir o som musical como um som complexo (no sentido schaefferiano do termo), produzido pelos macacos que se penduram na rede.

Neste meio tempo – de 1’07’’ a 1’12’’ – ouvimos os primeiros aplausos e ovações de uma plateia como um *som over, não diegético*, que aponta a presença de algo extra-tela. Tal presença pode ser remetida a algo fora da trama ou aos próprios espectadores mostrados logo no início do audiovisual, ou, ainda, a uma hipotética plateia que não vemos, mas que está presente na cena, uma vez que, ao presenciarmos a reaparição dessas ovações e palmas, temos os personagens do filme reunidos em uma espécie de pose para agradecimentos (aos 3’58’’). Esse gesto sonoro e também visual marca o final da obra e a presença dos personagens e dos realizadores na própria cena do filme, como que para agradecer o ato final, colocando em cheque os limites da própria realidade ficcional da obra.

*Le Grand Nettoyage*, que em português significa *A Grande Limpeza*, pode ser entendida como uma grande metáfora, sendo a limpeza da casa uma referência à limpeza de nosso próprio “eu interior”. Para essa possível interpretação de seu significado, alguns dos pontos-chaves são: a presença de um líquido vermelho que é derramado durante a limpeza (seria sangue?); o coelho de pelúcia, que talvez simbolize nossa própria afetividade, sendo esse lavado com água e também com esse líquido vermelho; pertences pessoais que junto com o coelho são pendurados no varal, podendo simbolizar o que somos enquanto indivíduos; a presença dos animais em meio à limpeza. Dentre esses elementos destaca-se ainda o animal que bebe a água e o líquido vermelho das vasilhas, com todas as pluralidades de leituras possíveis dessa imagem. Tem-se também a presença de macacos em meio à limpeza, tomando conta do varal de roupas limpas, numa possível relação da nossa condição de animais instintivos face a um processo de purificação da alma. Finalmente, há também o elemento externo à cena, que aplaude e fica feliz pela realização da limpeza.

Claro que uma análise da narrativa como a realizada acima é algo bastante subjetivo e adota-se tal abordagem apenas para analisarmos o conjunto som-imagem. Traz-se tal abordagem para justificar a análise musical abaixo, em concordância com o discurso da imagem. A música apresenta-se em três seções distintas, sendo que o que liga o som com a imagem são os esparsos sons em *síncrise* do começo. Na primeira seção ouve-se uma música de caráter contínuo, ainda bastante indefinida e com um canto que nos lembra um canto sacro. Posteriormente, tem-se os crescentes sons sincrônicos do meio da obra, no momento em que a limpeza é realizada e apresentando-se de forma recortada e justaposta em seções menores.

Finalmente, após a limpeza estar concluída, tem-se a volta de um som mais contínuo, com uma sincronia mais rarefeita, que traz um ar etéreo ao som e em sintonia com a história do filme.

#### 4.7.1.5. COMPARAÇÃO ENTRE O SOM E A IMAGEM:

A seção A da música, que se constitui de notas pedais e de elementos melódicos, coincide com a realização de planos mais longos da imagem. Já os planos breves e entrecortados da seção central do vídeo coincidem com a música entrecortada e justaposta dessa mesma seção. Por sua vez a música mais fluídica e de notas sustentadas da última seção coincide com a volta da realização de planos mais longos.

#### 4.7.1.6. A TELA AUDIOVISUAL:

A obra inicia-se com imagens “lisas” e contínuas, com cortes de planos e de música mais demorados. Sua seção central traz o oposto a isso, com imagens entrecortadas por planos rápidos e recortes rápidos no som. Finalmente, tem-se a volta de um momento mais duradouro como o inicial, porém, desta vez, com breves interferências de sons pontuais, que nos lembram a segunda parte.

A obra traz uma música inicial com muito *reverb* e muitas oscilações, em um efeito próximo ao de uma pessoa submergida em líquido e que ouve os sons externos. Do mesmo modo a imagem apresenta uma textura “aquosa” em seu início, como se se liquefizesse. Claro que se trata aqui de um ponto de vista subjetivo, mas tal procedimento também é reforçado pela presença constante da imagem e do som da água que é derramada na seção central da obra. Do mesmo modo como é iniciada a obra, temos também a última seção como um retorno a esse ouvir submerso, que nos é indicado pelo início e pelo contexto.

#### 4.7.2. ANÁLISE DE UM EXCERTO DA OBRA *TROISIÈME SYMPHONIE*, DE MICHEL CHION

A obra *Troisième Symphonie, L'Audio-divisuelle*, de Michel Chion (2016), traduzida para o português como *Terceira Sinfonia, o Áudio-Divisual*, é uma encomenda do *Festival Futura de Música Acusmática e Eletroacústica Sobre Suporte*, em Montreal, Canadá. Esta obra, classificada pelo próprio Chion como *audio-divisuelle* (áudio-divisual), apresenta situações diversas da junção da música com a imagem: há a música concreta sem imagens, sequências de imagens sem sons e sequências audiovisuais em que as associações do som com a imagem mostram-se em diferentes formatos. *Troisième Symphonie* segue a obra *La Vie en prose, une symphonie concrète*, que é essencialmente acusmática, e sua *Deuxième Symphonie* (2012), ainda não lançada comercialmente.

Trata-se de um excerto de uma das obras mais atuais de Chion, ainda em desenvolvimento, muito próxima ao que seria considerado como Cinema de Ensaio<sup>34</sup>. Segundo o autor, a obra consiste na combinação de imagens e música concreta com a intervenção, alternância e combinação de imagens silenciosas com sons acusmáticos (cf. CHION, 2017 – site – works). Como já exposto no primeiro capítulo desta pesquisa, na *audio-divisuelle* (áudio-divisual) não é a junção do som com a imagem que promove o *valour ajoutée*, mas sim a falta de um ou de outro em determinado momento do audiovisual. Valoriza-se algo ausente na imagem via som, ou, o que é mais recorrente nesta obra, de algo que falta no som via imagem (cf. CHION, 2010:173-174).

##### 4.7.2.1. DESCRIÇÃO PLANO A PLANO:

PLANO	MINUTAGEM	IMAGEM	SOM
01	05''- 05''	Brevíssima imagem, percebida como um <i>flash</i> .	– Som eletroacústico curto, próximo ao ruído branco.
02	06''- 08''	Imagem de uma banhista sobre uma pedra com o mar ao fundo e a onda que arrebenta na pedra.	– Som da água que bate em uma pedra.
03-04	09''- 10''	Imagem desfocada de um balneário e sua vegetação com um banhista ao fundo. Segue-se o <i>flash</i> da imagem não decifrável em velocidade normal de	– Som eletroacústico curto, próximo ao ruído branco; – Som grave, eletroacústico, filtrado (similar ao vento);

<sup>34</sup> (cf. TEIXEIRA, 2015)

		exibição.	– Som similar a de um passo.
05	11'' - 12''	Luzes de um poste de iluminação pública com a praia ao fundo enquanto chove torrencialmente.	– Som similar a de uma chuva torrencial, ruído rosa.
06	13'' - 15''	<i>Close</i> nas teclas de um piano e das mãos de seu intérprete que executa uma escala rapidamente.	– Silêncio.
07	16'' - 19''	Tela preta com texto: <i>On sait pas comment qu'elle est venue la Terre.</i> (Nós não sabemos como ela veio para a Terra.)	– Som de notas tocadas ao piano com sons gravados.
08	20'' - 24''	Imagem do piano e seu intérprete visto lateralmente, de baixo para cima. Chove.	– Som de notas tocada ao piano com sons gravados.
09	25'' - 29''	Novo <i>close</i> nas teclas do piano e nas mãos de seu intérprete que executa <i>glissandos</i> com a mão direita e <i>tremolos</i> com a mão esquerda.	– Ouvimos os <i>tremolos</i> com a mão esquerda, mas não ouvimos os <i>glissandos</i> com a mão direita; – Toque do telefone.
10	30'' - 35''	Plano aberto. Pianista executando seu instrumento sendo visto de costas.	– Som do telefone; – Som síncrono dos acordes tocados ao piano; – Relinchar de um cavalo, <i>som off</i> ; – Ruído rosa intermitente; – Sons breves, similares a cortes de tesoura.
11-13	36'' - 39''	Nova tela preta com escritos centralizados, trocados por meio de três planos consecutivos: <i>On sait pas comment elles sont venues les bêtes</i> (Não sabemos como os animais chegaram).	– Acordes e uma melodia tocadas ao piano; – Som do telefone; – Som de um metrônomo ou pêndulo de uma relógio de parede ao fundo da gravação.
14-15	40'' - 45''	Imagem em <i>close</i> . Mão com uma estrada ao fundo.	– Silêncio.
16	46'' - 47''	<i>Close</i> na mão de um personagem que caminha em direção a uma porta segurando uma lanterna acesa.	– Som ambiente reverberado; – Breve som de gotejar.
17	48'' - 56''	Porta aberta como a cena ambiente sem luz.	– Fogos de artifício; – Som de uma porta se abrindo; – Sons externos à cena, similar a girinos em uma lagoa.

18	57'' - 1'01''	Câmera na mão. Imagem fechada. <i>Mise-en-scène</i> igual ao anterior	– Telefone; – Ruído rosa. Sons intermitentes.
19	1'02'' - 1'03''	Tela preta – Frase na Tela: <i>Et comment sont venus les... les humains</i> (E como vieram os humanos).	– Silêncio.
20	1'04'' - 1'05''	Tela preta – Nova Frase na Tela: <i>On a déjà parlé comment est venue la terre</i> (Nós já falamos sobre como a terra veio).	– Silêncio.
21	1'06''	Plano aberto – estrada de terra.	– Voz <i>off</i> de uma criança falando; – Som de um passo; – Vento no microfone.
22	1'07'' - 1'11''	Novas imagens do balneário por detrás da vegetação.	– Vozes <i>off</i> de adolescentes; – Som filtrado, similar ao vento.
23	1'12'' - 1'14''	Imagens de uma sombra projetada sobre arbustos.	– Silêncio.
24	1'15'' - 1'16''	Tela preta. Frase na tela: <i>Avant l'homme, il y avait une cellule</i> (Antes do homem havia uma célula).	– Silêncio.
25	1'17'' - 1'18''	Tela preta. Nova frase na tela: <i>et puis elle a grossi</i> (e então tem crescido).	– Silêncio.
26	1'19'' - 1'21''	Câmera na mão. Imagem do exterior de uma casa. <i>Close in.</i>	– Notas esparsas tocadas ao piano; – Vozes de crianças; – Som ambiente, similar a um carrilhão de vento; – Breve crepitar ao fundo em pianíssimo, como o som do sulco de um LP antes ou após a reprodução de sua gravação.
27	1'22'' - 1'24''	Imagem de água transparente, corrente.	– Som similar ao vento; – Vozes <i>off</i> de crianças falando.
28	1'25'' - 1'28''	Imagem de uma escada rolante ascendente, mostrando uma pessoa de costas em ascensão.	– Breve ataque de um ruído rosa, similar ao som inicial desse excerto; – Som ambiente; – Notas esparsas ao piano;

			– Som do carrilhão de vento, dos planos anteriores.
29	1'29'' - 1'33''	Nova imagem da escada rolante, desta vez mostrada externamente.	– Som direto do ambiente externo; – Notas esparsas ao piano.
30	1'34'' - 1'36''	Imagens de uma rua de carro mostradas através de grades (provavelmente de um portão).	– Som direto do ambiente externo (rua, carros, etc.).
31	1'37'' - 1'40''	Imagens do exterior de uma casa com crianças (escola?).	– Sons ambientes externos; – Criança chorando; – Som similar a passos de alguém que corre; – Telefone tocando; – Sons do carrilhão de vento.
32	1'41'' - 1'43''	Interior de uma cafeteria. Um jornal sendo lido encontra-se no centro da imagem.	– Som esparsos no piano; – Som <i>off</i> similar a um carrilhão de vento; – Som <i>in</i> do virar de uma página de jornal; – Som direto, ambiente da cafeteria; – Som over do telefone;
33	1'43'' - 1'44''	<i>Close</i> nos cabelos de uma pessoa que fuma.	– Telefone; – Continuação dos sons externos anteriores; – Som eletroacústico filtrado, ao fundo.
34	1'45''	Brevíssima imagem de uma criança por detrás de um muro.	– Os sons anteriores continuam.
35	1'45'' - 1'46''	Imagens do balneário visto por detrás da vegetação.	– Som filtrado, similar ao vento; – Crianças falando; som <i>off</i> .
36	1'47''	Tela preta. Frase na tela: <i>On a déjà parlé comment est venue la terre</i> (Nós já falamos sobre como a terra veio).	– Os sons anteriores continuam.
37	1'48'' - 1'51''	Tela preta. Nova frase na tela: <i>La Terre, on suppose que c'est une partie qui s'est détachée du soleil</i> (Terra, assumir que é uma parte que rompeu o sol).	– Os sons anteriores continuam.
38	1'51''	Tela preta. Brevíssima nova frase na tela: <i>Comme ça, et puis ça s'est éloigné</i> (E então ele foi embora).	– Os sons anteriores continuam; – Novo som filtrado ao reverso.

39	1'52'' - 1'54''	Volta ao exterior da casa com um jornal jogado ao chão. Dessa vez a câmara se afasta. <i>Close out.</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Sons filtrados. Provavelmente provenientes do som similar a um carrilhão de vento;</li> <li>– Som filtrado, similar ao vento;</li> <li>– Notas esparsas de som tônico (cordas do piano?);</li> <li>– Sons tocados de forma retrogradada?</li> </ul>
40	1'55'' - 1'56''	Tela preta. Frase na tela: <i>Et puis la Lune, c'est encore une partie qui s'est détachée de la Terre</i> (E a lua ainda é uma parte que se separou da Terra).	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Som breve, com um ruído branco (apenas com seu envelope de ataque);</li> <li>– Sons ambientes, ruídos de pessoas;</li> <li>– Notas no piano.</li> </ul>
41	1'57'' - 2'01''	Tela preta. Nova frase na tela: <i>Comme ça, et puis ça sets éloigné</i> (E em seguida ela afastou-se).	– Inicialmente os sons anteriores continuam e repentinamente há o silêncio.
42	2'02'' - 2'03''	Tela preta. Nova frase na tela: <i>Mais tout ça n'explique pas la présence du Soleil</i> (Mas isso não explica a presença do sol).	– Silêncio.
43	2'04'' - 2'06''	<i>Close.</i> Xícara de café.	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Som tônico;</li> <li>– Vozes, som <i>off</i>;</li> <li>– Som direto <i>off</i>: sons ambientes.</li> </ul>
44	2'07''	Imagens da rua que mostra um carro vindo em direção à câmara (câmera colocada dentro de um estabelecimento).	– Os sons anteriores continuam.
45	2'08'' - 2'10''	Novas imagens da cafeteria. Desta vez o jornal ao centro da imagem é fechado.	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Som transformado, reverso do telefone;</li> <li>– Som transformado, reverso, em síntese FM;</li> <li>– Sons de água;</li> <li>– Som ambiente transformado.</li> </ul>

#### 4.7.2.2. IDENTIFICAÇÃO DOS ELEMENTOS DOMINANTES:

Como elementos dominantes do som na relação audiovisual, há a presença da música e dos ruídos ambientes, constantemente entrecortados entre si. A rara presença das vozes

neste contexto apresentase como elemento integrado à música e aos demais sons da diegese filmica.

A música apresenta-se pela soma dos *sons dentro e fora de campo, diegéticos e não diegéticos*, dos *sons extracampo (off ou over)* e dos *sons tônicos* (no sentido schaefferiano da palavra), que por momentos é *música diegética*, por meio da imagem do pianista que executa seu instrumento, por vezes *música de fosso*, quando essa mesma música, ou resquícios dela, são associados a outras imagens. Como já mencionado aqui, os ruídos ambientes de certo modo integram a música e se associam a ela. Não conseguimos diferenciar, por exemplo, se logo no começo do excerto (planos 1 e 2) ouvimos a arrebentação de uma onda que bate em uma pedra – como de fato nos é mostrado na imagem – ou se estamos diante de um primeiro som processado, uma vez que tal ruído apresenta um certo nível de transformação em sua essência. Do mesmo modo, temos diversos *sons complexos sem altura definida* (como definidos por Schaeffer) que se associam às imagens sem serem efetivamente o resultado sonoro da fonte causal mostrada nelas. Como exemplo disso, temos o plano 5 (logo aos 11 segundos do vídeo), que nos revela uma chuva torrencial na imagem e um som que se assemelha ao de uma chuva, mas que em realidade se trata de um ruído rosa.

Nesta obra, os ruídos diegéticos fundem-se com a própria música em uma constante troca de suas figuratividades, de modo a buscar a flutuação sonora necessária ao desenvolvimento da música concreta, conforme discutido no item 4.5. deste trabalho.

Durante essa cena e até o final do excerto percebemos o som de algumas notas tocadas no piano e que nos remetem ao instrumento e ao instrumentista que havíamos visto e ouvido no início do trecho em questão. Tais sons tônicos, que permeiam a música até o fim do excerto, adquirem uma função atemporal e criam uma espécie de elo de ligação entre as demais cenas até o fim dessa sequência.

#### 4.7.2.3. IDENTIFICAÇÃO DOS PONTOS SÍNCRASE:

Nesta obra os pontos de *síncrase* alternam-se com os momentos de *suspensão* sonora. A constante alternância entre esses dois elementos colaboram para a realização do que se chama de *audio-divisuelle*, aqui em alternância com a chamada *audio-vision*. Assim sendo, o “contrato” audiovisual realiza-se por associação direta, mas também por ausência momentânea de elementos. A *síncrase* engloba as rápidas trocas de imagens, dando cadência rítmica a essas. Por sua vez, a ausência do som em alguns momentos provoca a



exacerbação da atenção sobre essa falta em relação ao que é mostrado no audiovisual, servindo como uma espécie de elemento antagônico da relação audiovisual, se considerarmos os momentos de junção entre som e imagem. É sobre essa alternância entre os momentos de junção entre ambos, intercaladas com os momentos de falta de algum desses que todo o excerto analisado se desenvolve.

O primeiro ponto de *síncrase* relevante em nossa análise ocorre logo após os primeiros segundos de tela preta e silêncio: a imagem e o som do audiovisual aparecem repentinamente, em um rompante sincrônico marcado tanto pelo surgimento do som e da imagem no vídeo, quanto pelo que a imagem e o som nos revelam (planos 1 e 2). Como já mencionado, nesse primeiro momento vemos o mar bater nas pedras e ouvimos o som sincronizado com a imagem, que se assemelha ao ruído narrado na imagem, mas que já se mostra alterado, dando assim início à música de Chion.

De modo similar ao som ouvido no início do excerto e que se aproxima a um breve ruído rosa, temos novamente sua aparição no plano 28 (a 1'25'' de vídeo), como espécie de volta do gesto musical que deu início a essa sequência. Seu reaparecimento em conjunto com a troca de plano consiste em um novo ponto sincrônico.

Na transição do plano 6 para o plano 7 temos um novo momento de *síncrase*, primeiramente por meio da suspensão dos elementos sonoros no plano 6 e sua repentina aparição deslocada no plano 7, ou seja, vemos a imagem da fonte causal no plano 6 e somente após o corte ouvimos o som. Nesse momento temos um ponto de *síncrase* marcado pelo surgimento das primeiras frases na tela conjuntamente com o som dos primeiros acordes em cluster do piano, que já não nos é mais revelado.

Aos 40 segundos de vídeo (planos 14 e 15), temos um novo momento de suspensão, quando apenas visualizamos a mão direita de uma pessoa com a imagem de uma rua ao fundo, porém não ouvimos nenhum som. Em seguida (plano 16), temos um novo ponto sincrônico marcado pela troca de cena e pela volta do som. Ouvimos novamente um som próximo ao ruído rosa, seguido de sons que se parecem a fogos de artifício e também ouvimos o tocar de um telefone, como elemento externo à cena. No plano 21, a 1'05'' de imagem, o corte da imagem e o som ambiente marcam o próximo quadro, quando pela primeira vez ouvimos vozes, que são classificadas como *fora de campo* e *não-diegéticas*.

De modo geral, a *síncrase* marca as mudanças de quadro e pontua essas transições. Na transição do plano 32 para o plano 33, por exemplo, temos um dos poucos sons sincrônicos e diegéticos do excerto com o som da virada de página do jornal, juntamente com sua respectiva imagem, e que são imediatamente seguidos por uma nova troca de plano. Em geral

a *síncrase* realiza-se pelo corte conjunto da imagem e do som e pela imediata substituição dessa imagem e som. Os pontos de *síncrase* entre trocas de plano, conjuntamente com a volta ou interrupção do som, é o movimento cadenciador do excerto.

#### 4.7.2.4. ANÁLISE DA NARRATIVA AUDIOVISUAL:

“Audio-divisuelle”, para usar uma palavra que eu criei e defini em outros trabalhos, porque nesta obra existem todos os tipos de situações: a música concreta na escuridão, sequências visuais projetadas em silêncio e sequências "audiovisuais" criando relações que eu quis que fossem as mais variadas. Comparado com a minha obra *La Messe de terre*, nessa eu queria fazer um trabalho dedicado à vida aqui na terra e ao sol (presente em muitas sequências) sem qualquer referência religiosa<sup>35</sup> (CHION, 2016a:01).

Conforme o próprio depoimento de Michel Chion descrito acima, *Troisième Symphonie* mostra em seu enredo a vida terrena e o sol. Não somente por meio das imagens, mas também por meio dos textos escritos na tela, nos quais também encontramos essa confirmação:

Nós não sabemos como ela veio para a Terra. Não sabemos como os animais chegaram e como vieram os humanos. Nós já falamos sobre como a terra veio. Antes do homem havia uma célula e então cresceu. Nós já falamos sobre como a terra veio. Assume-se que a terra é uma parte que rompeu do sol. E então ele foi para longe. E a lua ainda é uma parte que se separou da Terra. E em seguida ela afastou-se. Mas isso não explica a presença do sol<sup>36</sup> (CHION, 2016b).

Os elementos mostrados no audiovisual nos remetem aos elementos cotidianos de nossas vidas ou a uma alegoria da própria vida. Temos primeiramente as imagens e os sons do balneário, que associamos ao lazer, ou, ainda, se considerarmos o texto do audiovisual, podemos pensar na visão do mar como o local de surgimento da vida. Logo nos primeiros momentos da sequência (planos 1 e 2) somos banhados por esse mar, cujo gesto coincide justamente com o início da música de Chion. Há a presença da chuva e do fazer musical, com

---

<sup>35</sup> "Audio-divisuelle", pour employer un mot que j'ai créé et défini par ailleurs, parce que dans cette œuvre, il y a toutes sortes de situations : musique concrète dans l'obscurité, séquences visuelles silencieuses projetées, et séquences "audio-visuelles" créant des rapports que j'ai voulus les plus variés. Par rapport à ma *Messe de Terre*, j'ai voulu faire une œuvre dédiée à la vie sur terre ici-bas et au soleil (présent dans de nombreuses séquences), sans aucune référence religieuse (CHION, 2016a:01)

<sup>36</sup> On sait pas comment qu'elle est venue la Terre. On sait pas comment elles sont venues les bêtes. Et comment sont venus les... les humains. On a déjà parlé comment est venue la terre. Avant l'homme, il y avait une cellule et puis elle a grossi. On a déjà parlé comment est venue la terre. La Terre, on suppose que c'est une partie qui s'est détachée du soleil. Comme ça, et puis ça s'est éloigné. Et puis la Lune, c'est encore une partie qui s'est détachée de la Terre. Comme ça, et puis ça sets éloigné. Mais tout ça n'explique pas la présence du Soleil.

seus respectivos sons, como elementos da vida física e espiritual. Observa-se a visualização silenciosa de uma estrada que nos sugere a ideia de caminho ou caminhar, que, por sua vez, talvez simbolize essa mesma vida. Aqui se observa que a imagem da estrada é mostrada ao espectador geralmente sem qualquer som, como nos convidando à reflexão. De outro modo, as imagens de estradas contendo sons são apresentadas com vozes de criança – *fora de campo off* –, que comentam sobre o caminho. Há as imagens de cômodos internos de uma casa, possivelmente um quarto, associado a nossas necessidades humanas. Nesses momentos temos uma clara expansão do *fora de campo diegético, passivo, de extensão vasta*, por meio dos *sons ambientes, ou sons territoriais*, apresentados pelos fogos de artifício, pelos sons provindos de uma lagoa e demais sons externos que escutamos no plano. Novas imagens de uma estrada, de um balneário, da mata e do exterior de uma casa, constituindo essa espécie de ciclo que é a vida. Da mesma forma, a representação da vida como tema está presente nos elementos que se seguem no audiovisual, como: o rio que corre; os veículos de transporte; os ambientes externos de uma cidade, esses talvez de um possível trabalho; a presença de uma escola em que se veem crianças; uma cafeteria aonde pessoas se encontram e se inteiram dos acontecimentos, lendo jornais e conversando; a constante volta ao balneário; ao trânsito e ao trabalho, este talvez indicado pelo volta em *close* do café.

A música, embora constantemente recortada por silêncios e por demais ruídos que podem ou não fazer parte dela, apesar de retornar constantemente com alguns de seus elementos, apresenta-nos certa linearidade, dando direção narrativa ao excerto. Temos primeiramente os ruídos eletroacústicos e logo os primeiros acordes no piano. Seguem-se os sons do piano alternados com os demais ruídos e misturando-se a estes. Com o decorrer das imagens os sons da música ao piano tornam-se mais esparsos e raros, como se após um determinado momento entrássemos em um processo de liquefação musical, embora seja muito mais apropriado referirmo-nos aqui a uma diminuição de suas atividades.

#### 4.7.2.5. COMPARAÇÃO ENTRE O SOM E A IMAGEM:

Como já mencionado nesta análise, trata-se de uma obra voltada ao *audio-divisuelle* (áudio-divisão), em que a supressão dos elementos sonoros, ou de parte desses, em uma imagem, ou, ainda, a supressão das imagens em momentos essencialmente sonoros, exacerba a relação “áudio-visual” e o *valour ajoutée* na obra. Finalmente, esses momentos de *áudio-divisual* são alternados com momentos de *áudio-visão*, em que os sons e imagens são

apresentados mutuamente, modificando-se também de modo concomitante. Passemos a análise desses momentos.

Já no plano 6 temos a imagem de um pianista executando uma escala ascendente em seu instrumento, porém, não ouvimos o som, apenas o projetamos internamente devido à influência do que é mostrado no vídeo. No plano 9, aos 25” de imagem, vemos novamente as mãos em close do pianista que executa seu instrumento, enquanto ouvimos e vemos o intérprete tocar *tremolos* na região grave do piano. Ao mesmo tempo, também vemos esse pianista realizando *glissandos* com a mão direita, ainda que não escutemos o som desses *glissandos* e, novamente, apenas projetamos mentalmente esse som. Neste exemplo, temos o *áudio-visual* acontecendo por meio da supressão de apenas parte dos elementos sonoros relacionados com a imagem, ouvimos os *tremolos* da mão esquerda, mas não ouvimos os *glissandos* da mão direita, enquanto vemos o pianista executar ambos os gestos.

Durante essa mesma cena (plano 10), escutamos também um telefone tocar e o relinchar de um cavalo, elementos externos à cena e não ligados a ela, também acusando o *áudio-visual* provocada pelo “contrato” entre o som e a imagem. Neste mesmo quadro também notamos breves ruídos brancos e sons que se parecem ao abrir e fechar de uma tesoura, ambos entremeados pela música do piano. Finalmente, há um novo tocar do telefone finaliza a cena e nos leva para o próximo plano. Aqui o ponto sincrônico entre o toque do telefone e o corte da imagem para outra cena cadencia e marca a ruptura do discurso. O relinchar do cavalo e os toques de telefone (como os presentes também no plano 32) constituem-se em sons *fora de campo*, *não diegéticos*, além de serem *índices sonoros materializantes*, pois nos levam para longe da diegese fílmica.

A suspensão ocorre em diversos momentos, como por exemplo nos planos 14 e 15. Nesses momentos apenas visualizamos a mão direita de uma pessoa com a imagem de uma rua ao fundo, porém não ouvimos nenhum som. Já no plano 16 aparece um novo ponto sincrônico, marcado pela troca de cena e pela volta do som. Ouvimos novamente um som próximo ao ruído rosa, seguido de sons que se assemelham a fogos de artifício, e novamente o tocar do telefone. No plano 21 o corte da imagem e o som ambiente marcam o quadro, quando pela primeira vez ouvimos vozes – *fora de campo e não-diegéticas*.

Os pontos de *síncrise* parecem nos revelar o artifício utilizado por Chion para a realização dessa sequência, sendo tais pontos visivelmente presentes entre trocas de planos em conjunto com a volta ou interrupção do som, o movimento cadenciador do excerto. Ao final dessa cena, mais precisamente no final do plano 26, ouvimos rapidamente o som da água que corre segundos antes da primeira aparição de sua imagem. No plano 27, momento em que

já não mais ouvimos o som dessa água que flui, vemos a água sobre outro elemento sonoro (crianças falando) que é sobreposto sobre essa imagem. Durante essa cena e até o final do excerto percebemos o som de algumas notas tocadas no piano e que nos remetem ao instrumento e ao instrumentista que havíamos visto e ouvido no início do trecho em questão. Tais *sons tônicos*, que permeiam a música até o fim do excerto, adquirem uma função atemporal e criam uma espécie de elo de ligação entre as demais cenas até o fim da sequência.

#### 4.7.2.6. A TELA AUDIOVISUAL:

Neste excerto encontramos diversas imagens simétricas que sugerem um verdadeiro ciclo. Temos, por exemplo, duas imagens do exterior da casa com um jornal jogado ao chão. Num primeiro momento a câmera aproxima-se da fachada da casa (plano 26) e em sua segunda reaparição a câmera afasta-se dessa fachada (plano 39). Do mesmo modo, temos um retorno à cafeteria assim como um retorno ao trânsito dos carros, bem como um retorno ao balneário, aos caminhos de terra e às cenas de estrada pavimentada. Retorna-se às pessoas – que parecem se dirigir aos seus trabalhos – e às aparições simétricas das escadas rolantes. Trata-se de uma forma cíclica, com imagens entrecortadas rapidamente e simetricamente. O som apresenta-se também de modo entrecortado, seja por outros sons, seja por momentos de silêncio.

Outro aspecto a ser considerado no audiovisual é a presença de intempéries e dos elementos da natureza como geradores de texturas e sensações contrastantes. Somos inicialmente tomados por um banho de mar com o som e a imagem da arrebentação das ondas na pedra (planos 1 e 2). Simultaneamente, percebemos os banhistas e a cena de calor ao qual nos remete a imagem. O ambiente úmido permanece com a volta do plano do pianista, em um enquadramento que também nos revela a chuva (plano 8). Há ainda o close da água corrente (plano 27) e a imagem da chuva torrencial típica de verão com seu respectivo som (plano 05). Em contraponto a esse ambiente, temos as diversas cenas em que se mostram pessoas bem agasalhadas, em um tempo não chuvoso, sugerindo uma estação como o inverno ou o outono. Nesses momentos se tem a predominância dos sons de ambientes internos em conjunto com a música. O vento também está presente, seja nas imagens das folhas de jornal que voam no exterior da casa (planos 26 e 39), seja nos *sons fora de campo diegéticos*, dos carrilhões de

vento dessas mesmas cenas, que se integram à música e que nos sugerem a presença desse vento, uma vez que só obtemos esses sons com a atuação do vento sobre os carrilhões.

#### 4.8. ANÁLISE DE UM EXCERTO DA OBRA *RETRATO SELVAGEM*, DE FLIBLIO FERREIRA DE SOUZA

A obra *Retrato Selvagem*<sup>37</sup>, de nossa autoria, consiste em um documentário experimental com ares de ficção, subintitulado como filme-concerto, uma vez que foi pensado para ser também realizado em forma de concerto unindo imagem e som. A escolha de tal abordagem dá-se pelo fato de Chion escrever sobre a relação som-imagem em um contexto essencialmente cinematográfico atrelado ao desenrolar de uma história, excluindo-se, então, movimentos como a vídeoarte, cliques musicais, filmagens de concertos ou demais manifestações artísticas que envolvam o “áudio-visual”. Tais manifestações são abordadas por esse autor apenas de forma muito esporádica em seus trabalhos. Sendo assim, optou-se pela produção de uma obra que desenvolvesse uma narrativa da história nos moldes do cinema clássico – como discriminado no segundo capítulo deste trabalho – sem, contudo, abrir mão da inventividade – caráter que consideramos primordial para o fazer artístico. Dessa forma, esse documentário, em cujo decorrer há verdadeiras janelas musicais, escolheu trazer ares de ficção em sua forma narrativa, embora se trate de uma tema verídico. Por meio de uma narrativa com histórias cruzadas que convergem para um ponto em comum – o contato dos índios do sul do Brasil com o homem branco – a obra aborda a luta agonizante desses povos para evitar sua aniquilação cultural e humana.

Analizamos aqui um dos momentos centrais do filme em que parte do enredo é claramente contado e que, de certo modo, representa o desenrolar do restante da obra.

##### 4.7.3.1. DESCRIÇÃO PLANO A PLANO:

PLANO	MIN.	IMAGEM	SOM
01	1'' - 26''	Tela preta com escritos na tela: “Em 1852 ocorreram os primeiros contatos entre os colonos e a população nativa do alto vale de Santa Catarina. Até meados do ano de 1870 muitos índios ainda não conheciam outras pessoas, a não ser eles mesmos e os animais”	– Som do prato suspenso chinês; – Som do bumbo orquestral;

<sup>37</sup> Para assistir a obra integral e/ou o excerto analisado acima acesse: <<http://www.fliblio.com/produção-musical.php>> ou <<https://www.youtube.com/watch?v=mS71-gqyECg>>.

			<ul style="list-style-type: none"> <li>– Som das correias do cofre;</li> <li>– Som de ar na flauta.</li> </ul>
02	26'' - 34''	Filme de arquivo. <i>Árvore caindo.</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Ruído de uma explosão;</li> <li>– <i>Superball</i> no bumbo orquestral;</li> <li>– Sons de ar na flauta;</li> <li>– Vento.</li> </ul>
03	35''- 52''	<p>Tela preta com texto escrito sobre a imagem dos olhos de um indígena, que desaparece em <i>fade out</i>. Frase: “Não havia guerra entre índios e brancos, havia, sim, revide a ataques e agressões motivadas, às vezes, pelo encontro de índios e brancos em territórios nos quais ambos tinham interesse”.</p> <p style="text-align: center;">Silvio Coelho dos Santos, Historiador</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Sons da correia do cofre;</li> <li>– Sons de ar na flauta;</li> <li>– Sons da percussão;</li> <li>– Vento;</li> <li>– Sons de <i>tape</i>.</li> </ul>
04	53''- 1'13''	<p>Tela preta com texto escrito sobre a imagem dos olhos de outro indígena, que também desaparece em <i>fade out</i>. Frase: “O governo provincial criou uma companhia de ‘Batedores do Mato’, também conhecidos como ‘Patrulha de Bugreiros’. À partir de então, o meio utilizado para pacificar os índios foi o facão, a pistola e a espingarda”</p> <p>Flanariam Santos Schieffelbein. Corregedor-adjunto da Polícia Militar de Santa Catarina, BR.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Sons de ar na flauta;</li> <li>– Sons da percussão;</li> <li>– Vento;</li> <li>– Sons de <i>tape</i>.</li> </ul>
05	1'14''- 1'30''	<p>Tela preta com texto escrito sobre a imagem dos olhos de outro indígena, que novamente desaparece em <i>fade out</i>. Frase: “...Pela boca da arma. O assalto se dava ao amanhecer, enquanto os índios ainda dormiam. Primeiro, disparavam-se uns tiros. Depois se passava o resto no fio do facão. O corpo é que nem bananeira, corta macio.”</p> <p>Ireno Pinheiro, bugreiro, localidade de Santa Rosa de Lima, 1972</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Explosões (tiros?)</li> <li>– Sons de ar na flauta;</li> <li>– Sons da percussão;</li> <li>– Vento;</li> <li>– Sons de <i>tape</i>.</li> </ul>



06	1'31''- 1'40''	<i>Fade in.</i> Imagem fotográfica de arquivo. Bugreiros	– Notas agudas na flauta; – Sons em crescendo da percussão; – Vento; – Sons de <i>tape</i> .
07	1'41''- 1'47''	<i>Cross fade.</i> Nova imagem fotográfica. Vítimas dos bugreiros.	– Idem ao anterior.
08	1'48''- 1'55''	<i>Cross fade.</i> Imagem fotográfica dos bugreiros com suas vítimas.	– Notas agudas na flauta; – Fim do crescendo da percussão; – Sons de técnica estendida na percussão; – Vento; – Sons de <i>tape</i> .
09	1'56''- 2'01''	<i>Cross fade.</i> Nova imagem fotográfica das vítimas dos bugreiros (mulheres e crianças indígenas).	– Idem anterior.
10	2'02'' - 2'08''	<i>Cross fade.</i> Imagem de Martim Bugreiro, o principal caçador de indígenas.	– Idem anterior; - Pontuação da imagem pelos pratos suspensos.
11	2'09''- 2'28''	Nova tela preta com texto escrito sobre a imagem dos olhos de outro indígena, que também desaparece em <i>fade out</i> . Frase: “Cortavam-se as orelhas. Cada par tinha preço. Às vezes, pra mostrar, a gente trazia algumas mulheres e crianças. Tina que matar todos! Se não, algum sobrevivente fazia vingança.”  Ireno Pinheiro, bugreiro, localidade de Santa Rosa de Lima, 1972.	– Idem ao anterior.
12	2'29''- 2'56''	Tela preta com texto escrito sobre a imagem dos olhos de mais um indígena, que também desaparece em <i>fade out</i> . Frase: “Quando foram acabando, o governo deixou de pagar a gente.	– Notas agudas na flauta; – Sons de técnica

		<p>As companhias de colonização e os colonos pagavam menos. Ficaram só uns poucos homens, que iam em dois ou três pro mato, caçando e matando esses índios extraviados. Getúlio Vargas já era governo quando eu fiz uma batida. Gastei 24 tiros.”</p> <p>Ireno Pinheiro, bugreiro, localidade de Santa Rosa de Lima, 1972.</p>	<p>estendida na percussão;          – Novo crescendo na percussão;          – Sons de <i>tape</i>.</p>
13	2’57’’ - 3’07’’	<i>Fade in</i> . Novas imagens de arquivo. Pinheiro caindo.	<p>– Fim do crescendo na percussão;          – Sons de ar na flauta;          – Sons de técnica estendida na percussão;          – Sons da rodovia;          – Sons de <i>tape</i>;          – Explosão.</p>
14	3’08’’ - 3’09’’	<i>Cross fade</i> . Imagens de arquivo. Serralheiros derrubando uma araucária – pinheiro típico da região.	<p>– Sons de técnica estendida na percussão;          – Sons da rodovia;          – Sons industriais;          – Sons de <i>tape</i>;          – Explosão.</p>
15	3’10’’ - 3’19’’	<i>Cross fade</i> . Plano aberto. Imagem de arquivo. Araucária caindo em meio a floresta.	– Idem ao anterior.
16	3’20’’ - 3’33’’	Imagem de arquivo. Tronco de uma árvore sendo arrastado por serralheiros.	<p>– Sons de técnica estendida na percussão;          – Sons industriais;          – Sons de <i>tape</i>.</p>
17	3’34’’ - 3’39’’	Imagem de arquivo. Trem transportando toras.	– Idem ao anterior.
18-19	3’40’’ -	<i>Cross fade</i> . Imagem de arquivo. Toras sendo encaminhadas para a serra de uma serralheria.	– Idem ao anterior.

	3'51''	<i>Fade out.</i>	
20	3'52''- 4'08''	<i>Fade in.</i> Tela preta com apenas o texto escrito sobre a tela: "Ocorre finalmente, em 22 de setembro de 1914 a 'pacificação' dos indígenas, como tentativa de dar fim aos conflitos que marcavam o relacionamento entre índios e colonos." <i>Fade out.</i>	– <i>Fade out</i> do sons de técnica estendida na percussão; – <i>Fade out</i> dos sons industriais; – <i>Superball</i> no tam-tam.
21	4'09''- 4'25''	<i>Fade in. Zoom in.</i> Imagem fotográfica do povo Xokleng. <i>Fade out.</i>	– <i>Superball</i> no tam-tam; – Arco no tam-tam.
22	4'26''- 4'44''	<i>Fade in.</i> Tela preta com o texto escrito sobre a tela: "Aqueles seres do mato eram chamados 'bugres'. A antropologia atribuiu a estes índios o nome de 'botocudos' e hoje são chamados de Xokleng." <i>Fade out.</i>	– Arco no tam-tam; – Arcos nos pratos suspensos; – Sons de <i>tape</i> .
23-28	4'45''- 5'03''	<i>Fade in.</i> Imagem de arquivo. Indígenas caçando e um boi sendo flechado. <i>Fade out.</i>	– Sons de ar e de multifônicos na flauta; – Arcos nos pratos suspensos; – Sons de <i>tape</i> .
29	5'04''- 5'08''	<i>Fade in.</i> Imagem de arquivo. Crianças e mulheres Xoklengs.	– Arcos no tam-tam; – Sons ambientes.
30	5'09''- 5'13''	Novas imagens dos indígenas caçando um boi.	– Arcos no tam-tam; – Sons ambientes.
31-35	5'14''- 5'40''	Imagens de mulheres e crianças indígenas. Arquivo histórico.	– Efeitos na flauta; – Arcos no tam-tam; – Sons ambientes.
36	5'41''- 5'50''	Imagem dos guerreiros indígenas correndo. Arquivo de imagem.	– Crescendo nos pratos suspensos.

#### 4.7.3.2. IDENTIFICAÇÃO DOS ELEMENTOS DOMINANTES:

No excerto analisado da obra *Retrato Selvagem* não encontramos falas e sob o ponto de vista sonoro preponderam a música e os sons ambientes. Todavia, em relação ao trecho audiovisual como um todo, há também a forte presença dos textos escritos na tela, formando o que Michel Chion classifica como *áudio-(logo)-visual*. Tal classificação é feita pelo fato de que, segundo esse autor, a linguagem no cinema exerce um papel central, seja ela oral ou escrita. Para Chion, o cinema não se reduz a uma simples questão de som e imagem quando palavras são empregadas em sua realização. Para ele, as palavras, sejam orais ou escritas, guiam a atenção e a interpretação do ouvinte, do mesmo modo como orientam e organizam os demais elementos do audiovisual que as cercam – conforme discutido no primeiro capítulo deste trabalho, ao abordarmos o valor acrescentado pelo texto. Dessa forma, grande parte da sequência analisada aqui é influenciada e direcionada pelos textos na tela.

Mas a voz é assim, no cinema sonoro clássico, veículo principal do texto. Nós temos sugerido usar o termo áudio-(logo)-visual, ao invés de “áudio-visual”, para clarear a questão central, determinante e privilegiada, assim como em suas formas de textos escritos – textos na tela do cinema mudo, desenhos e legendas nos filmes com fala – e na forma oral (diálogos, monólogos interiores, voz *off*, etc.), que a linguagem nessas várias posições pode ditar, regular, e legitimar a estrutura como um todo. A formulação áudio-(logo)-visual poderia, então, impedir a redução do cinema a uma questão de sons e imagens. Palavras não apenas constituem, de fato, o centro da nossa atenção consciente, mas frequentemente também a chave para a estruturação do audiovisual, ao ponto de em certos casos elas guiarem e organizarem por completo os outros componentes que as cercam [...] <sup>38</sup> (CHION, 2010:166).

O som faz consonância com o que o texto relata e ouvimos a música mesclada com os demais sons ambientes como o vento ou o barulho de máquinas. Em relação a este aspecto, temos uma gradual integração do que seriam sons ambientes com o que seriam os sons da música. Num primeiro momento diferenciamos os sons de vento dos de ar produzidos pela percussão e pela flauta. Com o desenrolar da música pouco a pouco os sons ambientes, sejam pontuais ou cíclicos – como os das explosões, por exemplo – integram-se a um único conjunto formado pela música. Os sons de vento, por exemplo, passam a ser executados cada vez mais

---

<sup>38</sup> *Mais la voix est aussi, dans le cinéma sonore classique, le véhicule principal du texte. Nous avons donc proposé d'employer le terme d'audio-(logo)-visuel, à la place de celui d' "audio-visuel", pour mettre en lumière centrale, déterminante et privilégiée, aussi bien sous forme de texte écrit – intertitres du cinéma muet, cartons et sous-titres des films parlants – que de texte oral (dialogues, voix intérieures, voix-off, etc.), et qu'il peut, de ces multiples places, déterminer, réguler et justifier la structure d'ensemble. Cette formulation d' « audio-(logo)-visuel » permet d'éviter la réduction du cinéma à une question de sons et d'images.*

*Les mots constituent non seulement, en effet, le centre de l'attention consciente mais aussi fréquemment la clef de la structuration audio-visuelle, jusqu'à, dans certains cas, guider et organiser complètement les autres éléments autour d'eux [...].*

em passagens da flauta, tornando-se um elemento musical consistente do trecho. Da mesma forma, os sons de técnicas não convencionais na percussão integram-se aos sons industriais do *tape*, formando um todo único. Os sons metálicos – introduzidos pela percussão – antecipam o que será mostrado pela imagem mais adiante, a indústria madeireira chegando. Ouvimos tais sons industriais e suas manipulações por meio do *tape* e também no fazer acústico, sendo que o momento que se segue, a grande seção B, carrega elementos dessa atividade percussiva e industrial, numa espécie de resquício sonoro do que aconteceu, ilustrando e interagindo com o quadro que então se apresenta.

Os sons *fora de campo não diegéticos*, como os de uma correia nos planos 1 e 3, fazem menção apenas ao desenrolar do todo narrativo do filme e ao cofre mostrado no começo e no final da obra. Porém, ao analisarmos tais sons de forma isolada nesta sequência não lhes atribuímos demais significações, constituindo-se, assim, em ruídos pontuais do excerto.

Finalmente, podemos claramente dividir o trecho analisado em dois momentos musicais diferentes. Primeiramente, temos uma parte em que o som, com grande atividade interna, caminha em conjunto com as fotografias estáticas e, em especial, com os textos da tela, sendo “regidos” por eles e enriquecendo-os. Num segundo momento, temos a presença das ricas imagens de arquivo com as quais o som, apresentando-se com menos atividade interna, interage. O som da primeira seção constitui-se num constante somar e integrar das partes sonoras que são apresentadas até formarem um todo único. Ouvimos distintamente os sons que inicialmente são apresentados e pouco a pouco os relacionamos e os integramos com o todo, até que os elementos musicais e os de ambiência se tornam indissociáveis. Já a segunda parte apresenta a visualização das imagens de parte do que fora dito, enquanto que o som expõe os resquícios e transformações do que se antecedeu. A grande seção B encerra-se com um grande gesto de crescendo repentino, refletindo o que constantemente ocorre na seção A, que ousamos chamar de “estética do grito”.

#### 4.7.3.3. IDENTIFICAÇÃO DOS PONTOS SÍNCRASE:

A *síncrase* nesse excerto possui duas funções principais: marca a estrutura da passagem analisada, pontuando as trocas de cena com diferentes momentos da sequência, e traz uma abordagem poética do trecho em relação ao todo narrativo da história.

Primeiramente, marca a passagem de momentos diferentes da sequência, quando, por

exemplo, temos a mudança dos planos com textos escritos na tela para as cenas com montagens fotográficas e a mudança destas para as imagens de arquivo<sup>39</sup>. Ouvimos, por exemplo, o som do raspar da percussão em destaque dentre o emaranhado textural, claramente marcando o surgimento das fotos de época no audiovisual (plano 7). Seguem-se, então, imagens antigas da madeireira Lumber e o fim dos textos, marcados pelo gesto em fortíssimo do tam-tam, que pontua a cena (plano 21). Neste momento, o tam-tam, com *superball* e com a baqueta que vibra em seu corpo, é amplificado e seu som é distribuído pelas caixas acústicas juntamente com os sons gravados. O final da sequência traz as filmagens antigas e restauradas dos índios Xoklengs, em caráter de *flash-back* (planos 23 a 36). Aqui o audiovisual também é marcado pela *síncrase*, seja pelo surgimento dessas imagens juntamente com os sons de respiração dentro da flauta, seja pelo grande crescendo de sons friccionados em conjunto com as imagens de indígenas correndo, que encerra a cena. Como complemento e fechamento deste último ponto de *síncrase*, segue-se um breve momento de *suspensão* do som e da imagem, apontando para o final da sequência.

O segundo uso da *síncrase*, talvez o mais importante dos dois, é concernente a uma abordagem poética e simbólica do audiovisual e constitui-se no principal pilar de toda a sequência. Nos planos 2, 13, 14 e 15 ouvimos os sons de explosões, como aqueles produzidos por armas de fogo ou pela quebra de grandes troncos de madeira, ao também vermos quedas de árvores em meio a floresta. Esses sons, já ouvidos durante a passagem com os textos escritos, adquirem uma certa flutuação sonora devido contexto em que são apresentados. Temos o sincronismo e a associação causal desse som com as imagens citadas, mas ao mesmo tempo esses elementos sonoros são também relacionados a um contexto figurativo diverso, como o do disparo de arma de fogo, por exemplo. Dessa forma, temos, então, uma possível analogia entre a derrubada das árvores, a chegada do homem branco e o extermínio dos indígenas. A estrutura fluídica da imagem e do som parece, assim, caminhar para esses pontos de *síncrase* e seus impactos sobre toda a sequência.

Destaca-se ainda o sincronismo dos sons que marcam as entradas e saídas dos textos escritos na tela. Os textos, que se apresentam em *fade in* e *fade out*, são marcados pelos sons em *crescendo* e *diminuendo* do trecho em análise. Na flauta, esse sons se estendem eletronicamente, já que é impossível ao intérprete a longa prolongação acústica de tais sons em região aguda do instrumento. Os sons de percussão e tape também contribuem para esses

---

<sup>39</sup> Imagens de arquivo são imagens de outros filmes incorporados à obra audiovisual. Nessa obra há as imagens realizadas por Gunter Plushow – *Silberkondor Über Feuerland*, de 1917 – e por Alberto Botelho – *Companhia Lumber*, de 1922.

momentos sincrônicos, como, por exemplo, os sons do *superball* no bumbo orquestral ou os sons do *tape* similares aos ruídos de correias, também marcando sutilmente as entradas e saídas dos elementos escritos na tela. Embora sejam sons sincrônicos importantes, não se considera aqui sons de *síncrase* com fora definido por Chion. Lembra-se que o som de *síncrase*, embora seja sempre um som sincrônico, é essencialmente definido por uma dupla função: sincronia e síntese ao mesmo tempo.

#### 4.7.3.4. ANÁLISE DA NARRATIVA AUDIOVISUAL:

Logo no início da sequência ouvimos o som produzido pelo soprar do prato suspenso chinês que reverbera sobre o bumbo, seguido dos sons de uma ventania. Os sons de vento apresentam-se assim como uma extensão do primeiro som instrumental acústico e imediatamente remetem o espectador a um ambiente externo, ampliando a cena audiovisual. Neste contexto de ambiente externo e ampliação da cena audiovisual também ouvimos os sons das explosões que se assemelham a disparos e a sons da derrubada da mata, descritos anteriormente. Durante os momentos de tela preta com texto também experienciamos continuamente esses sons ambientes, agindo de modo a também ampliar a imagem audiovisual, mesmo quando essa não nos é revelada.

Do mesmo modo, o espectador, ao ler os textos na tela também vivencia sons em ondas de crescendo e diminuindo, em que a flauta é levada à execução de notas em fortíssimo, no extremo de seu registro. Pode-se dizer que aqui encontramos o que livremente chamamos de “estética do grito”, mencionada anteriormente. Lemos sobre a chacina dos indígenas e ouvimos uma música de cunho “expressionista”, associando o trecho musical aos horrores do que se relata.

Por outro lado, ao “áudio-vermos” os momentos com imagens de arquivo em que encontramos os indígenas, supostamente sem o contato com o homem branco, experimentamos um momento tranquilo, seja pela imagem, seja pela música, com pouquíssimos momentos sincrônicos. A sincronia entre imagem e música existe, então, apenas para marcar a eventual mudança de plano e não dos elementos mostrados na tela. Somos levados, assim, para esse local longínquo, que se apresenta como uma memória ou um sonho, sem correspondentes sonoros aos elementos mostrados na imagem, apenas uma plácida música que a ambienta.

#### 4.7.3.5. COMPARAÇÃO ENTRE O SOM E A IMAGEM:

O “áudio-visual” desse excerto realiza-se por oposição da quantidade de conteúdos entre o som e a imagem. Em geral, durante as imagens estáticas tem-se um som rico e cheio de detalhes, com varias camadas sonoras. Por outro lado, ao termos imagens em movimento com mais informação, temos poucos elementos sonoros em conjunto com essa imagem. É o movimento antagônico entre as complexidades visuais e sonoras o determinante desta sequência.

Quanto aos poucos elementos sonoros face a uma imagem rica e cheia de detalhes, temos, por exemplo, as imagens de arquivo da madeira Lumber e dos índios Xoklengs (planos 14 a 19 e planos 23 a 36). Durante as imagens da madeira, os elementos repetitivos do som ocorrem em conjunto com um plano aberto da imagem, repleta de ação. As imagens da madeira são apresentadas em conjunto com os sons de máquinas e de efeitos da percussão e flauta. Contudo, esses elementos não trazem informações de grande complexidade em seu desenvolvimento musical, mas apenas sons complexos produzidos por técnicas não convencionais nos instrumentos acústicos e sons de *tape* ou de processamento que transformam apenas sutilmente o som. Do mesmo modo, ao nos depararmos com as imagens de arquivo dos vídeos antigos do índios Xoklengs (planos 23 a 36), igualmente constituídas por cenas com planos abertos e repletos de informação visual, temos novamente um som mais exíguo e com menos elementos musicais. Nesses momentos a música ocorre por meio de transformações texturais dos tam-tams e dos pratos com arco, misturados com eventuais sons ambientes e em eventuais sincronias com a troca de planos. A flauta, contrariamente aos momentos de grande atividade sonora nos quais fora protagonista, limita-se agora a fazer breves comentários de ambientação.

Já os sons complexos em momentos musicais de maior complexidade ocorrem quando temos a presença das imagens estáticas, como nos planos 1 a 12. Nesses momentos temos os textos escritos na tela e as fotografias que se sucedem na tela em conjunto com música complexa de caráter “expressionista”. Nesses momentos a música apresenta-se, por exemplo, com a flauta em grande movimento melódico e acompanhada por eventos da percussão mais longos e sobrepostos em camadas. Juntamente com esses elementos ocorrem os sons *off*, gravados e transformados, que nos sugerem informações extra-tela, ao mesmo tempo que temos sons ambientes ou sons que sugerem uma ambiência narrativa. Essa ambiência sonora ocorre nos momentos de maior ação da imagem e também nos momentos de pouca atividade dessa imagem. Porém, é nos momentos de ausência de imagem ou de pouca imagem que tal



ambientação sonora se torna proeminente.

#### 4.7.3.6. A TELA AUDIOVISUAL:

Em relação ao jogo de oposições rítmicas entre som e imagem, pode-se dizer que a motricidade da sequência ocorre por meio da polirritmia. Num primeiro momento temos imagens estáticas, com pouquíssimo movimento, em contraponto com uma grande atividade sonora. A música, por sua vez, também se apresenta em diferentes camadas rítmicas tal qual na música pura, temos uma flauta com grande atividade musical, sons de percussão geralmente mais estáticos e sons contínuos e pontuais do *tape*. O conjunto poli-rítmico, constituído de contrastes entre som e imagem e entre os elementos do próprio som, nos proporciona a sensação de movimento da sequência audiovisual.

Por outro lado, no segundo momento da sequência encontramos o inverso. Temos imagens com grande movimento interno e/ou imagens caracterizadas por cortes rápidos de plano. Por sua vez, a música mostra-se nesses casos de forma mais estática e com menos camadas poli-rítmicas. Desse modo, a junção do movimento cênico é feito por meio dos contrastes de andamento entre as rápidas sucessões de imagens ou da presença de um maior movimento na própria imagem com a estaticidade e placidez da música.

Outro aspecto a ser observado é a alternância de atmosfera de sonho ou lembrança criada pela sequência audiovisual com a atmosfera de pesadelo ou trauma dessa. A utilização do *reverb* em certos momentos da música remete o espectador a um certo distanciamento do que se apresenta no texto escrito na tela – sendo que nestes planos a imagem e o som apresentam-se por *fades in* e *out*. Nesse mesmo tempo temos alguns elementos do *tape* que saltam aos ouvidos pela secura e rompante sonoros com que se apresentam. Essa dualidade nos leva a dois mundos diversos: um primeiro mundo de sonhos e um segundo de uma triste realidade. Somos conduzidos pelo caráter de onda que o audiovisual apresenta, por meio dos *fades in* e *out* do som e da imagem, ou por meio dos *crescendos* e *diminuendos* do som. Na segunda parte da sequência somos levados a um momento ainda mais distante, em que o conflito entre o branco e o indígena ainda não havia ocorrido. Nesse momento somos envolvidos pelo longínquo da imagem antiga e do som com caráter prolongado e distante.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua obra *La musique électroacoustique (1982)*, Chion declara que a música eletroacústica para o audiovisual, tal qual a conhecemos nos meios eruditos, durante muitas décadas permaneceu pouco explorada pelo cinema. Embora Schaeffer, já na década de 1960, escrevesse sobre o tema, e Chion, integrando a área de pesquisa das interações entre vídeo e música do GRM, em 1971, também já se dedicasse ao assunto, apenas alguns poucos trabalhos despontavam com tal tema. Entre as composições que exploraram a interação da música eletroacústica com o cinema destacam-se os numerosos trabalhos musicais de dois integrantes do GRM – *Groupe de Recherches Musicales*: Bernard Parmegiani e Jean Schwarz. Parmegiani compôs música eletroacústica para os filmes de Jacques Baratier, Peter Kassovitz, Jan Lenica, Robert Lapoujade, Walerian Borowcyk e Pierre Kast. Por sua vez, Jean Schwarz colaborou com Alain Resnais, Michel Deville, Charles Belmont, Jean Luc Godard, Serge Moati, Michel Léviant, Gérard Blain, Gérard Follin, Mosco e Pétrika Ionesco. Já na categoria de curta-metragens encontramos os trabalhos musicais de Michèle Bokanovski para os filmes de Patrick Bokanovski e de Robert Cohen-Solal, além de suas composições eletroacústicas para os 208 episódios da série de animação francesa *Shadoks (1968-1973)*, de Jacques Rouxel (cf. CHION, 1982b:78).

Por sua vez, Michel Chion colaborou com a realização cinematográfica de diversos autores durante a década de 1980, mas nas décadas seguintes passou a concentrar-se na composição da música eletroacústica para suas próprias realizações audiovisuais. Ao descrever seu próprio estilo musical, Michel Chion caracteriza sua música eletroacústica como sendo geralmente longa, dramática, com texto, voz e desenho de som no espaço, que se aproximam das técnicas utilizadas no cinema, flertando com a nostalgia, mas também introduzindo efeitos de ruptura críticos. Sua visão da música concreta também se diferencia da visão de Schaeffer, preferindo classificar esta música como sendo a “arte dos sons fixos” e não “dos sons gravados”, como Schaeffer primeiramente a descreveu. Para Chion, os meios com os quais essa música é feita pouco importam. Ao comparar a música concreta de concerto com a música concreta para imagens, esse autor as caracteriza como sendo dois domínios diferentes, uma vez que a música concreta é transformada ao ser associada à imagem, ao mesmo tempo que é transformadora desta também (cf. CHION, 1982:111-112).

Primeiramente, eu preciso dizer que emprego há mais de vinte anos o nome “música concreta” no sentido de “música dos sons fixos”, sejam quais forem as técnicas

aplicadas para fazer os sons, as fontes iniciais desses, os aparelhos utilizados e a estética. O termo “música concreta” foi cunhado e definido (em termos muito semelhantes) por Pierre Schaeffer em 1948, mas em 1988 eu propus a expressão “som fixo”, mais relevante para mim que “sons gravados”, para definir o gênero como uma arte dos sons fixos. Como eu disse, “para definir”, não para a nomear, até porque seu nome é música concreta.

Sob esta definição de gênero (que engloba o que foi chamado em diferentes épocas e países com esse nome e com o nome de “música acusmática”, “música de tape”, e até mesmo de “música eletroacústica”, quando esse termo designava uma música sobre suporte), acho que as técnicas e as máquinas são idênticas, na constituição da música concreta sem imagens ou de concerto, como eu já mencionei, e nas que compõem a música concreta relacionada com imagens, mas, sobretudo como parte de um filme, são dois domínios diferentes. Com o filme, a imagem transforma a audição do som e o som transforma a visão da imagem e, sobretudo, as peripécias da história orientam tudo o que percebemos nas imagens e sons<sup>40</sup> (CHION, 2012:51).

O teórico Jacques Aumont lembra que, para Chion, o som no filme não é um som em si mesmo, mas veículo de algum sentido. Para ele, Chion insiste que a descoberta causal do som por parte do espectador é crucial e é sobre a escuta causal que Chion desenvolve grande parte de seu trabalho, afirmação com a qual também concordamos. Na leitura de Aumont sobre os textos de Michel Chion, os elementos da banda sonora relacionam-se com a diegese filmica e por meio desta buscam seu equilíbrio sonoro, e não por meio de uma relação intrínseca da própria banda sonora em si (cf. AUMONT, 2005:195-196). O espectador busca a dissociação das camadas da banda sonora filmica quase que instintivamente. Talvez por isso Chion declare que “a pista sonora não existe”, pois realmente não existe enquanto entidade autônoma e única, mas existe enquanto pluralidade dos vários elementos de que é consistida, que não necessariamente se fundem, mas se sobrepõem e coexistem por meio de suas relações no audiovisual. A afirmação de Chion de que “a pista sonora não existe” também está associada ao paralelo feito com o plano da imagem audiovisual, cuja equivalência não encontramos no som. Temos claramente uma delimitação de onde começa e onde acaba um plano devido aos cortes da imagem, mas não necessariamente temos a mesma clareza na

---

<sup>40</sup> *Je précise tout d'abord que j'emploie depuis plus de vingt ans l'appellation de « musique concrète » dans le sens de « musique de sons fixés », quelles que soient les techniques employées pour faire les sons, la source initiale de ceux-ci, les machines employées, et l'esthétique. L'appellation « musique concrète » a été inventée et définie (dans des termes très proches) par Pierre Schaeffer en 1948, mais c'est en 1988 que j'ai proposé l'expression de « son fixé », plus pertinente selon moi que celle de « sons enregistrés », pour définir le genre comme un « art des sons fixés ». J'ai bien dit « pour le définir », non pour le nommer, puisque son nom est musique concrète.*

*Dans le cadre de cette définition du genre (qui englobe ce que selon les époques et les pays on appelle ou on a appelé aussi « musique acousmatique », « musique pour bande », et même « musique électroacoustique » lorsque ce terme ne désignait que les musiques sur support), je pense que même si les techniques et les machines sont identiques, composer de la musique concrète sans images, pour le concert, comme je le fais, et composer de la musique concrète en rapport avec l'image et surtout dans le cadre d'un film, sont deux domaines différents. Avec le cinéma, l'image transforme l'audition du son et le son transforme la vision de l'image, et surtout les péripécies de l'histoire orientent tout ce que l'on perçoit, images et sons.*

delimitação de onde inicia e onde termina uma pista sonora que eventualmente equivaleria ao plano da imagem.

Michel Chion combate a tese clássica dos promotores da autonomia da banda sonora, e a reivindicação de uma relação de igualdade entre esta e a imagem. Para ele, o som fílmico não pode ser um “som em si mesmo”; ele é sempre veículo de um sentido, ou indício de uma origem. Depois de recordar a bem conhecida heterogeneidade das várias origens dos sons fílmicos (sons diretos, *bruitages*, dobragens, etc.), o autor insiste nas relações de precedência obrigatórias que se estabelecem entre os sons: “(na mistura) equilibram-se os níveis sonoros em função de critérios que começam por se relacionar, muito naturalmente, com o efeito dramático ligado à ação e à imagem: mas em caso algum com o equilíbrio intrínseco só da banda sonora”. Segundo essa análise, a frágil unidade da banda de som é sempre desfeita pelo espectador, que divide o som por diferentes zonas e camadas, relativamente estanques entre si, das relações com a ação e a imagem.

Na realidade, afirma Michel Chion, a “chamada banda sonora” costuma ser não uma estrutura autônoma de sons que podem apresentar-se em coligação, um bloco único face à imagem, mas antes uma sobreposição, coexistência relativamente inerte de mensagens, conteúdos, informações, sensações, que encontram o seu sentido e dinâmica pela maneira como se distribuem pelos espaços imaginários do campo fílmico (AUMONT, 2005:195-196).

Michel Chion também afirma que a diferença fundamental entre a música para o audiovisual e a música de concerto está no caráter intermitente que a música para o audiovisual assume durante um filme, dentro de um conjunto e das condições comerciais, práticas, econômicas e culturais em que esta nasce. Como um dos elementos inseridos dentro de um contexto complexo, a música de cinema (incluindo-se aqui a música eletroacústica) geralmente assume um caráter mais simples e redundante do que na chamada música absoluta. Dentro de um filme tal música não é mais que uma parte em uma complexa rede de ritmos, sensações, informações verbais, visuais e de movimento. “Reprovar então sua pobreza equivaleria a deplorar que a mão esquerda de uma sonata de Schubert ou a parte de violoncelo de um quarteto clássico não sejam tão complexos como a partitura tomada em seu conjunto<sup>41</sup>” (CHION, 1995:253).

Em seus breves escritos intitulados como *Textes sur la question de la description du son dans l'analyse audio-visuelle* (1999), Chion aponta para o fato de que é fácil criticar a música para o audiovisual uma vez que ela pode, em geral, ser facilmente isolada do filme. Devido a uma visão distorcida e fragmentária do cinema, não raramente se vê a música apenas como um efeito ativo sobre os outros elementos – como sobre a ação e a montagem – e não como de fato ela é: um elemento tão importante quanto os diálogos, o cenário, a

---

<sup>41</sup> Lui reprocher alors sa « pauvreté » revient à déplorer que la main gauche d'une sonate de Schubert ou la partie de violoncelle d'un quatuor classique ne soient pas aussi complexes que la partition prise dans son ensemble.

imagem e os demais elementos de um filme (cf. CHION, 1999:20). Porém, no caso da música eletroacústica para o audiovisual encontramos uma situação antagônica à descrita acima quanto à sua detecção e isolamento dos demais elementos do audiovisual. Outro ponto importante a ser observado é que a música eletroacústica no cinema em geral se apresenta em seções espalhadas, como as demais músicas não eletroacústicas para um filme.

Em relação às diferenças entre a imagem em movimento e o som, percebidas pelas comparações entre ambos no segundo capítulo deste trabalho, observou-se que a mera transposição do modo de observação de um campo a outro não é plausível. Se tomarmos como exemplo a própria música pura, percebemos que tal similitude de percepção não é possível nem mesmo entre seus próprios elementos. Schaeffer, por exemplo, demonstra em sua obra que não ouvimos da mesma maneira sons de altura definida e sons de altura indefinida, sendo eles percebidos como duas músicas distintas, originárias de escutas paralelas de uma única música (cf. CHION, 1983:119-121). Se, de acordo com Schaeffer, o ouvido não chega a estruturar da mesma forma os sons tônicos e os sons complexos em uma situação acusmática, da mesma forma Chion afirma que o áudio-espectador também não percebe o som no cinema como um contínuo, mas sim como uma constante descontinuidade, percebida por constantes saltos da percepção (cf. CHION, 2012:61-62). O *continuum sonoro* proposto por Michel Fano, por exemplo, difere do *descontinuum sonoro* proposto por Chion. Este autor analisa o som quanto a forma como o percebemos através de nossas intenções de escuta e aquele o analisa em relação à diegese filmica (cf. DALLAIRE, 2012:11-13).

No concernente à análise do som no audiovisual, Aumont (2005) esclarece que a análise musicológica stricto-senso não possui equivalente concebível na filmologia (cf. AUMONT, 2005:193). Compartilhando dessa mesma visão, Chion também afirma que não podemos escutá-la como uma outra música qualquer, nem lhe aplicarmos os mesmos critérios que uma obra destinada essencialmente à escuta. Devido ao seu caráter intermitente, a música para filme não é um gênero propício a edificação de uma forma em si. Assim sendo, a composição de música para filmes não busca por si só significar algo ou dizer algo. A composição é representada pelo próprio filme, na totalidade de seus elementos (cf. CHION, 1995:254).

Para Chion, os elementos sonoros de um filme são imediatamente analisados e distribuídos na percepção do espectador segundo a relação que mantêm com o que vai vendo. É a partir dessa “orientação imediata” da percepção sonora que certos elementos podem imediatamente ser “engolidos” na falsa profundidade da imagem, ou arrumados na periferia do campo, e outros elementos (essencialmente a música e a voz comentário) orientados para outro lugar, imaginário, comparável a um *proscenium* (AUMONT, 2005:195). (sic.).

Outro aspecto válido de ser observado aqui é que tanto o cinema mudo quanto o cinema sonoro utilizam fragmentos da música erudita, porém de modo bastante diverso entre si. O cinema mudo, por exemplo, recorria a arranjos e reduções de peças orquestrais, com uma qualidade de execução variável. Já o cinema sonoro, por sua vez, oferecia o som autêntico, extraído de uma gravação, permitindo a ele dispor de todo tipo de música gravada e com qualidade de interpretação. Sobre a utilização da música erudita absoluta no cinema, eletroacústica ou não, Chion propõe o questionamento sobre a eventual troca de função dessa música quando há também a troca de plano. Exemplo disso seria um filme com uma música de concerto em um contexto diegético e que se torna música cênica com a troca de cena: nessa os músicos executam a uma música de concerto e ao mudar a cena com a permanência desta mesma música, sua função também é trocada.

O compositor Philippe Sarde – que cria uma livre adaptação de J. S. Bach para uma cena de *Uma história simples* (1978), de Claude Sautet, em que os personagens compõem música, afirma que “é muito difícil utilizar música clássica no cinema sem modificá-la. Em uma cena, as pessoas escutam música, mas em seguida, quando saem, essa música se converte em música cinematográfica. Esta deixa de ser música de Bach enquanto passamos ao primeiro plano de Romy Schneider. Só são de Bach as primeiras frases que escutamos os concertistas tocarem”<sup>42</sup> (CHION, 1995:251).

Sobre este aspecto também escreve o teórico Jacques Jullier (2007) ao mencionar a importância da música ter ou não um passado antes de ser integrada em um filme. Para esse autor, a utilização de músicas muito conhecidas pode resultar em um sério problema para a diegese fílmica, uma vez que o espectador já associou suas próprias imagens a essas músicas (cf. JULLIER, 2007:48)

Em relação às músicas feitas especificamente para o audiovisual, as chamadas músicas originais, segundo Chion, raras vezes o são em seu estilo. Algumas músicas de cinema são sim únicas, por uma marca particular do compositor colocada no emprego de certas fórmulas ou, em síntese, de certo número de referências (cf. CHION, 1995:245-248).

Um filme é um conjunto constituído na maioria dos casos por peças ajuntadas, que precisam ser consideradas como um todo. Não se identifica como uma simples soma de colaborações ‘originais’, únicas, mas como um quadro em que o autor, um

---

<sup>42</sup> *Le compositeur Philippe Sarde – qui s’est livré à une adaptation de Jean-Sébastien Bach pour une scène d’Une histoire simple (1978) de Claude Sautet, où les personnages font de la musique, affirme que « c’est très difficile d’utiliser de la musique classique au cinéma sans la retravailler. Dans cette scène les gens écoutent de la musique mais ensuite, quand ils sortent, cette musique devient musique de film. Ça n’est déjà plus du Bach quand on passe au gros plan Romy Schneider. Bach, c’est juste les premières phrases qu’on entend sur les concertistes. »*

espírito de equipe a quem sabe que milagre soube criar, transfigura cada elemento<sup>43</sup> (CHION, 1995:247).

Quanto às ferramentas para a composição musical eletroacústica no audiovisual, encontramos as suas bases na descrição e caracterização dos *efeitos audio-visiogênicos*. A *síncrase* e a *animação espacial*<sup>44</sup> são os dois alicerces para tais efeitos por caracterizarem-se como fenômenos psico-fisiológicos universais do ser humano. É por meio de ambas que os *efeitos áudio-visiogênicos*, descritos no terceiro capítulo, são possíveis (cf. CHION, 2010:163-165).

A observação dos principais elementos discriminados em uma análise do som na cadeia audiovisual também faz ressonância a essas ferramentas. Tanto ao compor quanto ao analisar, o realizador deve estar atento aos principais pontos de sincronização do som com a imagem, tendo consciência de que são esses pontos de sincronização uma das grandes forças motrizes na cadência rítmica de um filme. Um segundo elemento a ser observado encontra-se intimamente ligado à síncrase e a nossos sentidos transsensoriais, a textura audiovisual. Tal textura é observada por meio da junção da música com a imagem em suas especificidades de forma e de massa e considerando-se os pontos de sincronização provindos dessa coexistência, em que ambos ou se complementam ou se contrapõem.

Ao abordarmos o transsensorial e o bissensorial, no segundo capítulo deste trabalho, considerou-se a música como um fenômeno bissensorial, pois chega até nós por meio da audição e também do tato – já que nossos ossos vibram simpaticamente com o som –, restando, assim, a difícil percepção consciente do transsensorial que o audiovisual nos traz. Alguns pesquisadores tem escrito sobre o tema no contexto da música pura, embora ainda sem nomeá-lo como tal. Flo Menezes, por exemplo, em seu provocativo texto *Dos Ouvidos Para Cima* (2008), comenta que o som ao entrar pelos nossos ouvidos e bater em nossa cabeça ou curva-se para cima, em direção ao intelecto, ou para baixo, em direção aos nossos pés, ou seja, em direção à motricidade, elemento transsensorial de nossa percepção (cf. MENEZES, 2008:01). Por sua vez, Chion aponta e exemplifica a presença do transsensorial na relação audiovisual, sem contudo realmente aprofundar cientificamente o tema. A transsensorialidade permanece, então, como terreno a ser explorado pela ciência. A percepção consciente de texturas e de pluralidades rítmicas no audiovisual torna-se, então, uma região de

---

<sup>43</sup> *Un film est donc un ensemble constitué dans la plupart des cas de pièces assemblées, qu'il faut jouer le jeu de considérer comme un tout. Il ne s'identifie pas à la simple addition de collaborations, « originales », uniques – mais au cadre qu'un auteur, un esprit d'équipe ou on ne sait quel miracle ont su créer, et qui transfigure chaque élément.*

<sup>44</sup> Trata-se das influências do som sobre a imagem na percepção do tempo, descritas no terceiro capítulo deste trabalho.

desafio ao compositor e ao analista, embora também seja um fator diferenciador na realização de seus ofícios.

Outro dado a ser levado em consideração é a observação de como a tela audiovisual se apresenta como um todo, para que a música seja também pensada de acordo com ela. Em outras palavras, procura-se observar como as diferentes sequências do audiovisual se opõem e se contrastam: acidentado/liso; claro/difuso; regular/irregular; ordenado/desordenado, etc, e da mesma forma como comporta-se a música.

Finalmente, tem-se a observação da narrativa filmica como elemento crucial para a composição musical e para a sua análise. Como se dá a narrativa? Como o som colabora ou nega essa narrativa? Como ajuda ou dificulta? Para Chion, em um filme, a imagem e o som não interagem de forma abstrata, mas em relação a uma diegese filmica, marcada pela narratividade da história que se conta: "Por outro lado, o filme não é uma interação abstrata entre música e imagens. Na maioria dos casos, ele conta histórias que acontecem com os personagens (que é narrativa), e incorpora o texto na forma oral ou por escrito, ou ambos"<sup>45</sup> (CHION, 2012: 62).

Sobre a importância da narrativa como elemento determinante para a composição musical no audiovisual e em consonância com as afirmações de Chion, tem-se, por exemplo, a declaração de Toru Takemitsu para Max Tessier, em que afirma: "Tudo depende do próprio filme... eu tento me concentrar tanto quanto possível no tema, então eu posso expressar o que o próprio diretor sente. Eu tento estender seus sentimentos com minha música"<sup>46</sup> (TESSIER, 1978:01). Takemitsu compôs mais de 100 músicas para filmes de diversos cineastas, entre as quais, vários de seus trabalhos mesclam a música eletroacústica, concreta ou mista, com outros momentos acústicos, como por exemplo na obra *Kwaidan – As Quatro Faces do Medo* (1965), de Masaki Kobayashi. Nessa obra a música experimental de Takemitsu utiliza-se, entre outros elementos, de sons de bambu, madeira e gelo, gravados, transformados e concatenados de forma musical e em interação com alguns instrumentos acústicos (cf. LUCENTINI, 2014).

Por meio das análises da obra de Chion e da obra autoral realizada com essa pesquisa, pudemos observar as teorias de Chion exemplificadas e postas em prática. Porém, ao nos perguntarmos se as ferramentas apresentadas neste trabalho concluem a questão, afirmamos

---

<sup>45</sup> *D'autre part, le cinéma n'est pas une interaction dans l'abstrait entre de la musique et des images. Dans la plupart des cas, il raconte des histoires qui arrivent à des personnages (il est narratif), et il incorpore le texte sous forme orale ou écrite, ou les deux.*

<sup>46</sup> *"everything depends on the film itself... I try to concentrate as much as possible on the subject, so that I can express what the director feels himself. I try to extend his feelings with my music."*



categoricamente que não o fazem. Porém, acreditamos que estas constituem uma plataforma de lançamento para a criatividade e a sensibilidade do compositor eletroacústico no desempenho de seu ofício. Nesta pesquisa abordou-se a obra de Chion e de seus comentadores sob a ótica da interação do som com a imagem para o desenvolvimento e análise de uma música eletroacústica para o audiovisual. Como se trata de teóricos contemporâneos, que continuam desenvolvendo suas pesquisas sobre o tema, é possível que parte do exposto aqui seja revisto por seus autores, seja pelo próprio Chion, seja por qualquer um de seus comentadores. Porém, esse seria o mesmo risco ao qual a própria ciência está exposta em seus mais variados campos, face as suas contínuas descobertas e redescobertas.

A questão que permanece problemática no emprego da música eletroacústica para o audiovisual é justamente a proporção de sua diluição e, conseqüentemente, sua difícil identificação no contexto fílmico. Como vimos aqui, músicas eletroacústicas mistas – como é o caso da obra *Retrato Selvagem*, de nossa autoria – encontram, ou em seus sons tônicos, ou em seus sons complexos de fonte causal acústica, um ponto de apoio para a sua distinção face aos demais elementos sonoros do audiovisual. Por outro lado, muitas obras de conteúdo acusmático – em especial aquelas provindas da música concreta –, quando associadas à imagem, chegam a sofrer uma completa despersonalização através da diegese fílmica. Talvez por esse motivo encontremos uma grande leva de filmes contemporâneos que, apesar de seus contextos futuristas – o que para a ótica de alguns diretores de cinema poderia levar a uma possível predisposição do uso de uma música eletroacústica em suas cinematografias –, permanecem com o uso de uma música claramente orquestral, de cunho geralmente wagneriano (cf. CHION, 2012:52).

A opção pela música acústica talvez possa também ser justificada pela possível preferência de cineastas menos versados na música eletroacústica em procurar diferenciar mais claramente os elementos pertencentes à ação e daqueles mais pertencentes à música, assumindo a tradicional e conservadora visão da música para audiovisual, a chamada *música de fosso*. Um belíssimo exemplo que caminha na contramão do exposto acima encontra-se em *Planète interdite* (1956), de Fred. M. Wilcox, com música de Louis e Bebe Barron. Com esta obra, em que os sons eletroacústicos mesclam-se aos sons diegéticos do filme e ao mesmo tempo mantêm sua flutuação necessária de música, os irmãos Barron tornaram-se os pioneiros norte-americanos na composição de uma música inteiramente eletroacústica para o audiovisual ao estilo da *elektronische Musik* de Colônia.

Ao estudarmos a distinção dessa música em um contexto fílmico, por meio das intenções de escuta musical propostas por Schaeffer e ampliadas por Chion – discutidas no

quarto capítulo deste trabalho –, verificamos que grande parte do cinema é figurativo e que a música concreta tende a ser absorvida por essa figuratividade. Segundo Chion, a música concreta entra em relação não só com a imagem, mas também com outros elementos do filme, tais como o roteiro, os diálogos e o cenário, que a modificam e se modificam por completo (cf. CHION, 2012:51). No contexto da música concreta para o audiovisual, um som eletroacústico torna-se, em geral, parte integrante da figuratividade do filme, mesmo que não seja a intenção do compositor. Desse modo, os sons concretos assumem as mais diferentes figuratividades em um filme, como o som de uma nave espacial, de uma máquina ou de qualquer outro objeto sugerido pelo contexto apresentado no audiovisual. Sendo assim, a música eletroacústica não portadora de sons de instrumentos acústicos tende a perder sua capacidade de flutuação<sup>47</sup>, descrita no primeiro e quarto capítulos deste trabalho. Ela tende a deixar de ser um elemento atemporal, com função aglutinadora e separadora ao mesmo tempo, sendo por muitas vezes absorvida pelo contexto do próprio filme.

É por isso que eu acho que a música concreta, tal como usada no cinema, é diluída. Ela se torna a atmosfera ou o ambiente vagamente realista ou vagamente expressionista. Ela pode acusar a autoria do compositor, mas isto interessa somente ao músico. Que ele ou ela não se surpreenda se seu trabalho, muito mais do que o de uma música instrumental e tonal, seja completamente "sequestrado" pelo filme<sup>48</sup> (CHION, 2012: 53-54).

A “marca musical” ou estilo composicional do autor pode estar presente nesse tipo de obra, muito embora não seja o verdadeiro objetivo dessa composição. As possibilidades sonoras da música eletroacústica para o cinema são inumeráveis, apontando assim para um caminho vastíssimo e profícuo, ainda a ser melhor explorado, mas o que também impõe grandes dificuldades. Como pudemos ver no quarto capítulo deste trabalho, ao descrevermos o relato do próprio Michel Chion em relação à sua obra, as inúmeras transformações do som aos moldes da música pura são por vezes inviáveis na música eletroacústica para o audiovisual, uma vez que esta deve estar relacionada com a diegese fílmica e, portanto, ter seu resultado necessariamente mais controlado do que o da música pura. Todavia, os instrumentos

<sup>47</sup> O termo *flutuação* aqui empregado distingue-se do termo schaefferiano, sendo aqui entendido pela sua não associação obrigatória a uma fonte causal.

<sup>48</sup> *C'est pour cela que je pense que la musique concrète, telle qu'employée au cinéma, se dilue. Elle devient de l'atmosphère ou de l'ambiance vaguement réaliste ou vaguement expressionniste. Elle peut rapporter des droits d'auteur, mais c'est son seul intérêt pour un musicien. Que celui-ci ou celle-ci ne s'étonne pas si son travail, beaucoup plus qu'une musique instrumentale et tonale, est complètement « détourné » par le film.*

de trabalho são os mesmos nestes “dois mundos paralelos”, para utilizarmos as palavras de Chion.

O desafio que permanece àquele que se dedica a essa forma de composição consiste em impedir que ocorra a absorção de seu trabalho pela diegese fílmica nos momentos em que a função musical é intencionada, sem contudo destoar do caráter e dos objetivos gerais do audiovisual. A arte do cinema consiste em um trabalho de equipe, em que os vários elementos do filme, entre eles a música – em relação de igualdade e de importância com os demais elementos fílmicos –, contribuem para um objetivo comum: a obra em si. Fato é que, como em qualquer outra composição musical, ao iniciarmos nosso trabalho, estamos diante de um “papel em branco” e ainda iniciamos nossa criação “do zero”, porém, agora munidos do instrumental aqui levantado, cientes das relações e interações entre som e imagem.

## APÊNDICES

## APÊNDICE A: ROTEIRO DO FILME *RETRATO SELVAGEM*

### *RETRATO SELVAGEM*

*Roteiro: Fliblio Ferreira De Souza*

#### **Cena 01**

*Tela preta.*

*Flauta e tape começam a tocar. Seguem-se os demais instrumentos em mezzo-piano, com apenas alguns poucos elementos musicais.*

*Fade in.*

Logo da Virtuose Produções Artísticas e da Celluloid Cine Video

*Fade out. Nova tela preta. Fade in. Título no centro da tela:*

RETRATO SELVAGEM

*Fade out.*

*Tela preta. Fade in.*

ETERNO RETORNO

*Fade out.*

#### **Cena 02**

*Nova tela preta, frase no centro da tela:*

*"E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: "Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez, e tu com ela, poeirinha da poeira!"*

Friedrich Nietzsche

**Cena 03**

*Aqui a música é ligeiramente mais proeminente.*

*Cena de alguém abrindo o cofre. Aparece o artesanato lá dentro e a onça.*

*Os elementos musicais vão pouco a pouco se rarefazendo e sumindo, fundindo-se com o som ambiente.*

**Cena 04**

*O jovem esculpindo sua onça.*

*Sem música. Apenas o som ambiente das crianças brincando.*

*Cena das crianças jogando bola com voz over da Anciã Narradora.*

*Anciã Narradora:*

“Iniciar um história, meu parente que foi pacificado, é um homem chamado Vomblé. Todas as vezes levantava cedo e saia pra procurar eles, muitas vezes indo numa distância longe ele gritava, ele chamava e iam em grupos, bastante grupos acompanhavam ele. Martim, ...quando era pequeno, ele cresceu e foi embora. Os indígenas eram em muitos, todo esse lugar aqui era morada deles. Nessa direção a Taió, há morros bem altos que muitas vezes subiam ali, passavam aqui em cima, em direção a Taió. Caminhavam por tudo, esse era o lugar deles.”

**Cena 05**

*Corta para a cena com Marcos Guarani, no morro dos cavalos, dando entrevista.*

*Sem música. Apenas o som ambiente (ruído de fundo da BR) com a voz do depoente.*

*Marcos Guarani:*

“Vou contar o que eu ouvi de meus avós, dos anciões, sobre o que existe na terra, no mundo, um pouquinho do que os anciões falaram pra mim. À Deus Tupã, protetor do livro sagrado, quero pedir essa permissão.

Para nós guaranis, para construirmos uma nova aldeia, é necessário o fogo, pois se não tivermos o fogo não é possível viver. Porque o fogo é o nosso espírito.”

*(Corta para outro ângulo de câmera).*

“Muitos já não lembram mais para que se acende o fogo sagrado, mas quando é aceso o fogo sagrado, através de deus, de Nhanderú Tupã, é para que todo espírito guarani que esta aqui na terra, crianças, jovens, adultos, anciões, fique bem, é pra eles que é aceso o fogo.”

*(Corta para outro ângulo de câmera devido ao corte da fala)*

“Nhanderú gerou tudo: a terra, o espaço, o vento, tudo isso Nhanderú fez com sua sabedoria. Por isso que quando venta e esta acontecendo um ar diferente, um clima diferente, nós já sabemos se é um vento bom, se tá trazendo coisas boas, ou se é um vento que não é bom...”

## **Cena 06**

*Cenas da BR vista de longe, com tempo bom.*

Breve “música” acusmática com os sons crescentes da BR, para ambientação, e logo se transforma em uma música mista, calma e de efeitos, com a chegada de imagens da natureza.

*Imagens da natureza durante a música. As imagens e a música duram algum tempo.*

*Cenas de plantas sob o vento no morro dos cavalos (aldeia Guarani), enquanto a Florinda Caingangue começa sua fala em voz off.*

Com a mesma música mista, agora transformada em seus elementos para tornar-se em música de fundo.

*Florinda Caingangue (Voz off):*

“...Eu não me criei com eles, então, eu não cheguei a ver o passado deles. Mas eles sofreram muito, eu creio que sofreram muito. Como o povo daqui. Hoje eles fazem balaio para sobreviver. Esse é o artesanato deles. Eles plantão milho, feijão, trigo...”

*Corta para índia Guarani fazendo Balaio.*

Silêncio. Apenas o som ambiente.

*Volta para cenas da BR vista de longe (sons da BR).*

Retoma a pequena música da BR que torna-se uma música mista de tape com os sons da BR, o som das vozes guaranis, das inchadas e do plantio guarani.

*Cena dos Guaranis plantando milho.*

Acaba a música.

**Cena 07**

*Breve e sutil volta da música mista, calma e de efeitos, sobre as imagens da natureza, com se fosse uma lembrança e um desmanchar do que aconteceu anteriormente.*

*Cenas da natureza: imagem do rio na reserva; imagem da vegetação, etc.*

**Cena 08**

*A música anterior transforma-se em música de fundo, surgindo do nada e permanecendo no pianíssimo.*

*Casa do artesanato atual, teto de palha enquanto fala a Anciã Narradora.*

*Anciã Narradora:*

“Eu morei com a minha mãe debaixo de uma casa de palha, aqui em cima, nós morávamos do outro lado do rio e nós morávamos ali e pescávamos na beira do rio, debaixo à cima. Morreu tudo!”

*Tela preta por alguns segundos*

**Cena 09**

*Corta para estrada, BR vista de dentro do carro (tempo claro), com voz over do índio Voya.*

*A música anterior é cortada pelos efeitos de arcos na percussão. Seguem-se os sons da BR.*

*Voya em voz over:*

“...Assim chegou na primeira parada. Passou dali, foi, andou, andou e foi na outra parada. Passou novamente dessa parada. Nessa tinha cinza de fogo seca.”

*Corta para cena dos Xoklengs tentando fazer fogo.*

*Silêncio. Sem música. Apenas o som ambiente do atrito da madeira.*

**Cena 10**

*Imagem da água na reserva M'Biguaçu.*



Sem música, somente o som ambiente com o barulho das águas.

*Florinda Caingangue (Voz over):*

“...Essa água, Deus que deu pra nós, é muito bom! Deus criou pra nós essa natureza, aí nos conservamos.”

Ainda sem música, somente com o som ambiente da natureza.

*Corta pra cenas de natureza enquanto Florinda Caingangue continua a falar em voz over.*

*Florinda Caingangue (Voz over):*

“Tudo isso que tem de mato nós índios sempre conservamos, por isso que tudo é bonito. Na cidade nada é bom...”

*Corta para imagens da Cidade*

### **Cena 11**

Imagens da cidade. Música das cidades, com todos os instrumentos.

*Imagens: Rua XV; pernas e pés; pessoas, sem cestos; reflexo no tubo do ligeirinho das pessoas passando; reflexo da passarela de vidro, pessoas invertidas.*

### **Cena 12**

Sem música. Apenas o som ambiente da BR e da natureza.

*BR vista de uma das aldeias. Índio Voya fala em voz over.*

*Índio Voya (Voz over):*

“Ai, o Cambé chegou em casa sem o pai dele. A mãe dele perguntou: ‘Cadê ele? Cadê teu pai?’ ...Ficou esperando ele chegar e ele não chegou. Ficou esperando a noite inteira ele, ele não chegou.

### **Cena 13**

Sem música. Apenas o som ambiente.

*Imagens: Aldeia de M'Biguaçu; fogo por fricção; volta o cultivo do milho; cenas de natureza; cascata; flores.*

#### **Cena 14**

*Efeitos de arcos na percussão, inicia-se muito discretamente os primeiros elementos da música das engrenagens*

*Cenas da BR, de dentro do carro – Voya fala, em voz over.*

*Índio Voya (Voz over):*

“Dias levaram pra poder chegar, passaram noites pra pode chega. Muito longe, muito longe. ...Eles levaram tempo pra chega.”

*Novos efeitos de arcos na percussão (diferentes dos primeiros)*

“...Durante esse tempo todo a mãe do Cambé guardando a perda do marido. Ela guardando o tempo da perda do marido.”

#### **Cena 15**

*Pouco a pouco a música das engrenagens e dos motores vai se formando, primeiramente de modo sutil e ao fundo, enquanto a Anciã Narradora fala, depois tornando-se proeminente.*

*A Anciã Narradora fala em voz over enquanto aparecem as fotos antigas do contato dos indígenas com os brancos, apenas com os indígenas. A primeira foto que aparece é a da cabana antiga com a menina, em preto e branco.*

*Anciã Narradora:*

“...Ninguém ficava parado, o pessoal trabalhava de graça pra ele, como se fosse um relógio trabalhando sozinho. ...Eu era pequena, dessa estatura. A minha estatura era assim e eu vi! Aí quando eles plantavam feijão fazia eles baterem, após batido ensacavam e guardavam em sacos de milho, escondido talvez. ...Assim, ele falava pra eles que cada pedra brilhante, bonita que achassem eles entregassem. Dizia que era ouro!”

*A música torna-se proeminente.*

**Cena 16**

*Segue a música anterior com o acréscimo dos sons da máquina de tear industrial.*

*Engrenagens da máquina de tear durante o tempo da música.*

*A música para abruptamente. Silêncio.*

**Cena 17**

*Sons ambientes da BR*

*Cenas da BR e Voya fala.*

*Índio Voya (Voz over):*

“Ela saiu, ficou tempo ali e na manhã seguinte ela pediu pro Cambé: “levanta! Vamo comigo procurar teu pai! Pra ti mostrar onde ele entrô. Eu quero achar ele! E assim caminharam...”

*Segue-se cenas da BR indo pra o balneário e cenas da cidade com os prédios do balneário.*

*Efeitos dos arcos na percussão. Segue-se a fala de Voya em voz over:*

*Índio Voya (Voz over):*

“Caminharam, caminharam, aí, chegaram lá e ele disse: ‘O pai entrô aqui!’ Aí, ela entrou onde ele tinha entrado. E ele viu aonde que ela entrou.”

**Cena 18**

*Sem música. Apenas os sons da mata.*

*Cena do final da tarde. Sol coberto por nuvens escuras. Anciã Narradora fala.*

*Anciã Narradora (Voz over):*

“Já a noite eles se aproximaram e começaram a conversar. E eles deixaram comida, machado, foice e nisso Indile pegava e levava lá no mato, assim ele fazia. ...E a manhã seguinte ele foi contar pros seus pais, pra suas esposas e contou pros seus amigos e eles vieram pegar também. ...E houve bastante branco naquele lugar, muitos, muitos.”

**Cena 19**

*Aqui volta a primeira música da natureza inteiramente transformada e com elementos das músicas da cidade. Com alguma referência sutil as engrenagens.*

*Cena da natureza sobre a tela (Biguaçu).*

*Corta para cenas deles plantando milho no morro e, algum tempo depois, fala o Marcos Guarani.*

*Marcos Guarani (Voz off):*

“Assim, quando chegaram ali cercaram eles, a aldeia, e pegaram tudo. Cercaram toda a aldeia pra pegar eles. Os Guaranis, meus antepassados, que conseguiam fugir, fugiam.”

*Cena dos guaranis indo embora depois do plantio e continua a voz do Marcos Guarani.*

*Marcos Guarani (Voz off):*

“Ali começa tudo, a interferência na alimentação, tudo que consumimos, tudo começa ali. E ali começa toda a imposição cultural dos não índios para que meus avós vivessem sob cultura dos não índios. Dessa forma, alguns deixavam nossas tradições um pouco de lado, não porque esqueciam, mas porque tinham esse contato. Os guaranis, meus antepassados, que conseguiam fugir, fugiam para não sofrer na mão dos não índios, para os não índios não matarem eles também. Desde o início eles pegaram nossos avós, cercaram todos, foi assim no começo.”

**Cena 20**

*Silêncio. Sem música. Apenas o som, ao fundo, da chuva, da natureza e depois da fogueira e demais sons ambientes.*

*Cena da Opã (casa de reza) de Biguaçu em pan.*

**Cena 21**

*Entrada abrupta de uma nova música das engrenagens e dos motores da cidade, com alguns elementos da música anterior.*

*Maquina de tear novamente; seios prateados; grupo de manequins e close destes; manequins na loja com vestidos de gala; artesanato e cadeira de rodas no fundo, Rua XV; cestos, carro forte e pessoas, na rua XV; artesanato na frente e pessoas ao fundo; boliviana vendendo colares e CDs, close na bolsa de tigre a na transação financeira que acontece ali; mandalas bolivianas na frente, pessoas no fundo (pernas e pés); close dos cestos no chão, Rua XV; cestos e depois farmácia; cestos com a índia 1, atrás, se alimentando enquanto as pessoas passam; close no chão com cestos e passos; cestos com a índia 1, com a família, atrás, se alimentando enquanto as pessoas passam; close nas penas coloridas e vulto das pessoas passando atrás, Rua XV; mulher passando com estampa de tigresa.*

### **Cena 22**

*Pés das crianças começando a dançar, dança do guerreiro e das guerreiras (em que não há cantos, apenas as brincadeiras em roda)*

*Grito de Guerra das crianças:*

*“Aonde estão os bravos guerreiros? Aqui!”*

*“Aonde estão os bravos guerreiros? Aqui!”*

### **Cena 23**

*Sem música, apenas o som ambiente da casa de reza com a fogueira.*

*Corta para a Anciã Narradora, sempre em voz over. Fala sobre as imagens da Casa de Reza da Aldeia Guarani de M'Biguaçu*

*Anciã Narradora (Voz over):*

*“Vocês vieram pra saber, eu tô contando, vocês vão levar e vão escrever, eu tô doente e continuo doente, minha perna tá inchada, não sei se vou ver o próximo ano, não sei, só deus sabe se eu vou passar ou não.”*

### **Cena 24**

*Sem música. Apenas o som ambiente e do depoente.*

*Corta para a entrevista do Voya)*

*(FALA 30)*

- Eu vou contar uma história sobre os pais do Cambé.
- Eu vô contar a história do Cambé, que os pais dele, o tigre comeu eles. O tigre matou os pais do Cambé. Aí, o pai do Cambé disse: “Vamo comigo?! Vamo caça!”; ai ele foi com ele, ai caminharam, ...longa caminhada...

*(corta para outro angulo de câmara devido ao corte da fala)*

*(FALA 31)*

- ...Ai viram que o tigre pegou ele por causa da caça.
- Ele tem dois pai.
- Ele tem uma mãe e dois pai.

*Cenas da onça no zoológico*

*Sem música continua o som ambiente.*

*Voya prossegue seu relato em voz off:*

*(FALA 32)*

- ...É um rapaz, um rapaz novo que é bem corajoso. Só que não teve a coragem aquela hora pra defender a mãe”.
- Ele disse: “o pai entrô aqui!”. Ai, ela entrou onde ele tinha entrado. Ai, ele viu aonde que ela entrou.
- O tigre caminhava com ela
- E lá o tigre esperava elas.
- O tigre pulou sobre dela e depois que pegou a moça, levou a moça no lodo. Esse lodo é um lodo muito grande e do outro lado o tigre levou ela.
- ...Quando chegaram ali o tigre já tinha devorado ela, despedaçado todo o corpo dela
- O tigre tava levando ela, caminhava com ela

## **Cena 25**

*Imagem da mulher andando na Rua XV com o tigre nas costas; maquina de contar dinheiro; notas de R\$ 50,00; estampas de tigre nas costas de foto de onça da mulher parada; dança sensual com a estampa de tigre, imagens da oncinha dançante; saia de oncinha; onça no zoológico “Solta”.*

**Cena 26**

*Sem música, apenas com o som ambiente.*

*Tela preta e Voya fala em voz over (sem qualquer outro som ao fundo)*

*(FALA 33)*

- Deram o tiro.

**Cena 27**

*Corta para cenas da pessoas andando na galeria da Rua XV (penumbra) – (MVI 6092 a MVI 6094)*

*Ainda sem música. Apenas o som ambiente da galeria.*

*Voya em voz off sobre as imagens da galeria:*

*(FALA 36)*

- Aí, eles de medo fizeram uma cerca em volta dos barracos. Eles caçam de dia e não mais de noite, só de medo, e ninguém mais se separa, tem que estar todo mundo em grupo pra caçar.

**Cena 28**

*Cenas da BR de dentro do carro.*

**Cena 29**

*Continua a música, porém agora torna-se música de fundo sob a voz over, ou seja, com menos elementos.*

*Cenas das montanhas com nuvens de chuva e fala a Anciã Narradora.*

*Anciã Narradora (Voz over):*

“Vem, vem, continuava gritando, gritando, aproximadamente, acho eu que era meio dia. Ele pegou na mão dele por esse horário, trouxe a roupa vermelha e colocou numa distancia, assim, botou a roupa numa distancia e começou a correr de volta e só disse ‘isso eu te dei; pega!’, isso que me pai contou. Meu tio Vomblé contava essa história pra mim, isso aconteceu no dia 22 de setembro. ...O branco gritava pra ele: Vem! Vem! Vou matar boi ti

comê, você e sua família! Vou matar boi pra você! Vem! Vem! ...Continuava gritando! Isso chegou era aproximadamente meio dia, quando por esse horário eles se encontraram e ele pegou na mão dele!”

### **Cena 30**

*Cena da Rua XV com balaios indígenas, colombianos vendendo CDs, carro forte, etc.*

*Marcos Guarani (voz off):*

“Nós guarani, nós temos o nosso costume, nossa tradição ainda. Temos a casa de reza. Temos os líderes espirituais. Em outras etnias, eles já tem a coisa do não índio. Nas suas aldeias já tem igrejas. Já perderam uma parte de sua identidade. Mas mesmo assim, em alguns momentos eles vem até a nossa aldeia trazer a igreja. Temos os nossos líderes espirituais e isso nós não perdemos ainda, a nossa crença.”

*Criança Guarani (cantando):*

“Nós tínhamos na mata as frutas para nós, e os não índios chegaram e destruíram tudo que deus criou para nós.”

*Som do trovão.*

### **Cena 31**

*Cenas da tempestade no Morro do Bugio, ventania nas copas das árvores.*

*Anciã Narradora (Voz over):*

“...De medo o pessoal corria pelos matos, toda a noite, a noite que ele fazia isso. A ideia deles era matar todo mundo, morrer todos os índios, pra nós não incomodar. Os que morreram deixaram crianças, todos pequenos, era muita criança...”

...Porque as nossas crianças tentam ser pessoas não índias!...”

### **Cena 32**

*Sem música composta para o filme. Apenas a música diegética da idosa que canta.*



*Cenas da 2ª Anciã, no Morro do Bugiu, que fala.*

*2ª Anciã:*

“Canta, canta, pega o teu instrumento e toque, fala que lembra dos pais, parece que eles tão vivos perto dela, e que tem vontade de vê-los novamente. Aqui nossos pais nasceram, aqui enganaram e mataram nossos pais e aqui continuamos sofrendo. ...Tudo que nossos pais ensinaram vocês também tem que ensinar. Eu conto pros meus filhos e assim vocês tem que fazer também.”

*Câmera foca na mulher em pé que fala (em português):*

“Essa história que ela tá contando é muito triste. Ela começou a falar e já me lembrei dos meus pais, porque meus pais faziam assim também.”

*Corta para a cena seguinte*

### **Cena 33**

*A cena inicia-se e segue sempre com música, esta sendo de percussão, flauta, violão e eletrônica em live e tape. Música de clímax.*

*Trechos com escritos na tela.*

*Tela preta, dizeres que contam a história dos povos Guaranis, Xoklengs, Kaingangs em SC*

‘Em 1852 ocorreram os primeiros contatos entre os colonos e a população nativa do alto vale de Santa Catarina. Até meados do ano de 1870 muitos índios ainda não conheciam outras pessoas, a não ser eles mesmos e os animais’

*Volta mais um trecho das imagens antigas dos índios de Gunther Pluschow.*

*Imagens da Lamber cortando madeira.*

*Fotos antigas.*

*Imagens pretas apenas com som.*

*Fade in. Texto escrito na tela.*

“Não havia guerra entre índios e brancos, havia sim revide à ataques e agressões motivadas,

às vezes, pelo encontro de índios e brancos em territórios que ambos tinham interesse”.

Silvio Coelho dos Santos, Historiador

*Fade out. Fade in. Texto escrito na tela.*

“O governo provincial criou uma companhia de “Batedores do Mato”, também conhecidos como “Patrulha de Bugreiros”. A Partir de então, o meio utilizado para pacificar os índios foi o facão, a pistola e a espingarda”

Flanariam Santos Schieffelbein. Corregedor-adjunto da Polícia Militar de Santa Catarina, BR

“...pela boca da arma. O assalto se dava ao amanhecer, enquanto os índios ainda dormiam. Primeiro disparavam-se uns tiros. Depois passava-se o resto no fio do facão. O corpo é que nem bananeira, corta macio.”

Ireno Pinheiro, bugreiro, localidade de Santa Rosa de Lima, 1972

*Fotos de Martim Bugreiro com suas vítimas. Com legendagem da foto embaixo dela, mencionando o nome de Martim Bugreiro.*

“Cortavam-se as orelhas. Cada par tinha preço. Às vezes, pra mostrar, a gente trazia algumas mulheres e crianças. Tina que matar todos! Se não, algum sobrevivente fazia vingança.”

Ireno Pinheiro, bugreiro, localidade de Santa Rosa de Lima, 1972

“Quando foram acabando, o governo deixou de pagar a gente. As companhias de colonização e os colonos pagavam menos. Ficaram só uns poucos homens, que iam em dois ou três pro mato, caçando e matando esses índios extraviados. Getúlio Vargas já era governo quando eu fiz uma batida. Gastei 24 tiros.”

Ireno Pinheiro, bugreiro, localidade de Santa Rosa de Lima, 1972

Segue a matança até o clímax.

“Em 22 de setembro de 1914 ocorre a ‘pacificação’ dos indígenas, como tentativa de dar fim aos conflitos que marcavam o relacionamento entre índios e colonos.”

“Aqueles seres do mato eram chamados ‘bugres’. A antropologia atribuiu a estes índios o nome de ‘botocudos’ e hoje são chamados de Xokleng.”

### **Cena 34**

*Silêncio. Para a música. Apenas o som da chuva.*

*Foto da cabana de antigamente. Imagens da cabana atual na Aldeia Bugio, em preto e branco, primeiramente paralisada e depois em movimento.*

*Fala a Anciã Narradora.*

*Anciã Narradora (Voz over):*

“...Todos morreram, assim acabaram os índios, e agora eu tô sozinha, sobrou só eu pra poder tá conversando com vocês, só eu sobrei, Não tenho pai, a minha mãe morreu, aconteceu isso na minha vida, meu irmão faleceu também... Essas pessoas são outras pessoas e essas casas são outras agora, não são as mesmas não. Martim que matou nossos pais! ...Ele matou, os não índios mataram, assim meus pais morreram. Escuta, escutaram isso, vocês querem saber, eu estou contando essa história, meus pais moraram aqui, neste lugar, andavam por tudo e sabe o nome do lugar por aí, é lá que eles moraram, por tudo eles moraram, passam um bom tempo longe, aí é que aconteceu essa pacificação.”

*Sem música. Apenas o som da chuva.*

*Imagens da estrada a noite, pouca visibilidade.*

### **Cena 35**

A música prossegue e é cortada apenas pelo som do metal do cofre que se move, sendo transformada para a música descrita na sequência.

Corta para a pessoa começando a fechar o cofre.

*Volta para a música com percussão, flauta e eletrônica em live e tape. Desta vez em crescente intensidade e aceleração. A música é de clímax final e dura toda a cena.*

Corta para imagem do cofre sendo pouco a pouco fechado

A pessoa acaba de fechar o cofre (ouve-se o estrondo das portas do cofre que acabam de serem fechadas).

**Cena 36**

*Alguns segundos de silencio e tela preta*

*Imagens do ultrassom de um feto e música*

*Os créditos são escritos como a indicação dos órgãos no ultrassom.*

**Fim**

**APÊNDICE B: PARTITURAS DA OBRA RETRATO SELVAGEM**

## **RETRATO SELVAGEM**

*Filme-Concerto de Música Eletroacústica Mista*

*Para 1 Flauta Transversal, 5 Percussionistas, Tape e Projeção Audiovisual.  
Som Quadrifônico.*

## **INSTRUMENTOS:**

- 1 Flauta transversal;
- 1 Jogo de crotales de duas oitavas;
- 1 Bumbo orquestral
- 1 Tam-tam médio
- 1 Tam-tam grande
- 2 Jogos de pratos suspensos com 3 tamanhos diferentes cada
- 1 Bumbo de bateria (preparado)
- 1 Bumbo de bateria (normal)
- 3 Surdos
- 1 Vibrafone
- 1 Marimba
- 3 pedaços de cano metálicos

## **SITUAÇÃO DE PERFORMANCE**

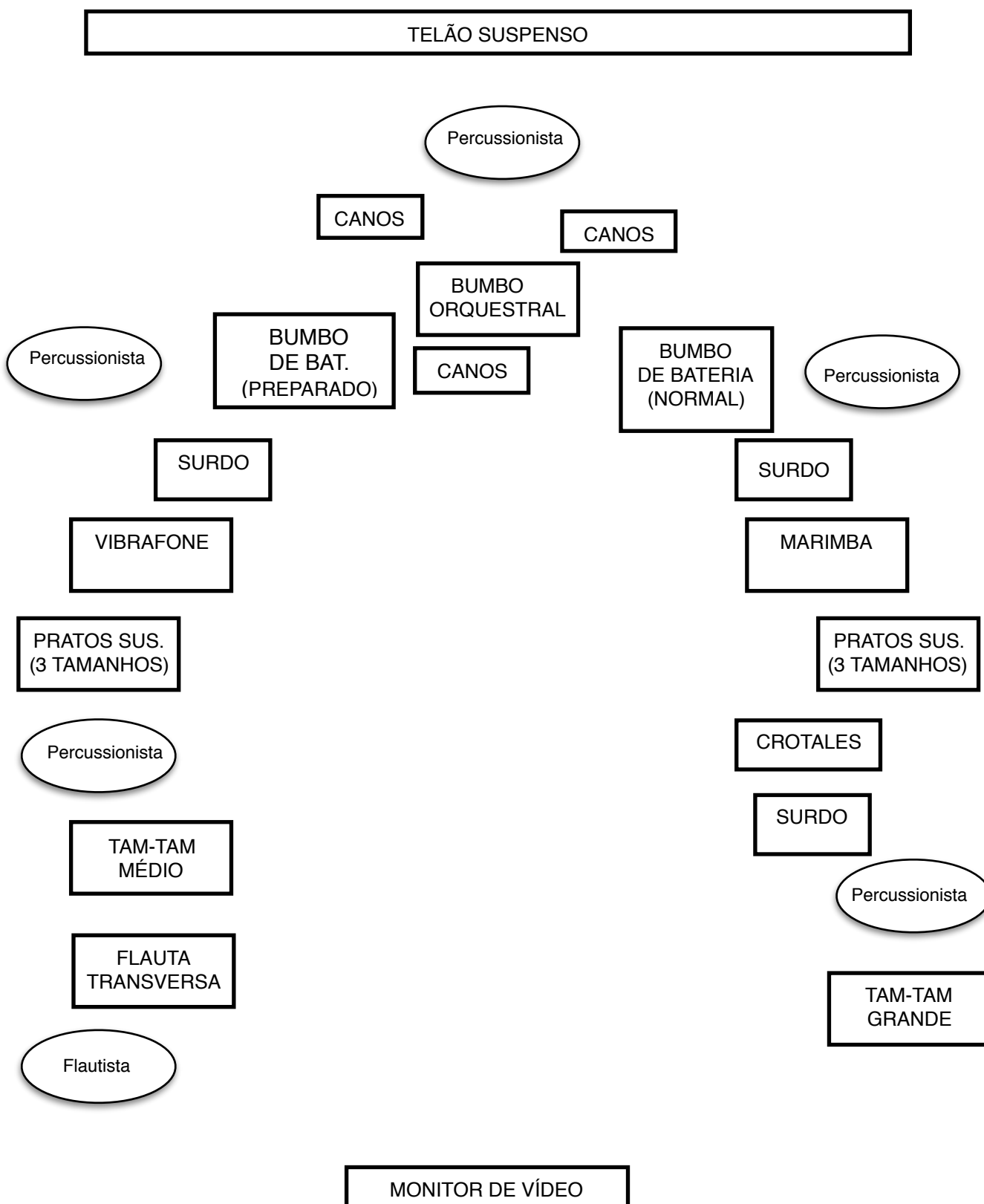
Todos os intérpretes possuem headphones e tocam com click-track e time code, este em monitor dedicado, no palco.

O *tape* com pistas multicanais de som quadrifônico são disparadas juntamente com o filme e ligadas a este, cabendo ao difusor apenas a equalização dos volumes e a espacialização do que já está previamente gravado.

Os músicos devem se locomover no palco durante os intervalos das cenas para que estejam prontos para a execução da cena que se segue.

O bumbo orquestral e os bumbos de bateria estão dispostos na horizontal (deitados).

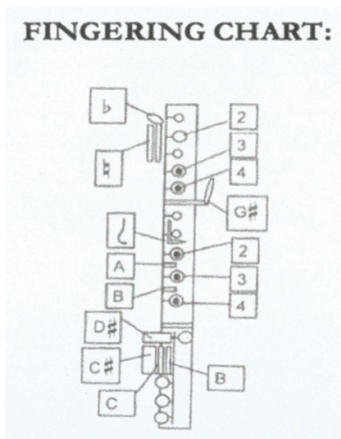
## DISPOSIÇÃO DOS INSTRUMENTOS E INTÉRPRETES






# INSTRUÇÕES DE PERFORMANCE


## • FLAUTA





▽ = Expirar dentro da flauta cobrindo toda a boquilha.


△ = Inspirar dentro da flauta cobrindo toda a boquilha.


ord.  = Idem aos anteriores, porém de modo convencional (sem cobrir toda a boquilha da flauta com a boca).


 = Jato de ar/respiração, sempre muito forte e ressonante. Com a boca semiaberta, concentre sua respiração dentro do buraco como proferindo um “a”, arredondando e amplificando o som com a cavidade oral. Altura real.


 = Nota de ressonância.


 = Bicorde com muito ar.

 = Toca-se o mais rápido possível.

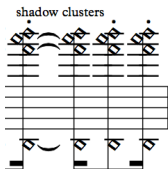
BC.  = Boquilha coberta. Girar a flauta para dentro e com a boquilha entre os dentes, o mais internamente possível, introduzir uma grande quantidade de ar. Sem morder e sem aumentar demasiadamente a pressão para não se tornar um *jet whistle*. Como que para esquentar o instrumento. Soa 7ª M abaixo da nota escrita.

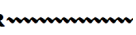
 = Notas quadradas são indicações de ar. *Aeolian sounds*.


 = Toca-se a nota superior alternando a posição das digitações das notas escritas na parte de baixo. O efeito é de um *glissando* controlado.

 = Ruído branco ou *aeolian sounds*. Com a língua cobrindo 3/4 da embocadura, toca-se a nota de baixo, sendo que o som projetado é o de duas oitavas acima, indicado entre parênteses.

 = *Trillo* harmônico.

 = *Shadow cluster*. Pressionando os lábios, o som é subtraído e continua a ser um silvo (apenas para as cenas 33 e 35).

R  = Girar a flauta e com a boquilha entre os dentes, o mais internamente possível, utiliza-se da vibração da língua/ *rullo* lingual, quase sem emitir o fio de ar. Soa 7ª M abaixo da nota escrita.

 = *Glissando*

*Obs. Seguir rigorosamente as indicações de crescendo e diminuendo do ar, especialmente em relação ao momento exato em que esses crescendos acontecem.*

## • PERCUSSÃO

### PREPARO – BUMBO DE BATERIA:

Utilizando uma pele porosa no bumbo, coloca-se uma faixa de breu de arco na pele, proporcionando, assim, um atrito maior entre o prato e a pele do bumbo.

### BAQUETAS:



= Baqueta de triângulo



= Superball



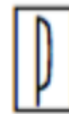
= Baqueta de feltro média



= Baqueta macia



= Mão

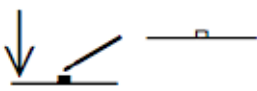


= Arco

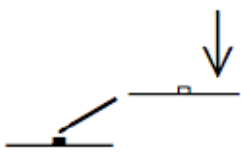
### BULA:



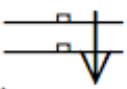
= Prato suspenso deitado sobre a pele do bumbo de bateria. Sempre um dos pratos estará deitado sobre a pele do bumbo (Cena 35).



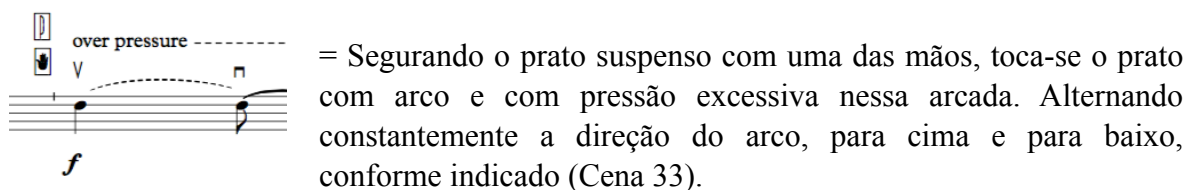
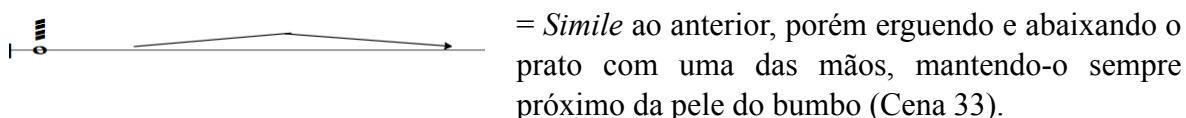
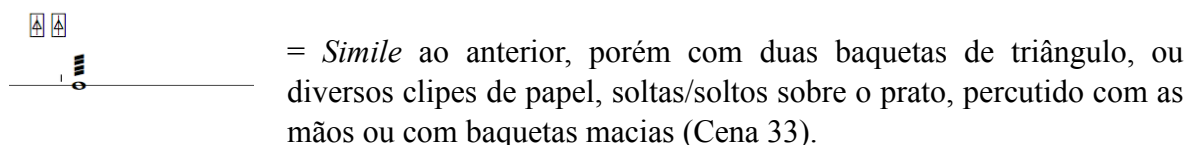
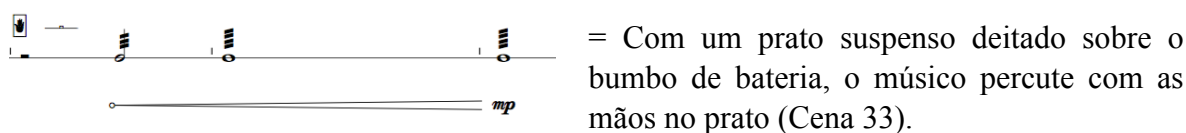
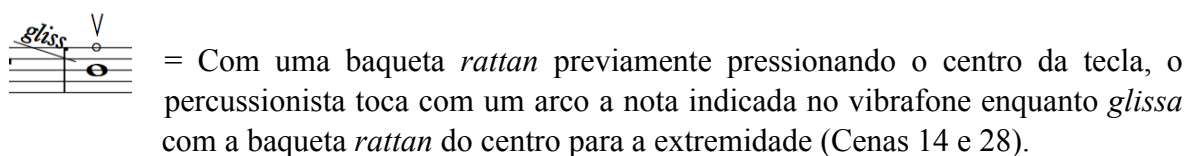
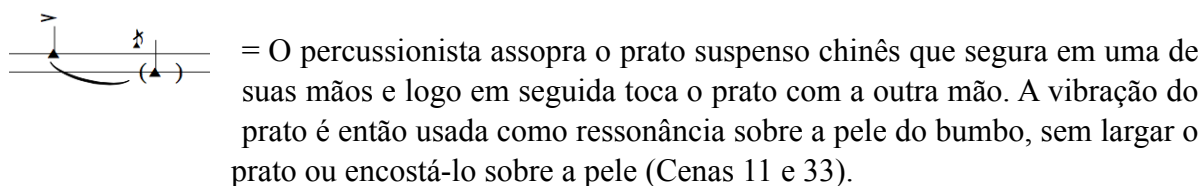
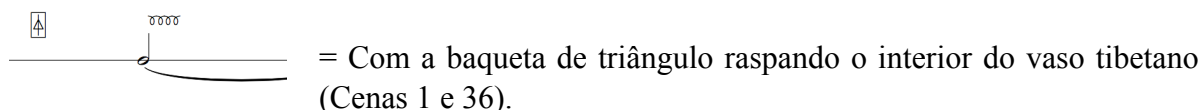
= Percute-se no prato deitado sobre a pele do bumbo e a extremidade do segundo prato, que está suspenso pelo percussionista, encosta na cúpula do primeiro, vibrando, assim, junto com a percussão realizada no primeiro prato (Cena 35).

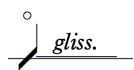


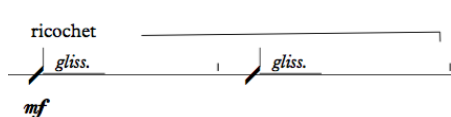
= Percute-se no segundo prato, que está suspenso pelo percussionista, enquanto este encosta na cúpula do primeiro, que por sua vez vibra junto com a percussão realizada no segundo prato suspenso (Cena 35).

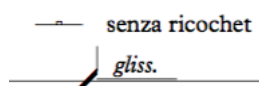


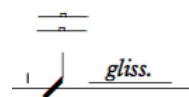
= Com o primeiro prato deitado sobre a pele do bumbo de bateria e o segundo prato deitado sobre o primeiro, percute-se ambos com uma baqueta (Cena 35).

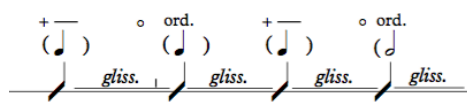


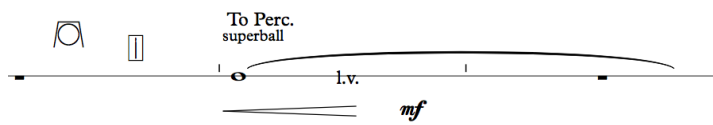
 = Segurando o prato suspenso chinês na posição vertical em relação à pele do bumbo de bateria (preparado), raspa-se com o prato na pele do bumbo (para frente e para trás), procurando sempre o som mais *legatto* possível (Cena 33).


 = *Simile* ao anterior, porém fazendo o prato suspenso quicar sobre a pele (Cena 33).


 = *Simile* ao anterior, porém sem fazer o prato suspenso quicar sobre a pele (Cena 33).

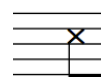
 = *Simile* ao anterior, porém utilizando-se de dois pratos suspensos chineses, um em cada mão do percussionista (Cena 33).

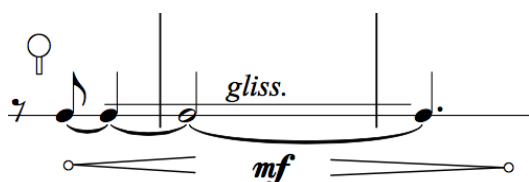
 = *Simile* ao anterior, porém com apenas um prato e este realizando “bouchets” no prato (Cena 33).

 = *Superball* no Tam-tam, porém com uma baqueta de triângulo levemente encostada sobre o instrumento, de modo a utilizar-se da ressonância do Tam-tam para fazê-la vibrar (Cena 33).

 = Pele  
 = Aro  
 = Suporte metálico (canos) próximo ao bumbo. Não se trata da caixa de ressonância do instrumento, mas sim de um outro instrumento.

 = Baqueta de vassourinha ao ar, produzindo sons de vento.

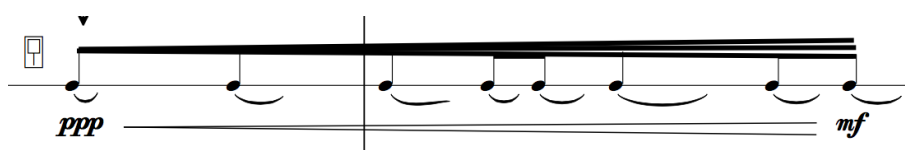
 = Varrer a pele com a baqueta de vassourinha



= *Glissando* com o *Superball* na pele no bumbo orquestral. Variar movimentos (Cenas 33 e 35).



= Percutir com duas baquetas de triângulo na borda do instrumento. O mais rápido possível. *Non misurato*. (Cena 35).



= Percutir com baqueta macia. Acelerando pouco a pouco. *Non misurato*. (Cena 35).



= A nota superior é percutida com a baqueta no 2º prato, que está suspenso pelo percussionista. A nota interior é percutida pelo 1º prato suspenso, este deitado sobre a pele do bumbo. Essa percussão dá-se por meio do 2º prato, segurado pelo percussionista, que bate na cúpula do 1º prato, solto sobre a pele (Cena 35).



= Junto com a flauta (Cena 35).

# CENA 1

00:00:00:00  
(...Como um Sonho)

The score is written for a conductor and several instruments. The conductor's part is at the top, with a tempo of  $J = 72$ . The instruments are:

- Flute**: Starts with a dynamic of *mf*. Includes a section marked "ord." and a section marked "BC.".
- Vibraphone (Giovanni)**: Starts with a dynamic of *mf*.
- Marimba (Marcelo)**: Starts with a dynamic of *mf*.
- Ocean Drum (Rodrigo)**: Starts with a dynamic of *mf*.
- Vaso Tibetado + Baq. Triângulo (Pamela)**: Starts with a dynamic of *mp*. Includes a section marked "ord." and a section marked "BC.".
- Vaso Tibetado + Baq. Triângulo (Diego)**: Starts with a dynamic of *mp*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *mp*), articulation marks (accents, slurs), and performance instructions like "ord." and "BC.".

Fiblio Ferreira

00:00:13:33

2

5 Fl.

Musical staff for Flute (Fl.) in treble clef. It contains a sequence of notes and rests. There are dynamic markings: a  $\Delta$  above the first measure, a  $\nabla$  above the second measure, and a  $\nabla$  above the third measure. A fermata is placed over the first measure, and another fermata is placed over the second measure. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

Vib.

Musical staff for Vibraphone (Vib.) in treble clef. It contains a sequence of notes and rests. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

Mar.

Musical staff for Maracas (Mar.) in treble clef. It contains a sequence of notes and rests. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

Perc.

Musical staff for Percussion (Perc.) in treble clef. It contains a sequence of notes and rests. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. There are large curved lines above the notes, possibly indicating a specific performance technique or a long note.



00:00:26:66

9

Fl.

BC.

3

Detailed description: This staff contains the flute part. It begins with a measure containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all marked with a hairpin crescendo. A dynamic marking 'BC.' is placed above the staff. The next measure has a quarter rest, followed by a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, also marked with a hairpin crescendo. The final measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, marked with a hairpin decrescendo. A fermata is placed over the final measure. A measure rest for three measures is indicated at the end of the staff.

Vib.

Detailed description: This staff contains the vibraphone part. It consists of a single measure with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The staff then continues with a series of measure rests.

Mar.

Detailed description: This staff contains the maracas part. It consists of a single measure with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The staff then continues with a series of measure rests.

Perc.

(sem. contrar. o flaut.)

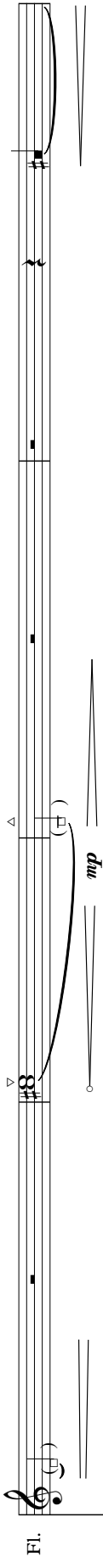
Detailed description: This section contains three percussion staves. The top staff has a measure with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The middle and bottom staves have a measure with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The staves then continue with a series of measure rests. A dynamic marking '(sem. contrar. o flaut.)' is placed above the top staff.


00:00:39:99

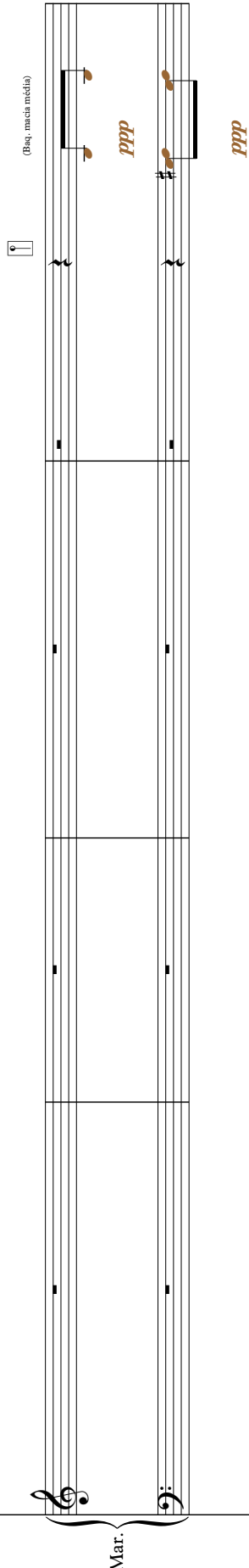
4

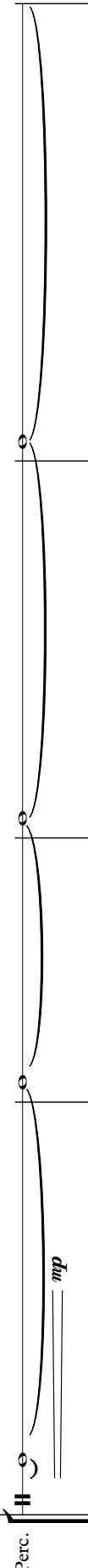
13

BC.

Fl. 

Vib. 

Mar. 

Perc. 

Perc. 

Perc. 

00:00:53:33

5

Fl. *17* BC.

Vib.

Mar.

Perc.

Perc.

Perc.

00:01:19:99

6

25

BC.

Fl.

Flute staff with notes, rests, and dynamics markings. Includes a 'BC.' marking above the staff.

Vib.

Vibraphone staff with notes, rests, and dynamics markings. Includes a *pppp* marking and a *Q<sub>ed</sub>* marking.

Mar.

Marimba staff with notes, rests, and dynamics markings. Includes *ppp* and *mp* markings.

Perc.

Marimba

Percussion staff with notes, rests, and dynamics markings. Includes a *f* marking and a '(pausa súbita)' marking.

00:01:33:33

7

29

Fl. *mp*

Vib. *mp* \*

Mar. *pp*

Marimba *ppp* (Bağ. mada müdü)

Perc. *pp*

Perc.

Perc.

00:01:53:33

8

35

Fl. *mp*

Vib. *ppp*

*ppp*

Mar. *ppp*

Mar. *ppp*

Perc. *ppp*

Cano de Ferro (Baq. Rattan - Cabo) *p*

(Surdo) *ppp*

Cano de Ferro (Baq. Rattan - Cabo) *ppp*

Perc. *ppp*

00:02:09:99

9

40

Fl. BC.

Vib. \*

Mar. mp

Mar. ppp

Perc. |

Perc. (Surdo)

*p* ppp p ppp

00:02:19:99

10

♩ = 92

43

Fl.

(Bbo. Bat.)

Perc.

Bumbo de Bateria (na caixa de res.)

*pppp*

Mar.

Surdo (na caixa de res.)

Mar.

*pppp*

Mar.

♩ = 92 (Bbo. Bat.)

Bumbo de Bateria (na caixa de res.)

*pppp*

Perc.

Surdo (na caixa de res.)

Surdo (na caixa de res.)

Perc.

*pppp*

*mp*



00:02:31:15

11

47

Fl.

Perc.

*mp*

Perc.

*mp*

*ppp*

Perc.

*mp*

*ppp*

Perc.

*ppp*

*ppp*

00:02:41:59

12

51

Fl.

A musical staff for the Flute (Fl.) instrument, containing a whole rest.

Perc.

A musical staff for Percussion (Perc.) with a melodic line of eighth notes. A dynamic marking of *mp* is placed below the staff.

Perc.

A musical staff for Percussion (Perc.) with a melodic line of eighth notes. A dynamic marking of *ppp* is placed below the staff.

Perc.

A musical staff for Percussion (Perc.) with a melodic line of eighth notes. A dynamic marking of *mp* is placed below the staff.

Perc.

A musical staff for Percussion (Perc.) with a melodic line of eighth notes. A dynamic marking of *mp* is placed below the staff.

Perc.

A musical staff for Percussion (Perc.) with a melodic line of eighth notes. A dynamic marking of *ppp* is placed below the staff.

00:02:52:02

13

55 Fl. <sup>(mf)</sup> BC. *mp*

Perc. *mp* *ppp* *mp*

Perc. *mp* *ppp* *ppp*

Perc. *ppp* Bumbo Bateria + Prato Sus. Deitado

Perc. *ppp* *ppp* *mp*

Perc. *mp* *ppp* *ppp*

00:03:05:07

14

60

Fl.

*mp*

Perc.

*ppp*

Perc.

*mp* *ppp*

Perc.

*pp* *mp*

Perc.

*ppp* *mp*

00:03:18:11

15

65 Fl. *mp*

Perc. *mp*

Perc. *mp*

Perc. *p*

Perc. *ppp*

Perc. *ppp*

00:03:31:15

16

70

Fl.

Perc. {

Vibraphone

Perc. {

Marimba

Perc. {

Perc. {

Perc. {

74

Fl.

Vib. (Bat. macia)

Marimba (Bat. macia)

Mar.

Perc.

Perc.

Perc.

Fl.

A single staff for the Flute (Fl.) containing a whole rest.

Vib.

Vibraphone (Vib.) staff with chords. Dynamics include *p* and *perdendosi*. A dashed line indicates a section of the score.

Mar.

Maracas (Mar.) staff with chords. Dynamics include *p* and *pppp*. A dashed line indicates a section of the score.

Perc.

Percussion (Perc.) staff with a long note.

Perc.

Percussion (Perc.) staff with rhythmic patterns. Dynamics include *p* and *pppp*.

Perc.

Percussion (Perc.) staff with rhythmic patterns. Dynamics include *p* and *pppp*.



00:04:02:46

82

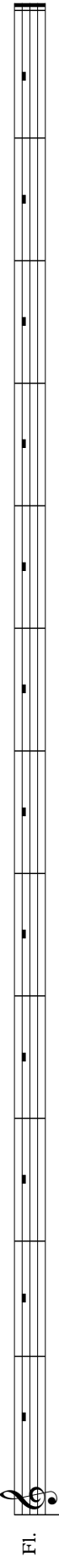
19

The musical score is arranged in a vertical layout with four systems of staves. The first system contains a Flute (Fl.) staff with a treble clef and a Vibraphone (Vib.) staff with a treble clef. The Vib. staff features a melodic line with a *ppp* dynamic marking and a dashed line above it. The second system contains a Maracas (Mar.) staff with a treble clef and a bass clef, with an asterisk (\*) above it. The third system contains three Percussion (Perc.) staves. The first Perc. staff has a treble clef and a melodic line with a *pp* dynamic marking. The second and third Perc. staves have treble clefs and contain vertical tick marks. The score is written in a single system across these four systems.

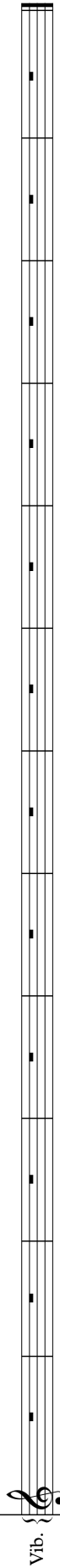
00:04:31:15

20 93

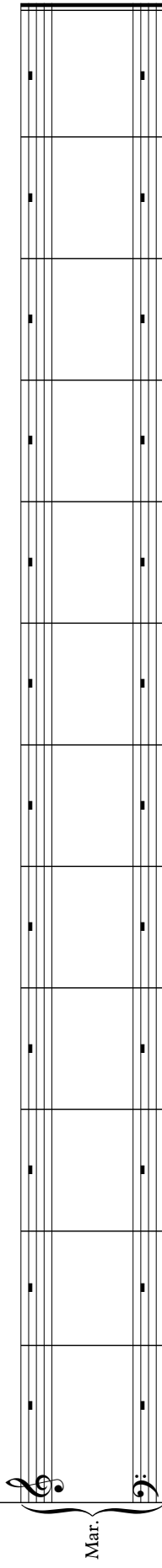
Fl.



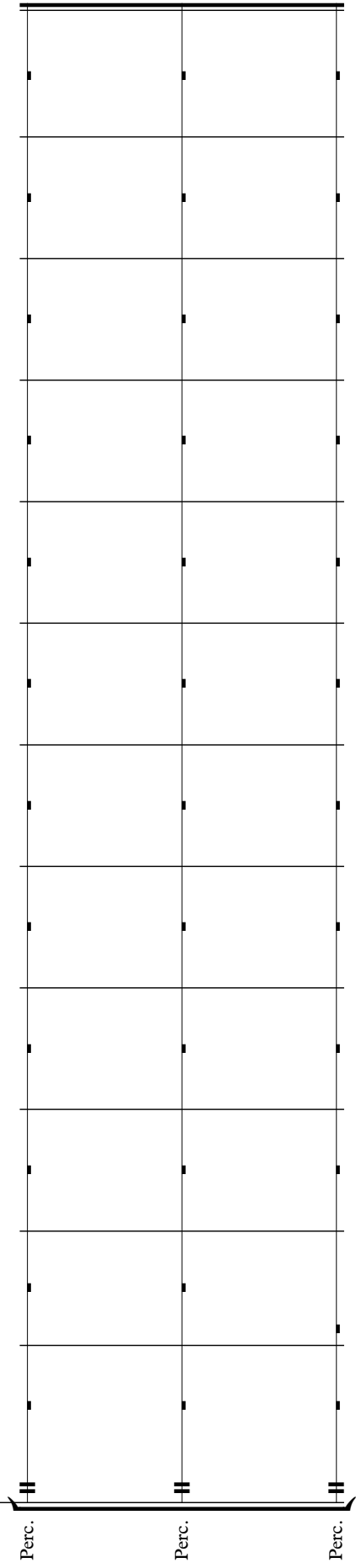
Vib.



Mar.



Perc.



# CENA 6

00:08:227  
 $\text{♩} = 52$

Flute  
*pp*  
out

Cornets

Vibraphone 1

Vibraphone 2

Mariachi

Bbs. Ocu.  
 $\text{♩} = 52$

00:08:5437

Fl.  
*mp*

Cornet

Vib.  
*pp*  
pendifest

Vib.  
*pp*  
pendifest

Mar.  
*pp*  
pendifest

Perc.  
*mp*

Philo Pereira

2 00:09:17:65

Fl. *pp* *p* *pp*

Crot.

Vr. *p* *mp* *p* *p* *mp* *mp* *mp* *mp*

Mar.

Perc.

00:09:45:34

Fl. *mp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Crot.

Vr. *p* *pp* *pp* *pp*

Mar.

Perc.

*ond.*

*pedalada*

*pedalada*

*gliss.*

Vozinha - Raspando na pele

00:10:13:03  
27  
Fl. *mp* *pp* *mp* *pp*

Crot.

Vib.

Vib. *pp*

Mar. *pp*

Perc.

00:10:36:11  
30  
Fl. *mp*

Crot.

Vib.

Vib. *pp* *mp*

Mar. *pp* *mp*

Perc.

00:10:58.19

35

Musical score for measures 34-35. The score includes parts for Flute (Fl.), Crotchet (Crot.), Violin (Vb.), Viola (Vb.), Maracas (Mar.), and Percussion (Perc.). The Flute part features a melodic line with dynamics *p* and *mp*. The Crotchet part is mostly rests. The Violin and Viola parts have melodic lines with dynamics *pp* and *mp*. The Maracas part has a rhythmic pattern with dynamics *pp* and *mp*. The Percussion part is mostly rests.

00:11:36.11

41

Musical score for measures 40-41. The score includes parts for Flute (Fl.), Crotchet (Crot.), Violin (Vb.), Viola (Vb.), Maracas (Mar.), and Percussion (Perc.). The Flute part features a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The Crotchet part has melodic lines with dynamics *pp* and *pppp*. The Violin and Viola parts have melodic lines with dynamics *pp* and *pppp*. The Maracas part has a rhythmic pattern with dynamics *pp* and *pppp*. The Percussion part is mostly rests.

# CENA 11

Flibio Ferrera

♩ = 114

Flute

1 Bumbo Orq.

1ª Perc. Baq. Vassorinhas

2ª Perc. Baq. Vassorinhas

3ª Perc. Baq. Vassorinhas

Percussão Múltipla

Prato Chinês Grande + Bumbo Bateria

*f*

2

2

2

2

2

2

7

Fl.

1º Perc.

2º Perc.

3º Perc.

4º Perc. Crotales de dedo

Prt. + Bbo.

*f*

19

19

19

19

19

2

30

Fl.

1° Perc.

2° Perc.

3° Perc.

4° Perc.

Prt. + Bbo.

*sub ff*

*pp* *mp* *f* *pp*

*pp* *mp* *f* *pp*

*pp* *mp* *f* *pp*

Baq. Vassorinhas (ao ar)

Baq. Vassorinhas (ao ar)

32

Fl.

1° Perc.

2° Perc.

3° Perc.

4° Perc.

Prt. + Bbo.

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*



35

Fl.

1° Perc.

2° Perc.

3° Perc.

4° Perc.

Prt. + Bbo.

*ff*

*ff*

*ff*

38

Fl.

1° Perc.

2° Perc.

3° Perc.

4° Perc.

Prt. + Bbo.

*ff*

*ff*

*pp*

Prato Chinês Médio

*mf*

Prato Chinês Grde + Bumbo Bateria

4

43

Fl. *ff*

1° Perc.

2° Perc.

3° Perc.

4° Perc. *mf*

Prt. + Bbo. *mf*

47

Fl. *ff* *pp* 5

1° Perc. 5

2° Perc. 5

3° Perc. 5

4° Perc. 5

Prt. + Bbo. *mp* 5

# CENA 14

Filíbrio Ferreira

00:18:17:03

♩ = 62

Flute

*mp* *p* *pp*

Marimba

baq. macia

*mp*

2° perc.

1 Vibraphone

*mf* MOTOR OFF

3° perc.

Vaso Tibetano

*mf*

# CENA 25

Filíbrio Ferreira

00:29:50:09 ♩ = 100

\*1

Flauta

Surdo 1  
(1° e 2° perc.)

Surdo 2  
(3° e 4° perc.)

Bumbo Orq.  
(5° perc.)

00:29:59:23

5

Fl.

Sdo. 1  
(aro)

Sdo. 2  
(aro)

Bbo.

\*2

*ff*

*ff*

*ff*

*mp*

*giss.*

*giss.*

*pp*

*pp*

*pp*

*simile*

B.C.

B.C.

B.C.

BAQUETA MOLE

00:30:09:13

2

Fl. *ord.* 3 *pp* *ff* *mp* *mp* B.C. B.C.

Sdo. 1 (aro)

Sdo. 2 (aro)

Bbo.

00:30:21:13

Fl. *mp* *f* *mp* B.C. \*4 R B.C. B.C.

Sdo. 1 (aro)

Sdo. 2 (aro)

Bbo.

BAQUETA DE MADEIRA ( . + )

TROCA PARA SURDO 3

*gliss.* *gliss.* *mp*

00:30:31:04

18 *ord.* *simile* 3

Fl.

Sdo. 1 (aro) (NO ARO) M.E. (NO ARO)

Sdo. 2 (aro)

Sdo. 3 (pele)

00:30:38:09

21 \*5 (♯) (♯)

Fl.

Sdo. 1 (aro) (mp) B.C.

Sdo. 2 (aro) (mp) B.C.

Sdo. 3 (pele)

00:30:47:23

4

25

ord.

*ff*

*sf* *ff*

Fl.

Sdo. 1 (aro)

Sdo. 2 (aro)

Sdo. 3 (pele)

00:30:57:13

29

(♩)

3

*mp* *mf* *ff* *f*

Fl.

Sdo. 1 (aro)

Sdo. 2 (aro)

Sdo. 3 (pele)

00:31:07:04

33 5

Fl.

Sdo. 1 (aro)

Sdo. 2 (aro)

Sdo. 3 (pele)

00:31:16:18

37

Fl.

Sdo. 1 (aro)

Sdo. 2 (aro)

Sdo. 3 (pele)



00:31:26:09

6

41

Fl. *pp* *f* *mf* *ff*

Sdo. 1 (aro)

Sdo. 2 (aro)

Sdo. 3 (pele)

00:31:35:23

45

Fl. *ff* *sub ff* *pp* *ff* 12 (aprox.)

Sdo. 1 (aro)

Sdo. 2 (aro)

Sdo. 3 (pele)

00:31:45:13

49

12 (aprox.)

(c + s)

7

Fl.

Sdo. 1 (aro)

Sdo. 2 (aro)

Sdo. 3 (pele)

*ppp*

*ff*

*sub*

*pp*

*ff*

00:31:55:04

53

Fl.

Sdo. 1 (aro)

Sdo. 2 (aro)

Sdo. 3 (pele)

*sub, ff*

*mf*

*f*

00:32:04:18

8

57

R

*f*

Fl.

Sdo. 1 (aro)

Sdo. 2 (aro)

Sdo. 3 (pele)

(NA PELE)

(NA PELE)

BAQUETA DE MADEIRA

00:32:14:09

61

R

*f*

Fl.

Sdo. 1 (aro)

Sdo. 2 (aro)

Sdo. 3 (pele)

*ff*

*ff*

*ff*

7:16 (aprox.)

9:18 (aprox.)

00:32:23:23

9

65

Fl.

7:6 (aprox.)

9:8 (aprox.)

9:8 (aprox.)

ppp

sub ff

ppp

Sdo. 1 (aro)

Sdo. 2 (aro)

Sdo. 3 (pele)

# CENA 28

Filblio Ferreira

00:32:48:04

♩ = 62

Flute

*mp* *p* *pp*

Marimba

baq. macia

*mp*

2° perc.

1 Vibraphone

*mf* \*

MOTOR OFF \*

3° perc.

Vaso Tibetano

*mf*

# CENA 33

Filbio Ferreira

Sempre como uma Flauta de Bambú  
♩ = 75 (sem rigor rítmico)

Flauta

Rodrigo

Gio.

Diego

Marcelo

1 Bbo

Pamela

Bumbo Bateria + Prato Sus. Chinês

Pratos Sus.

Bumbo Orq.

Bumbo Orq.

(Personagem: "Quando ela começou a falar me atambrei dos meus pais...")

2

6 Fl. *at* *forz.* *f* *mp* *p*

Perc.

Bbo. Bat. + Pto. Cnés.

Perc.

Perc.

Perc. *pp* *mp* *mf*

Percussion Bumbo

Bumbo

superball *gliss.* *gliss.*

3

12 Fl.

\*1:  $\square$  = ar  
 \*2:  $\square$  = Assovio  
 \*3:  $\triangle$  = inspiração, com a boca cobrindo toda a embocad  
 $\nabla$  = expiração, com a boca cobrindo toda a embocad

Perc.

Bbo. Bar.  
+ Pro. Onês.

Perc.

Perc.

Bbo.  
Perc.

*gliss.*



4

15 Fl. (♩) *ff* *mf* *mp* *p* *f* *ff* *p* *ff*

Perc.

Eboo. Bat. + Pro. Onés.

Perc.

Perc.

Perc.

Perc. *simile* *gliss.* *mf* *gliss.* *gliss.*

Time Code: 47:42;19

(♩)

5

Fl. *mf* *f* *p* *ff* *pp* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

Perc.

Bbo. Bat. + Pto. Cnés. *mp*

Perc.

Perc.

Perc.

Perc. *gliss.* *f* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *superball* *gliss.*

Detailed description of the musical score: The score is for a Flute (Fl.) and Percussion (Perc.) ensemble. The Flute part starts at measure 18 and features a complex rhythmic pattern with dynamic markings ranging from *mf* to *pp* and *ff*. There are several accents and slurs. The Percussion part includes a section for Bbo. Bat. + Pto. Cnés. with a *mp* dynamic marking. The score also includes a section for a 'superball' with *gliss.* markings. The page number 197 is in the top right corner.

Fl.

\*4: Shadow Cluster.  
 \*5: = pausa rápida, opcional.

Perc.

Bbo. + Pro.  
 Bbo. Bat. + Pto. Cnés.

Perc.

Perc.

Perc.

1	2
3	4
5	6
7	8

7

Fl. **ff** **f sub p** **f sub mp** **f sub p** **p** **f**

Perc. **simile** **mf** **mf** **mf** **mf** **mf**

Ebo. Bat. + Pto. Onés. **To Perc.** **Percussion** **pppp**

Perc. **RASBARK** **SHIBUKU** **TOTOBO** **Tam-tam médio** **mf**

Perc. **Bumbo Orq.**

Perc. **Bumbo Orq.**

36

Fl.

Musical score for Flute (Fl.) starting at measure 36. The score is written in treble clef and includes various dynamics such as *sub*, *p*, *f*, and *ff*. It features complex phrasing with slurs and accents. Performance markings include '3' (trill) and '8' (octave). The piece concludes with a fermata.

Baq. m. abk

To Perc.

Perc.

Musical score for Percussion (Perc.). It includes a section labeled 'Baq. m. abk' and 'To Perc.' with dynamics like *mp*. The score shows rhythmic patterns with vertical lines and includes a 'V' marking.

Perc.

Musical score for Percussion (Perc.). This section features a series of rhythmic strokes marked with vertical lines, including a *f* dynamic marking.

abafar completamente a ressonância do tam-tam, caso ainda esteja soando

Pratos Sus.

Perc.

Musical score for Percussion (Perc.). It includes the instruction 'abafar completamente a ressonância do tam-tam, caso ainda esteja soando' and 'Pratos Sus.'. The score shows a long note with a fermata and a *f* dynamic.

Perc.

Musical score for Percussion (Perc.). This section consists of a long rest followed by a single rhythmic stroke marked with a *f* dynamic.

superball

gliss.

Perc.

Musical score for Percussion (Perc.). It features a 'superball' glissando effect, indicated by a curved line and 'gliss.' marking, with a *f* dynamic.

9

T.C.: 49;18;18

Fl. *pp* *ff* *ppp*  
9 (aprox.) 9 (aprox.) 9 (aprox.)

Perc.

*mf* *mf* *mf*

Perc.

Perc.

Perc. *mf* *gliss.* *gliss.*

46  
Fl. *pp* *5:4* *sim.* *ff* *9:8* *pp* *5:4*

Perc.

Bbo. + Pro. *ord.*

Perc.

Perc.

Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for a concert band. It features five staves. The first staff is for the Flute (Fl.), starting at measure 46. It contains dynamic markings of *pp*, *ff*, and *pp*, along with performance instructions *sim.* and *ord.* and time signature changes to 5:4 and 9:8. The second staff is for Percussion (Perc.). The third staff is for Bb. + Pro. (Bassoon and Protonia), with a dynamic marking of *ord.* and a small square icon. The fourth and fifth staves are also for Percussion (Perc.).

50 Fl. *sim.* *ff* 9:8 *mp* 9:8 *ppp* 5:4

Flute part starting at measure 50. It features three staves of music. The first staff has a dynamic marking of *ff* and a time signature of 9:8. The second staff has a dynamic marking of *mp* and a time signature of 9:8. The third staff has a dynamic marking of *ppp* and a time signature of 5:4.

Perc. *mf* *f* *f* over pressure

Percussion part with dynamic markings *mf*, *f*, and *f*. It includes a bracketed section labeled "over pressure" with a downward-pointing arrow.

Bbo. + Pto.

Bassoon and Posaone part with dynamic markings *mf* and *f*.

Perc. *f* over pressure

Percussion part with a dynamic marking of *f* and a bracketed section labeled "over pressure" with a downward-pointing arrow.

Perc. Bumbo *ppp*

Percussion part with a "Bumbo" label and a dynamic marking of *ppp*.

Perc. Bumbo *ppp*

Percussion part with a "Bumbo" label and a dynamic marking of *ppp*.



T.C.: 50;02;07

The score is divided into five systems:

- System 1:** Flute (Fl.) part. It begins with a 9:8 ratio and a *ppp* dynamic. The melody is marked *ff* and *mf*. A time signature change to 5:4 is indicated. The system concludes with a *mp* dynamic and a *ff* marking.
- System 2:** Percussion part. It features a *ff* dynamic and includes the instruction "ord." with a vertical bar line.
- System 3:** Percussion part. It includes the instruction "senza ricochet" and "gliss." with a horizontal line. A *ff* dynamic is present.
- System 4:** Percussion Bumbo part. It includes the instruction "over pressure" with a dashed line and a *f* dynamic. The part features triplets and sixteenth notes.
- System 5:** Percussion Bumbo part. It includes the instruction "Pratos Sus." and "To Perc." with a *ff* dynamic. The part features triplets and sixteenth notes.

1	1
5/32	5/32
1	1

58

Fl.

Perc.

Bbo.  
+ Pto.

Perc.

Perc.

Perc.

T.C.: 50;41;19

The musical score consists of five staves. The first staff is for Flute (Fl.) and the second is for Percussion (Perc.). The Flute staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line starting at measure 66, marked *mp*. The Percussion staff contains a series of notes, some marked *mf*, with various articulations including accents, slurs, and glissandos. The remaining three Percussion staves are empty.

70

Fl.

Perc. Tam-tam

Bbo. + Pto. (d) (d) (harmónicos ad libitum) gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.

Perc. Pratos Sus. ord. V p simile V p Pratos Sus. ord. V p Pratos Sus. ord. V p simile V pp

Perc.

Perc.

76 Fl.

Perc.

To Perc. superball

i.v.

*mf*

To Perc. gliss.

To Perc. gliss.

Perc.

Tam-tam Médio

*pp*

*ppp*

Perc.

*ppp*

Perc.

*ppp*

Detailed description: This page contains five staves of musical notation. The first staff is for Flute (Fl.) and contains a treble clef and a measure number of 76. The second staff is for Percussion (Perc.) and contains several percussion symbols: a square, a circle with a diagonal line, and a rectangle. It also features a long horizontal line with a curved arrow above it, labeled 'To Perc. superball' and 'i.v.', and a dynamic marking of *mf*. The third staff is for Percussion (Perc.) and contains a long horizontal line with a curved arrow above it, labeled 'To Perc. gliss.' and 'gliss.'. The fourth staff is for Percussion (Perc.) and contains a treble clef, a measure number of 77, and a long horizontal line with a curved arrow above it, labeled 'Tam-tam Médio'. It includes dynamic markings of *pp* and *ppp*. The fifth staff is for Percussion (Perc.) and contains a treble clef, a measure number of 78, and a long horizontal line with a curved arrow above it, labeled 'ppp'. The sixth staff is for Percussion (Perc.) and contains a treble clef, a measure number of 79, and a long horizontal line with a curved arrow above it, labeled 'ppp'. The seventh staff is for Percussion (Perc.) and contains a treble clef, a measure number of 80, and a long horizontal line with a curved arrow above it, labeled 'ppp'.

17

81 Fl.

Perc.

Perc.

Perc.

embaixo V

Pratos Sus.

ord. V

*mf*

*mf*

Perc.

Perc.

Detailed description: This page of a musical score features six staves. The first staff is for Flute (Fl.) and contains a treble clef and a dynamic marking of 81. The second, third, fourth, fifth, and sixth staves are for Percussion (Perc.). The fourth staff includes a section for 'Pratos Sus.' (Suspended Cymbals) and a dynamic marking of *mf*. The fifth staff includes a section for 'embaixo V' (Bass Drum) and a dynamic marking of *mf*. The sixth staff includes a section for 'ord. V' (Order Drum) and a dynamic marking of *mf*. The score is written in a minimalist style with vertical lines and some curved lines indicating phrasing or dynamics.

86

Fl.

Perc.

arco embaixo

Pratos Sus.

l.v.

ord. V

ord. V

ord. V

mp

mp

mp

Detailed description: This page contains a musical score for Flute (Fl.) and Percussion (Perc.). The Flute part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a series of sixteenth notes. The Percussion part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. It features a series of rhythmic patterns, including a sequence of eighth notes, a sequence of sixteenth notes, and a sequence of quarter notes. The score includes several performance instructions: 'arco embaixo' (arco embaixo) for the Flute part, 'Pratos Sus.' (Pratos Sus.) for the Percussion part, and 'l.v.' (l.v.) for the Flute part. The score also includes dynamic markings such as 'mp' (mp) and 'ord. V' (ord. V) for the Percussion part.

91 Fl. 19

mp

pp

Perc. Pratos Sus. mf

ord.

Perc. Tam-Tam Médio mf

simile l.v. mp

Perc. Tam-tam (parciais agudos) mf

over pressure

Perc. ord. V mp

p

Perc. mf

Detailed description of the musical score: The score is divided into six systems, each with five staves. System 1: Flute (Fl.) staff shows notes with dynamics *mp* and *pp*. Above the staff are two boxes of rhythmic patterns. System 2: Percussion (Perc.) staff for 'Pratos Sus.' shows notes with dynamics *mf* and 'ord.'. System 3: Percussion (Perc.) staff for 'Tam-Tam Médio' shows notes with dynamic *mf*. System 4: Percussion (Perc.) staff for 'Tam-tam' shows notes with dynamic *mf* and the instruction '(parciais agudos)'. System 5: Percussion (Perc.) staff shows notes with dynamics *mp* and *p*, including an 'over pressure' marking and 'ord. V'. System 6: Percussion (Perc.) staff shows notes with dynamic *mf*.



The image shows a musical score for a Flute (Fl.) and Percussion (Perc.) ensemble. The Flute part is written in a treble clef and includes several measures with dynamic markings such as *mf* and *p*. The Percussion part is written in a bass clef and includes parts for Tam-Tam Grande, embaixo, and other percussion instruments, with dynamic markings like *mp* and *p*. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different percussion instruments. The page number 20 is located at the top left, and the page number 212 is located at the top right.

102 Fl. (d) mp

Perc. Pratos Sus. l.v. prox a alça mf

Perc. Pratos Sus. Chinês

Tam-tam Perc. Pratos Sus. l.v. na lateral mf

Perc. Pratos Sus. ord. overpressure mf

Perc. Pratos Sus. Chinês

110 4/4

Fl. *mf* *mf* *mf* *mp* *mp* *mp*

\*6 (♩) + ♩ + ♩ ) (♩ + ♩ + ♩ )

[TC: 54;00;17]

Perc. *mf*

Perc. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Perc. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Bumbo *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Perc. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Perc. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Perc. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

118 23

Fl. *mp* *mp* *mp* *mp*

Perc.

Vibraphone

1 Vib.

Vibraphone

Marimba

Mar.

Perc.

Detailed description: This page of a musical score features six staves. The top staff is for Flute (Fl.), starting at measure 118 and ending at measure 23. It contains complex rhythmic patterns with slurs and dynamic markings of *mp*. The second staff is for Percussion (Perc.), showing a series of vertical lines. The third and fifth staves are for Vibraphone, with the first one labeled 'Vibraphone' and the second '1 Vib.'. The fourth staff is for Marimba, labeled 'Marimba' and 'Mar.'. The sixth staff is for Percussion (Perc.), also showing vertical lines. The score is written in treble clef.

The image shows a musical score for a section of a piece. It consists of six staves. The first staff is for the Flute (Fl.), marked with a treble clef and a dynamic marking of *ord.* (ordinando). The second staff is for Percussion (Perc.), marked with a double bar line. The third staff is for the first Violin (1 Vib.), marked with a treble clef. The fourth staff is for the second Violin (2 Vib.), marked with a treble clef. The fifth staff is for the Maracas (Mar.), marked with a treble clef. The sixth staff is for Percussion (Perc.), marked with a double bar line. The Flute part includes a measure with a dynamic marking of *ord.*, a fermata, and a note with a breath mark (v) and a dynamic marking of *ord.*. The Percussion parts are marked with double bar lines, indicating they are silent during this section.

T.C.: 54:51:09

129

$\text{♩} = 60$

Fl. *mp* *ord.* *pp*

Crot. *mp*

Crotales

I Vib.

Mar. *p.* *mp* *pp*

Perc.

25

133  
Fl.  
(d + J)  
mp

26

Crot.

I Vib.  
pp

Mar.

Mar.  
p

Perc.

134 Fl. *p*

Crot.

1 Vib. *mp* *ppp* *p*

Mar. *mp* *ppp*

Perc.

perdendosi.....

perdendosi.....

perdendosi.....

3

*p*

*p*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

Detailed description: This page of a musical score features four staves. The Flute staff (Fl.) begins at measure 134 with a melodic line marked *p*. A triplet of eighth notes is indicated with a bracket and the number '3'. The Crotales staff (Crot.) is empty. The first Vibraphone staff (1 Vib.) has a melodic line starting with a *mp* dynamic, followed by a *ppp* section, and ending with a *p* dynamic. The Maracas staff (Mar.) has a melodic line starting with a *mp* dynamic, followed by a *ppp* section. The Percussion staff (Perc.) is empty. The word 'perdendosi.....' is written above the Vibraphone and Maracas staves, indicating a gradual fading of the music.



137 ( d + d )

Fl. *mp*

Crot.

I Vib. *mp* *p*

Mar. *p* *mp* *p*

Percussion

Perc.

29

138 Fl. *mp*

Musical notation for Flute (Fl.) in treble clef, 2/4 time. It features two staves of music. The first staff has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest. The second staff has a similar melodic line. A large slur encompasses both staves. The dynamic marking *mp* is placed below the second staff.

Crot.

Musical notation for Crotales (Crot.) in treble clef, 2/4 time. It consists of a single staff with a whole rest.

I Vib. *p* *mp*

Musical notation for Violin I (I Vib.) in treble clef, 2/4 time. It features a single staff with a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest. A large slur encompasses the entire staff. The dynamic marking *p* is placed below the first half, and *mp* is placed below the second half.

*p* *mp*

Musical notation for Violin II in treble clef, 2/4 time. It features a single staff with a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest. A large slur encompasses the entire staff. The dynamic marking *p* is placed below the first half, and *mp* is placed below the second half.

Mar. *p* *mp*

Musical notation for Maracas (Mar.) in treble clef, 2/4 time. It features a single staff with a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest. A large slur encompasses the entire staff. The dynamic marking *p* is placed below the first half, and *mp* is placed below the second half.

Perc. *gliss.*

Musical notation for Percussion (Perc.) in treble clef, 2/4 time. It features a single staff with a glissando line. A large slur encompasses the entire staff. The dynamic marking *gliss.* is placed below the staff.

T.C.: 55;36;05

30

140

Fl.

Crot.

*p*

*pp* *p* *pp*

perdendosi.....

I Vib.

*p*

*pp* *p*

perdendosi.....

Mar.

*p*

*p* *pp*

*gliss.* *gliss.* To Perc.

Perc. Bumbo

31  
[T.C.: 56:01:22

Musical score for Flute (Fl.) in treble clef. The score begins at measure 144 with a dynamic marking of *mf*. It features a complex melodic line with many accidentals. Above the staff, there are several markings: a plus sign (+), a 'd' with a slur, and a '(d)' with a slur. A box containing the text '[T.C.: 56:01:22' is positioned above the staff. The score includes several slurs and dynamic markings, including *mf* and *mp*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and *mp*. The score ends at measure 31 with a final flourish.

Five empty musical staves for percussion instruments, labeled from top to bottom: Crot., I Vib., Mar., and Perc. Each staff has a treble clef and a vertical bar line. The Perc. staff has a double bar line at the end.

32

149

Fl. ( d + d ) • ( d + d ) ( d + d )

*mp* *p*

Crot.

I Vib.

Mar.

Perc.

The image shows a page of a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Crotchet (Crot.), I Vib., Maracas (Mar.), and Percussion (Perc.). The Flute part is the only one with musical notation, consisting of three systems. The first system starts at measure 149 and includes dynamic markings *mp* and *p*. Above the notes are rhythmic notations: "( d + d )", "( d + d )", and "( d + d )". The second system also has a *p* dynamic marking. The third system has a *p* dynamic marking and a slur over the notes. The other four instruments (Crot., I Vib., Mar., Perc.) have empty staves with their respective clefs and symbols.

154 33

Fl. mp

Crot.

I Vib.

Mar.

Perc.

Detailed description: This page of a musical score contains five staves. The first staff is for the Flute (Fl.), marked with a first ending bracket (154) and a dynamic of mezzo-piano (mp). It features a melodic line with a slur and a fermata. The second staff is for Crotchet (Crot.), the third for the first Violin (I Vib.), the fourth for Maracas (Mar.), and the fifth for Percussion (Perc.). All these latter staves are currently empty, with only a vertical line and a bar line visible.

157

Fl. *mp* *mf*

Crot.

I Vib.

Mar.

Perc.

Detailed description: This page contains a musical score for five instruments. The Flute (Fl.) part is the most active, starting at measure 157. It features a melodic line with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and later *mf* (mezzo-forte). The Crotchet (Crot.) part has a few notes. The I Vib. (First Violin) part has a few notes. The Mar. (Maracas) part has a few notes. The Perc. (Percussion) part has a few notes. The score is written on five staves, each with its instrument name below it.

35

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Crotchet (Crot.), I Vib., Maracas (Mar.), and Percussion (Perc.). The score is written on five staves. The Flute staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *f* and a *mp* marking. The Crotchet staff has a bass clef and is mostly empty. The I Vib. staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Maracas staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Percussion staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Fl. *f* *mp*

Crot.

I Vib.

Mar. *pp* *mp*

Perc.



T.C.: 57:05;19 T.C.: 57:05;19

36

164

Fl. *mf* *mp* *mp*

Crot.

1 Vib.

pp

Mar. *pp*

Perc.

Detailed description: This page contains a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Crotonal (Crot.), Vibraphone (1 Vib.), and Maracas (Mar.). The Flute part begins at measure 164 and features a melodic line with dynamic markings of mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp). The Crotonal part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Vibraphone part has a long, sustained note in the final measure, marked piano-piano (pp). The Maracas part has a rhythmic pattern in the final measure, also marked pp. The Percussion (Perc.) part is silent throughout. The score is written on five staves, with the Flute staff at the top and Percussion at the bottom.

168 Fl. *mp* *p* *p*

Crot. *pp* *p* *ppp* *ppp*

1 Vib. *pp* *p* *pppp* *pppp*

Mar. *pp* *p* *ppp* *ppp*

Perc.

Detailed description: This page of a musical score contains five staves. The Flute staff (Fl.) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with dynamics *mp* and *p*, and includes performance markings such as *tr* (trill) and *acc* (accents). The Crotonal staff (Crot.) has a treble clef and a key signature of one sharp, with dynamics *pp*, *p*, and *ppp*, and a *perdendosi* marking. The Violin I staff (1 Vib.) has a treble clef and a key signature of one sharp, with dynamics *pp*, *p*, and *pppp*, and a *perdendosi* marking. The Viola staff (Mar.) has a treble clef and a key signature of one sharp, with dynamics *pp*, *p*, and *ppp*, and a *perdendosi* marking. The Percussion staff (Perc.) has a double bar line and a key signature of one sharp. The page number 168 is at the top left, and 37 is at the top right.

# CENA 35

Filibio Ferreira

Flauta  $\text{♩} = 70$

1° Bbo Bat. + 2 pratos chineses

2° Bbo Bat. + 2 pratos chineses

Tam-tam Médio

Tam-tam Grande

Bumbo Orquestral

*mf* *f*

RASPAR (MOEDA)

superball

*gliss.* *mf*

Fl.

1° Bbo B. + 2 Prts

2° Bbo B. + 2 Prts

T.-T. Med.

T.-T. Grde

Bbo. Orq.

*ff* *sub mf* *mp*

ARCO EMBAIXO

PEGA PRATO 2 SUS

*mf* *gliss.* *mf*

2

8

Fl.

sub *ff* sub *mf* *mf* *f* sub *mf*

1° Bbo B. + 2 Prts

2° Bbo B. + 2 Prts

T.-T. Med.

T.-T. Grde

Bbo. Orq.

*gliss.* *mf*

RASPAR

*mp*

Measures 8-13: Flute part with dynamics *sub ff*, *sub mf*, *mf*, *f*, *sub mf*. Brass parts (1° and 2° Bbo B., T.-T. Med., T.-T. Grde, Bbo. Orq.) with various articulations and dynamics like *mf* and *gliss.*. Includes a *RASPAR* marking and *mp* dynamic.

poco accel.

14

Fl.

*mp* *mf* *ff* sub *mp*

1° Bbo B. + 2 Prts

2° Bbo B. + 2 Prts

T.-T. Med.

T.-T. Grde

Bbo. Orq.

*ppp* *cresc. poco a poco*

ar ○ som ●

Measures 14-19: Flute part with dynamics *mp*, *mf*, *ff*, *sub mp*. Brass parts with dynamics like *mp* and *ppp*. Includes *cresc. poco a poco* and articulation markings *ar* and *som*.

19

Fl.

1° Bbo B. + 2 Prts

2° Bbo B. + 2 Prts

T.-T. Med.

T.-T. Grde

Bbo. Orq.

*ff* *sub* *mp*

*mp* *ff* *sub* *mp*

Senza Metro

Ca. 04" 3

*cresc. poco a poco*

ARCO *mf*

23

Fl.

1° Bbo B. + 2 Prts

2° Bbo B. + 2 Prts

T.-T. Med.

T.-T. Grde

Bbo. Orq.

*mf*

*ff* *sub.* *mf*

*cresc. poco a poco*

4

24

Fl.

1° Bbo B. + 2 Prts

2° Bbo B. + 2 Prts

T.-T. Med.

T.-T. Grde

Bbo. Orq.

*mf* *ff* *mf*

*ppp* *mf*

*cresc. poco a poco*

♩=150

26

Fl.

1° Bbo B. + 2 Prts

2° Bbo B. + 2 Prts

T.-T. Med.

T.-T. Grde

Bbo. Orq.

*ff* *fff*

*ff* *ff*

*mf* *f*

*mf* *mf*

*f* *f*

ABAFIA PARCIALMENTE

SECCO

CENA 36

Filbio Ferreira

01:08:56:07 = 72 (...Como um Sonho) ord. BC.

Flute

Vibraphone Motor Off (Baq. macho rítmico) *ppp* *p* *ppp* *ppp*

Marimba (Baq. macho rítmico) *ppp* *p* *ppp* *ppp* *mp* *pp*

Ocean Drum = 72 (sem compasso fixo) *mp*

Vaso Tibet 1 + Baq. Trglto *mp*

Vaso Tibet 2 + Baq. Trglto *mp*

01:09:42:73 15 BC.

Fl. *mp*

Vib. *p* *ppp* *ppp* *mp* *ppp* \*

Mar. *ppp* *mp* *pp* *ppp* *mp*

Perc. *f*

Perc. Cano de Ferro (Baq. Bata - Gale) *ppp* *p*

Perc.

01:10:06:06 22

Fl. *f* *f*

Vib. (Baq. macho) perdendosi ..... *ppp* *p* *pppp* \*

Mar. *ppp*

Perc.

Perc. *ppp*

Perc. Bumbo Bat. + Prato Sus. (deitado na pele do Bbo.) *pp*

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Trad. de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Coleção Ofício de Arte e Forma, 2ª ed. Campinas: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Análise do Filme*. Trad. Marcelo Felix. Lisboa: Texto e Grafia, 2005.

BATTIER, Marc. *What the GRM brought to music: from musique concrète to acousmatic music*. Vol. 12, nº 3, 2007. Disponível em:

<<https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/what-the-grm-brought-to-music-from-musique-concrete-to-acousmatic-music/A7918A18328E4DF62512DAD515BD2752>>. Acessado em: 7 abr. 2017.

BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Ed. Gallimard, 1966.

CHION, Michel. *A Audiovisão, Som e Imagem no Cinema*. Trad. Pedro Eloi Duarte. Editora Texto & Grafia, Lisboa, 2008.

\_\_\_\_\_. *Bibliographie*. Atualizado em 3 de agosto de 2017. Disponível em: <[http://michelchion.com/download/new?download\\_description=bibliographie&return\\_url=http%3A%2F%2Fmichelchion.com%2Fbooks&s3\\_object\\_path=bibliography%2F20140803+michelchion+-+full+bibliography.pdf](http://michelchion.com/download/new?download_description=bibliographie&return_url=http%3A%2F%2Fmichelchion.com%2Fbooks&s3_object_path=bibliography%2F20140803+michelchion+-+full+bibliography.pdf)>. Acessado em: dia 15 de agosto de 2016.

\_\_\_\_\_. *Biography*. Disponível em: <http://michelchion.com/biography>. Acessado em: dia 10 de setembro de 2016.

\_\_\_\_\_. *Creation de la troisieme symphonie au festival futura* [2016].

Disponível em:

<<http://michelchion.com/news/92-creation-de-la-troisieme-symphonie-au-festival-futura>>. Acesso em: 14 de dez. 2016.

\_\_\_\_\_. *David Lynch*, Cahiers du Cinéma, coleção "Auteurs", Paris, 2007.

\_\_\_\_\_. *Écrire un scénario*. 12e tirage. Cahiers du Cinéma, I.N.A.1985.

\_\_\_\_\_. *El Cine y sus Oficios*. Trad. Lurdes Amador e los Rios. Ed. Categra, Madrid, 1992. (título original: *Le cinéma et ses métiers*, Bordas, Paris, 1990).

\_\_\_\_\_. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Bibliothèque de Recherche Musicale. [N.p.]: Buchet-Chastel, Paris, 1983.

\_\_\_\_\_. *Jacques Tati*. Cahiers du Cinéma. Paris, 1987.

\_\_\_\_\_. *L'audio-vision: son et image au cinéma*. Nathan- Université, série "Cinéma et Image", Paris, 1991, 2ª ed. por Armand-Colin, 2005.

\_\_\_\_\_. *La musique au cinéma*. Les chemins de la musique. Paris: Fayard, 1995



\_\_\_\_\_. *La musique concrète, art des sons fixes*. Môméludies editions, CFMI de Lyon, coleção Entre-Deux, 2010a.

\_\_\_\_\_. *La musique du future a-t-elle un avenir?* Cahiers recherché/musique, Institut National de l'Audiovisuel, 1997.

\_\_\_\_\_. *La musique électroacoustique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

\_\_\_\_\_. *La symphonie à l'époque romantique*. Les chemins de la musique. Paris: Fayard, 1994.

\_\_\_\_\_. *La Voix au cinéma*, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, coleção "Essais", Paris, 1982 (reedição 1993).

\_\_\_\_\_. *Le complexe de cyrano* (la langue parlée dans les films français), Cahiers du Cinéma, coll. Essais, 2008.

\_\_\_\_\_. *Le poème symphonique et la musique à programme*, Fayard, "Les Chemins de la musique", Paris, 1993.

\_\_\_\_\_. *Le promeneur écoutant: Essais d'acoulogie*, Plume/Sacem, Paris, 1993.

\_\_\_\_\_. *Le son, traité d'acoulogie*, Armand-Colin, 2ª edição, Paris, 2010b.

\_\_\_\_\_. *Música, Media e Tecnologias*. Biblioteca Básica de Ciência e Cultura. Trad. Armando Pereira da Silva. Instituto Piaget, Lisboa, 1994.

\_\_\_\_\_. *Michel Chion, Théoricien, Musicien et Cinéaste*. Montreal: Université de Montreal. Transcrição de Anne-Marie Leclerc do laboratório "La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son", jan. 2012. Disponível em: < [http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/ateliers\\_michel-chion.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/ateliers_michel-chion.pdf) >. Acesso em: 12 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. *Pierre Henry*, Fayard/Sacem, coll "Musiciens d'aujourd'hui", Paris, 1980. Nova edição atualizada em 2003.

\_\_\_\_\_. *Stanley Kubrick : L'humain, ni plus ni moins*. Coleção "Auteurs". [N.p.]: Cahiers du Cinéma Livres, Paris, 2005.

\_\_\_\_\_. *Sound: An Acoulogical Treatise*. Trad. para o inglês James A. Steintrager. Duke University Press. Durham e London, 2016.

\_\_\_\_\_. *Textes sur la question de la description du son dans l'analyse audiovisuelle*. Fev. 1999. Disponível em: <<http://michelchion.com/texts>>. Acesso em: 03 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. *The Thin Red Line*; BFI Publishing, Londres, série "Modern Classics", 2004.

\_\_\_\_\_. *Un art sonore, le cinéma: Histoire, Esthétique, Poétique*. Cahiers du Cinéma, coleção Essais, 2003.

CHION, Michel e REIBEL, Guy. *Les musiques électroacoustiques*, Ina/Edisud, Aix-en-Provence, 1976. 344 p.

DALLAIRE, Frédéric. *Son organisé, partition sonore, ordre musical: la pensée et la pratique cinématographiques d'Edgard Varèse et de Michel Fano*. Revista Intersections. Editora Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes. Vol. 33, n° 1 (2012), pp. 11-13.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo: Cinema II*. Ed. Brasiliense, 2005.

ECO, Umberto. *Como se Faz uma Tese*. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza – São Paulo: Perspectiva, 2014, 25. ed.

FANO, Michel. *Les images et les sons*. Inharmoniques 1, Ircam, 1986.  
Disponível em: < <http://www.michelfano.fr/Textes/lesimagesetlessons.html>>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

FLORES, Virgínia. *O cinema: uma arte sonora*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

JULLIER, Laurent. *El Sonido en el Cine*. Ed. Paidós. Barcelona, Buenos Aires, México, 2007.

LoBRUTTO, Vincent. *Sound on film*. London: Praeger, 1994

LUCENTINI, Vanderlei Baeza. *Incursões da Música Eletroacústica no Cinema*. São Paulo: Revista Novos Olhares, vol.3, n° 2, 2014.

MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-Imagem No Cinema*. Editora Perspectiva, Série Debates, São Paulo, SP, 2014

MARCHETTI, Lionel. *La musique concrète de Michel Chion, essay – Metamkine* 1998

MATIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Editora Brasiliense, São Paulo, SP, 2011

MENEZES, Flo. *A Acústica Musical em Palavras e Sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. Editora Unesp, São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Espacialidade na Música Eletroacústica*. (Written in December 94 /January 95). In: *Revista ARTEunesp*, Vol. 11, FEU(Fundação Editora da Unesp), São Paulo, 1995, pp. 53-61.

\_\_\_\_\_. *Dos Ouvidos para Cima*. Revista Concerto, Ano XIII, n. 142, São Paulo, August 2008, Revista Concerto, Ano XIII, n. 142, São Paulo, p. 21.

\_\_\_\_\_. *Do Som do Tempo ao Tempo do Som*. (Written in May 1995). In: Proceedings (Anais) of the "II SBC&M – 2nd Brazilian Symposium on Computer Music", Sociedade Brasileira de Computação, Canela, RS, July/August 1995, pp. 228-231.

\_\_\_\_\_. *Matemática dos Afetos: Tratado de (Re)composição Musical*. Edusp, São Paulo: Fapesp, 2013.

\_\_\_\_\_. *Música Eletroacústica – História e Estéticas*. Edusp, São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Música para Ouvir (e Ver)*.+SOMA 023, São Paulo, May 2011, pp.58-65.

\_\_\_\_\_. *Sull'Interpretazione della Musica Acusmatica*. In: Program notes of the III Festival di Musica Acusmatica of Cagliari, Italy, June 2006, pp. 16-18.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*, tradução Mônica Saddy Martins, Campinas, SP, Papirus 2005, 3ª Edição, 2008, Coleção Campo Imagético.

PRENDERGAST, Roy. *Film music: A neglected art*. New York: WW Norton, 1977.

POPPER, Karl. *Conjecturas e Refutações (O Progresso do Conhecimento Científico)*. Brasília: Editora UNB, 1980.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a Produção*. Rio de Janeiro: DP&A; Faperj, 2005.

STAM, Robert *Introdução a Teoria do Cinema*, tradução Fernando Mascarello, Campinas, SP, Editora Papirus 2006, 2ª Edição, Coleção Campo Imagético.

SCHAFFER, Pierre. *Solfejo do Objeto Sonoro*. Trad. Antônio de Sousa Dias. Lisboa, PT, 1996. Rev. Paris, FR, Editora INA – GRM, 2007.

\_\_\_\_\_. *Tratado dos Objetos Musicais*. Trad. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1993.

TEIXEIRA, Francisco. *Cinemas "Não Narrativos": Experimental e Documentário – Passagens*. São Paulo: Alameda, 2013.

\_\_\_\_\_. (Org.) *O Ensaio no Cinema: Formação de um Quarto Domínio das Imagens na Cultura Audiovisual Contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

TESSIER, Max. *Takemitsu: Interview*. Paris: Cinejap, 1978.

ZANI, Ricardo. *Cinema e Narrativas: uma Incursão em suas Características Clássicas e Modernas*. Conexão - Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun.2009

### Links para os Audiovisuais

CHION, Michel. *Troisième Symphonie* – Excerto. Produção e direção Michel Chion, Paris, 2016.

Disponível em: <<https://vimeo.com/181491776>>. Acesso em: 18 de out. 2016.

CHION, Michel. *Le Grand Nettoyage*. Produção e direção Michel Chion. Paris, 1975.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iUUkA8wqlxQ>>. Acesso em: 06 de set. 2016.

SOUZA, Fliblio Ferreira. *Retrato Selvagem: Eterno Retorno* – Excerto (2017). Produção e direção geral Fliblio Ferreira de Souza. Santa Catarina, 2016. Audiovisual, 5min. e 52seg. col.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mS7l-gqyECg>>. Acesso em: 08 de maio de 2016.

SOUZA, Fliblio Ferreira. *Retrato Selvagem*. Produção e direção geral Fliblio Ferreira de Souza. Santa Catarina, 2016. Audiovisual, 40 min. col.

Disponível em: < <http://www.fliblio.com/produção-musical.php>>. Acesso em: 15 de maio de 2016.