DOI 10.20504/opus2019a2509

O contínuo e o descontínuo sonoro na música eletroacústica para audiovisual

Fliblio Ferreira de Souza
(Universidade Estadual de Campinas - Campinas, SP)

Resumo: Este trabalho classifica, analisa e debate dois conceitos, aparentemente antagônicos, sobre a realização sonora e a percepção desta no contexto audiovisual, sendo esses: o **contínuo sonoro**, proposto por Michel Fano, que também é estético-composicional, além de ser uma proposta perceptiva; o **descontínuo sonoro**, proposto por Michel Chion, em relação ao modo como se apresenta o som e como o percebemos em um contexto cinematográfico. Faz-se aqui uma revisão bibliográfica analítica sobre o tema e uma abordagem comparativa entre ambas as teorias. Apresentam-se os resultados e os questionamentos sobre essas abordagens teóricas, bem como se apontam possíveis formas de percepção sobre a música eletroacústica no audiovisual, estas de acordo com os autores aqui estudados. Apesar de a discussão envolver toda a gama de sons constituintes em uma obra cinematográfica, direcionamos nosso foco de atenção para a detecção e a análise da música eletroacústica presente no audiovisual.

Palavras-chave: Michel Chion. Michel Fano. Eletroacústica. Audiovisual. Contínuo sonoro.

Continuous and Discontinuous Sound in Electroacoustic Music for Audiovisuals

Abstract: This work classifies, analyzes and debates two apparently opposing concepts in regards to the production of sound and its perception within an audiovisual context, i.e. **continuous sound**, as proposed by Michel Fano, which is an aesthetic-compositional proposal besides being a perceptive one too; and **discontinuous sound**, as proposed by Michel Chion, that is related to the way audiovisual sounds present themselves, as well as the way we perceive them. Here we provide both a bibliographical review on the topic and a comparative analysis of the two theories. We present the results and issues regarding the theoretical approaches of each author and identify some possible ways to perceive electroacoustic music within an audiovisual context. Although the discussion involves the entire range of sounds that make up a cinematographic work, we direct our attention to the detection and analysis of electroacoustic music in audiovisuals.

Keywords: Michel Chion; Michel Fano; electroacoustic music; audiovisuals; continuous sound.

SOUZA, Fliblio Ferreira de. O contínuo e o descontínuo sonoro na música eletroacústica para audiovisual. *Opus,* v. 25, n. 1, p. 200-212, jan./abr. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2509

Submetido em 16/10/2018, aprovado em 14/01/2019.

"Tudo é música ou nada o é. E se um critério de distinção deve ser retido, é precisamente o da diferença de espessura semântica, a partir da qual e em função da história, o contínuo sonoro irá se edificar"[1] (FANO, 1987: 26, tradução minha). A declaração de Michel Fano sobre a aplicação da música no audiovisual juntamente com os demais sons que o constituem revela não apenas sua teoria de **contínuo sonoro** que discutiremos aqui, bem como, implicitamente, os caminhos que parte dos compositores eletroacústicos provindos da música concreta buscam trilhar frente aos desafios da aplicação de tal música junto ao audiovisual. Para Fano, a "espessura semântica" formada pela música, a fala e o ruído, inseridos em um contexto audiovisual, geram novas perspectivas sob as quais realizadores e espectadores experienciam um filme (FANO, 1987: 24-27).

Em sua obra *La musique électroacoustique* (1982a), o pesquisador Michel Chion declara que a música eletroacústica dedicada ao audiovisual, tal qual a conhecemos nos meios eruditos, permaneceu pouco explorada pelo cinema durante várias décadas. Durante a década de 1960, embora um dos grandes nomes da música concreta, Pierre Schaeffer, já escrevesse sobre o tema, e o próprio Michel Chion, como membro da área de pesquisa das interações entre vídeo e música do Grupo de Pesquisas Musicais da França (GRM – *Groupe de Recherches Musicales),* em 1971, também já se dedicasse ao assunto, apenas alguns poucos trabalhos despontavam com tal tema. Bernard Parmegiani e Jean Schwarz, ambos integrantes do GRM, se destacavam por suas numerosas criações musicais para o audiovisual. Parmegiani compunha música eletroacústica para filmes de Jacques Baratier, Peter Kassovitz, Jan Lenica, Robert Lapoujade, Walerian Borowczyk e Pierre Kast. Por sua vez, Jean Schwarz colaborara com Alain Resnais, Michel Deville, Charles Belmont, Jean Luc Godard, Serge Moati, Michel Léviant, Gérard Blain, Gérard Follin, Mosco e Pétrika Ionesco (CHION, 1982a: 78).

Michel Chion também compôs música para a realização cinematográfica de diversos autores durante os anos 1980, mas nas décadas posteriores direcionou seus esforços de criação musical eletroacústica para suas próprias obras audiovisuais. Chion, que critica o termo "música eletroacústica" por considerá-lo vago e provindo de necessidades de mercado, e não de necessidades musicais, adota o termo "música concreta" para suas realizações antigas e atuais[2] (CHION, 1993: 52-53). Para esse autor, os meios pelos quais suas "músicas concretas" são feitas pouco importa se tivermos em mente que a "música concreta de concerto" e a "música concreta para imagens" são na verdade dois domínios completamente diferentes (CHION, 2012:

[1] "Tout est musique ou rien ne l'est. Et si un seul critère – de distinction – devait être retenu, ce serait précisément, celui de la différence d'épaisseur sémantique, à partir de laquelle et en fonction du récit, le continuum sonore va s'édifier" (FANO, 1987: 26).

[2] "To start with a point of terminology, an important one, the name by which it is called. The term "electroacoustic" had finished up by meaning nothing at all. In the 70's, Francois Bayle took to talking about "acousmatic music", meaning music based on recorded sound. Very recently, I myself suggested reverting to the name "concrete music", abandoned twenty years ago, for this particular kind of creation. Indeed, Pierre Schaeffer's original definition, used first in 1948, has not aged one whit. It was well suited to describing recorded music which uses sounds of any provenance, never ruling out any source. It is as a result of a disastrous shift in the meaning, for which the concrete composers are themselves partly responsible, that the term "concrete music" subsequently came to have the very restricted sense of music made with so- called concrete sounds, that is to say, with sounds originating from an acoustic source. It must be added that this quickly led to the abandonment of the term, and to the terminological woolliness still prevalent today. In reality, in music made with recorded sounds, all the sounds are, by definition, concrete" (CHION, 1993: 52-53).

51). Para ele, a música é transformada pela imagem ao ser associada a ela, assim como se torna também transformadora dessa imagem (CHION, 1982a: 111-112). Na "áudio-visão", proposta por Chion, há uma espécie de "contrato" entre o som e imagem em movimento, promovendo uma influência bilateral constante (CHION, 2008a: 09-12). Nesse contexto, nossa percepção sonora constantemente salta de um elemento a outro em uma espécie de "descontínuo sonoro".

Por sua vez, Michel Fano, outro importante teórico da música com suporte tecnológico aplicada ao audiovisual, inspirado nas ideias de Edgard Varèse, desenvolveu a ideia de **contínuo sonoro**, na qual os ruídos, a fala e a música formam um todo único e indissociável (FANO, 1986). Em seus trabalhos, como no filme *Le territoire des autres* (1970) – obra em que esse compositor é também um dos realizadores, juntamente com Gérard Vienne, François Bel e Jacqueline Lecompte – e em algumas de suas várias participações como compositor e supervisor de *sound design* para os filmes de Alain Robbe-Grillet, não apenas se utiliza de materiais e processos de manipulação do som que claramente o caracterizam como proveniente da vertente musical concreta, mas também busca expor na prática suas proposições teóricas de contínuo sonoro. Assim posto, ambos os pesquisadores, Chion e Fano, envoltos pelos questionamentos surgidos da aplicação da música (em especial da música concreta) no audiovisual, passam a investigar a percepção sonora dentro de um contexto cinematográfico e a escrever sobre ela, adotando visões por vezes opostas sobre o tema.

Logo nos primeiros anos após o advento do cinema sonoro, já na década de 1930, alguns realizadores da área audiovisual começavam a trabalhar os sons de uma forma orquestrada com o todo. Em *L'Atalante* (1934), de Jean Vigo, por exemplo, o compositor Maurice Jauber utilizou em sua música vozes e ruídos do próprio filme, mas em pouco tempo tal prática estética cairia em desuso devido ao excesso de falas nos trabalhos que sobreviriam. Décadas depois, entre 1960 e 1970, Michel Fano propõe, ao iniciar seu trabalho de composição musical e supervisor de desenho de som nos filmes de Alain Robbe-Grillet, atuar nessa mesma vertente de orquestração sonora globalizante, submetendo todo o desenho de som a um tratamento musical. Fano criava então o conceito de "partitura sonora", em que a totalidade dos sons era considerada e de certo modo englobada pela composição musical. Sob essa perspectiva, Fano também revivia parte das ações e reflexões dos cineastas soviéticos de 1928, que acreditavam que o desenho de som deveria se relacionar com a imagem como numa espécie de "partitura audiovisual". Na então chamada montagem vertical desses primeiros anos de cinema sonoro, os sons se cruzavam, se recobriam e se atravessavam, criando novas sonoridades, especialmente identificados nos trabalhos de Serguei Eisenstein, por exemplo. Por sua vez, a "partitura sonora" proposta por Fano, em que ruídos, diálogos, ambientes e música formariam um todo sonoro fílmico indissociável, seria, então, ratificada por teóricos como Deleuze (1990) e sua ideia de *continuum sonoro*. "Tudo isso poderia levar-nos a crer, conforme uma tese fundamental de Fano, que já há um único 'continuum sonoro', cujos elementos só se separam em função de um referente ou de um significado eventuais, mas não de um 'significante'" (DELEUZE, 1990: 278).

Também dentro da perspectiva de contínuo proposto por Michel Fano em sua "partitura sonora" e posteriormente referendada por Deleuze no então chamado **continuum sonoro**, encontramos, entre outros pesquisadores, Virginia Flôres, que reafirma a ideia de uma totalidade sonora em que os diversos elementos sonoros são pensados como uma unicidade globalizada:

> Uma trilha sonora engloba todos os sons de um filme, e, deste ponto de vista, deveria ser pensada como uma composição e uma orquestração. […] A música pode ser pensada no cinema em dois sentidos: como um elemento integrante da trilha sonora, mas também como o princípio composicional que rege a inclusão e escolha de todos os sons de um filme e até mesmo a montagem de imagens (FLÔRES, 2013: 140).

De modo congruente à afirmação de Virginia Flôres, Michel Fano – por exemplo, ao referir-se ao conceito de **contínuo sonoro** no filme *Os Amantes Crucificados* (1954), de Kenji Mizoguchi – exalta a realização da continuidade que une os vários eventos sonoros, idiomáticos e musicais, que não trazem rupturas na escuta dos domínios da voz, dos ruídos e da música, assim como os olhos não dissociam na imagem o cenário, o figurino e seus demais elementos constituintes. Segundo Fano, esse filme encontra uma nova conexão entre o som, a imagem e o sentido (FANO,1986: 02). Sobre essa obra, Fano afirma que os sons ambientes, assim como as percussões, parecem se esconder na história e na língua, tecendo uma trama de rara complexidade na construção sonora do filme como um todo (FANO, 1987: 26-27).

Também de forma consonante com as afirmações de Fano, e ainda previamente às preposições deste, que afirmava a importância de uma tratamento musical a sons não musicais, Bresson, já nos anos 1950, declarava: "É preciso que os ruídos se tornem música" (BRESSON, 1975: 32). Em sua obra *O Dinheiro* (1983), por exemplo, Robert Bresson também buscava a integração sonora entre ruídos, diálogos e música. Os poucos diálogos do filme foram então interpretados de modo que não se sobressaíssem dos demais elementos sonoros, envoltos pelo constante e duradouro ruído de trânsito. Todavia, quanto à distinção entre ruído e música, Michel Chion afirma que os vários elementos sonoros de um filme podem se tornar música se eventualmente possuírem uma periodicidade rítmica, como, por exemplo, um ritmo comum a um ruído ou a uma música, ou ainda a sons que se confundem aos da música (CHION, 1995: 198-199).

Voltado para questões da mixagem no cinema contemporâneo, Frédéric Dellaire (2014), também se baseando na ideia de **contínuo sonoro** de Fano, propõe a retomada dessa noção para que a totalidade dos sons em uma cinematografia (diálogos, ruídos ambientes, música, som e silêncio) seja pensada e articulada em um mesmo plano estético. Segundo Lima (2015), no âmbito nacional, filmes como *Aboio* (2005), de Marília Rocha, também buscam a realização desse **contínuo sonoro** durante a mixagem, criando uma textura sonora teoricamente não hierárquica entre vozes, músicas, ruídos e silêncios.

Outro aspecto a ser observado entre a relação som e imagem e a continuidade de ambos é que, desde o momento da montagem, o filme está obrigado a romper com sua própria pulsação natural, pois, para que haja a montagem, é necessário romper o ritmo da imagem original filmada para, então, reordená-la e remodelá-la. A música torna-se, assim, o elemento que assegura a continuidade dessa pulsação fílmica. Mesmo no cinema mudo, a música, em sua simultaneidade com a imagem, já era responsável por carregar a pulsação sobre as quais eram inscritos os ritmos das imagens projetadas.

> 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[3] (CHION, 1995: 291, tradução minha).

Também podemos perceber as grandes diferenças entre o som e a imagem na própria montagem cinematográfica. Raros são os casos, como no filme *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, em que várias imagens são sobrepostas umas às outras e que temos dificuldade em assinalarmos com exatidão o começo e o fim dessas imagens/planos. Por sua vez, os sons não criam necessariamente uma unidade específica, enquanto que os planos cinematográficos se constituem necessariamente de cortes na imagem, esses percebidos pelo espectador em cada uma de suas trocas. O som se apresenta dividido em várias camadas sobrepostas cujo momento de seu início e/ou fim, muitas vezes, não é possível precisar. Sendo assim, o som acaba por aparar as arestas das trocas de planos na imagem. Ele pode, então, apresentar-se com cortes sonoros audíveis ou inaudíveis, dependendo da situação, porém sem constituir uma ideia de "plano sonoro" similar ao plano da imagem. Tradicionalmente, observa-se também que o som foi geralmente utilizado como elemento de ligação entre as partes, e não como mais um elemento de secção no plano cinematográfico (CHION, 2008a: 40).

Apenas alguns poucos cineastas propõem cortes simultâneos na imagem e no som em um determinado lugar do audiovisual. Um desses realizadores é Godard, que revela propositalmente seus cortes sonoros em paralelo com a imagem e se utiliza, por exemplo, de apenas algumas poucas pistas sonoras, geralmente duas, para deixar visível tal seccionamento. Esse é o caso de sua obra *Eu Vos Saúdo, Maria* (1984), em que ouvimos claramente os cortes dos fragmentos sonoros.

> 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 esses 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, 2008a: 40).

[3] "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" (CHION, 1995: 291).

Na imagem temos uma manifestação similar quando vários planos estão se sucedendo com mudanças constantes de enquadramento. Desse modo, nossa percepção visual passa a se atrelar ao desenvolvimento da sequência visual temporal e não exatamente aos cortes de planos em si. Já no caso do som, o que predomina é constantemente a percepção sequencial-temporal. No som, a dimensão temporal prevalece, e a dimensão espacial é relegada a um segundo plano ou mesmo inexiste. Por sua vez, o plano cinematográfico apresenta uma relação entre o espaço do plano e a sua duração de modo mais intenso que no som. Neste, continuamos a diferenciar distintas unidades sonoras, como os diálogos e a música, de acordo com o nível de escuta (causal, semântica, reduzida) empregada para tal feito (CHION, 2008a: 41).

Com este breve paralelo entre som e imagem a que nos propomos acima, apenas para comparar e ilustrar a continuidade e a descontinuidade implícita na própria relação audiovisual, Aumont (2005) relembra que a análise musical *stricto sensu* não possui equivalente na filmologia (AUMONT, 2005: 193). Da mesma forma, Chion nos afirma que a música para o audiovisual não pode ser analisada ou ser passível da aplicação de critérios idênticos a outra música destinada somente à escuta. Devido ao seu caráter fragmentário, a música cinematográfica não é propícia à construção de uma forma em si mesma, tal qual a música para concerto o é. Antes de buscar significar algo por si só, a composição cinematográfica é representada pelo próprio filme em sua plenitude (CHION, 1995: 254).

Segundo Michel Chion, o espectador analisa e distribui imediatamente os elementos sonoros de um filme de acordo com o que este experimenta no transcorrer do audiovisual. Sendo assim, devido a essa "orientação imediata" do espectador, certos elementos sonoros são realocados para a periferia do campo perceptivo, esmorecidos por uma falsa relação de profundidade com a imagem, ou ainda, no caso da música e da voz *over*, orientados para um outro lugar imaginário (AUMONT, 2005: 195).

Frente à constante descontinuidade do plano da imagem e sua justaposição com outros planos para dar sentido à trama, a música torna-se o amaciador do tempo e do espaço cinematográfico, transitando convincentemente e livremente entre o dentro de cena – **música diegética** – e fora de cena – **música de fosso**. A música é, então, capaz de transpor barreiras de tempo e espaço na trama audiovisual, auxiliando na construção do **contínuo diegético** do filme (CHION, 2008a: 68).

A música é naturalmente o elemento que transpassa os demais elementos do filme, estabelecendo a comunicação imediata com os demais elementos constituintes da ação sem colocar em xeque a veracidade da trama. Somente ela é capaz de acompanhar um elemento que está fora de quadro (*off*) até dentro de quadro (*in*), de oscilar entre a música **diegética**[4] e **não diegética**, comunicando com todos os tempos e todos os espaços, uma vez que está fora do tempo e fora do espaço diegéticos, porém deixando-os existir separada e indistintamente (CHION, 2008a: 68). Talvez por essa razão Fano se refira à música como sendo tudo o que é sonoro em um filme, pois para ele tudo é música ou nada o é.

Para Chion, a música – considerada como algo distinto dos demais elementos sonoros da trama audiovisual –, por meio de suas intervenções e conjuntamente com outros elementos, dá

[4] Entende-se como música diegética aquela em que sua origem se encontra dentro do *mise-en-scène*, como por exemplo músicos ou um rádio que nos são revelados pela narrativa e que estão dentro do quadro cinematográfico.

pulsação para a forma geral da trama e tem impacto na estruturação, esta atrelada à sua presença intermitente no filme. Mesmo nas obras em que a presença musical é constante, ela é capaz de pontuar sem interromper, destacar e sublinhar por meio de sua relação vertical de sincronismo com a imagem. A música acompanha o fluxo dramático, rítmico e emocional do filme, e, "antes de servir ao filme, a música o simboliza, expressando sucintamente o universo que lhe é próprio" (CHION, 1995: 204).

Jacques Aumont, teórico do cinema e estudioso da obra de Chion, lembra que, para este, o som no cinema não é um som em si, mas sim o condutor de algum sentido. Para Aumont, Chion insiste que a descoberta do som causal por parte do espectador é crucial, e sobre essa perspectiva de iminente escuta causal é que desenvolve grande parte de seu trabalho. Desse modo, a visão de Chion diverge fortemente da visão totalizante de Fano e Deleuze. Na interpretação de Aumont sobre a obra de Chion, a banda sonora não apresenta uma relação intrínseca em si mesma, mas se relaciona com a diegese fílmica e, por meio desta, busca seu equilíbrio sonoro (AUMONT, 2005: 195-196). A dissociação das camadas da banda sonora no audiovisual é realizada quase que instintivamente pelo espectador, e talvez por essa razão Chion declare que a "a pista sonora não exista", pois não é vista como entidade autônoma e única, mas como pluralidade dos vários elementos que a constituem, não necessariamente se fundindo, mas coexistindo e se sobrepondo uns aos outros em meio às suas relações no audiovisual. A afirmação de Chion de que "a pista sonora não existe" também pode ser atrelada a uma possível associação do plano da imagem cinematográfica com o som, sendo que neste último não encontramos respectivo equivalente. Tem-se claramente uma delimitação de onde começa e onde termina um plano devido aos cortes na imagem, porém não necessariamente temos uma delimitação clara de onde começa e onde termina uma pista sonora, muito menos se colocada em comparação de equivalência com a imagem.

Michel Chion combate a ideia de autonomia da banda sonora e da reivindicação de não subjugação desta em relação à imagem. Para ele, som e imagem coexistem em prol do filme em si. O som fílmico, para o autor, como já dito por meio das palavras de Aumont, é sempre veículo de algum sentido ou indício de uma origem causal deste, despertando-nos o interesse do que o provoca. O som presente no audiovisual é reconhecidamente provindo dos mais variados campos (sons diretos, efeitos sonoros, dublagens etc.) e apresenta relações obrigatórias de precedência quando considerado em um contexto cinematográfico. Os níveis sonoros são equilibrados em função de critérios relacionados com a dramaticidade da cena, ou seja, em relação ao efeito dramático da ação e da imagem, mas em nenhum caso apenas com o equilíbrio intrínseco da banda sonora isoladamente. Desse ponto de vista, a unidade da banda sonora é constantemente desfeita pelo espectador que a divide em diferentes zonas e camadas, relacionadas com a ação e a imagem.

Aumont esclarece ainda que a banda sonora não pode ser considerada como um bloco único frente à imagem, mas sim algo sobreposto a ela, em que coexistem mensagens, conteúdos, informações e sensações que se justificam em sentido e dinâmica de acordo com sua distribuição pelos espaços imaginários do campo fílmico (AUMONT, 2005: 195-196).

Outro ponto a ser observado, este talvez crucial para o escopo contínuo e/ou descontínuo sonoro no cinema, é que para Chion a música no audiovisual, longe da visão totalizadora de Fano, diferencia-se daquela feita para concerto devido ao seu caráter intermitente dentro de um filme, estando este inserido em um contexto de condições comerciais, práticas,

econômicas e culturais em que nasce. Nesse contexto complexo e múltiplo, a música para o audiovisual assume, em geral, um caráter mais simples e redundante do que a música de concerto. Dentro de um filme, a música constitui uma das partes da complexa rede de ritmos, sensações, informações verbais, visuais e de movimento (CHION, 1995: 252-253). "Repreendê-la por sua pobreza equivaleria a lamentar que a mão esquerda em uma sonata de Schubert ou a parte de violoncelo de um quarteto clássico não sejam tão complexos como a partitura tomada em seu conjunto"[5] (CHION, 1995: 253, tradução minha).

Devido a uma visão distorcida e fragmentária sobre o cinema, a música, muitas vezes de fácil isolamento no filme, é geralmente vista apenas como um efeito ativo sobre os demais elementos – como sobre a ação e a montagem –, quando de fato ela é um elemento constituinte da diegese fílmica tão importante quanto os diálogos, o cenário, a imagem e os demais elementos do audiovisual (CHION, 1999: 20).

Tomando em consideração as diferenças entre a imagem em movimento e o som para uma análise comparativa entre a continuidade sonora e a continuidade visual, a mera transposição de um modo de observação e percepção de um dos campos para o outro não é plausível. Dentro da própria música pura não percebemos de forma semelhante seus elementos constituintes. Tal qual nos ensina Pierre Schaeffer, não ouvimos da mesma maneira sons de altura definida e sons de altura indefinida, sendo esses percebidos como duas entidades distintas, originárias de escutas paralelas de uma única música (CHION, 1983: 119-121). Se, de acordo com Schaeffer, em um contexto acusmático da música o ouvido não chega a estruturar da mesma forma sons tônicos e sons complexos, do mesmo modo, segundo Chion, o espectador do "áudio-visual" experiencia o som cinematográfico não como um contínuo sonoro, mas sim como uma constante descontinuidade, percebida por constantes saltos de percepção (CHION, 2012: 61-62).

Deste modo, o **contínuo sonoro** proposto por autores como Michel Fano e Deleuze difere do **descontínuo sonoro** proposto pro Chion. Este último analisa o som quanto à forma como o percebemos através de nossas intenções de escuta,[6] e o primeiro o analisa em relação à diegese fílmica (DALLAIRE, 2012: 11-13).

Um dos principais responsáveis por nossos constantes saltos na percepção sonora é justamente o verbo, ou seja, a palavra dotada de significado para o espectador. Várias músicas eletroacústicas de concerto trazem o verbo como instrumento de interesse e como elemento de estruturação musical, como *Epitaph für Aikichi Kuboyama* (1960-1962), de Herbert Eimert, e *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), de Luciano Berio. No início desta obra de Berio temos o texto de James Joyce sendo cantado e depois gradativamente o som das palavras é retrabalhado e descontruído até sua total ininteligibilidade. Por sua vez, o fato de que no cinema o som é em grande parte

[5] "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" (CHION, 1995: 253).

[6] Aqui abrimos um parênteses em nossa discussão para lembramos que foi Pierre Schaeffer, por meio de sua obra *Traité des objets musicaux* (1966), que classificou a escuta com relação às suas atitudes e tendências espontâneas, surgindo daí os conceitos de escuta **natural**, escuta **cultural**, escuta **banal** e escuta **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** (CHION, 1983: 25-35). Por meio dessas três intenções/atitudes de escuta, Chion dá continuidade aos pensamentos de Schaeffer e adapta e/ou expande esses conceitos para também aplicá-los ao audiovisual.

vococêntrico, ou seja, favorece a voz e o verbo, reforça a característica descontínua da percepção sonoro-humana. As constantes inovações sonoras na história do cinema se deram pela busca de uma maior clareza do verbo, e não exatamente pela busca de uma maior fidelidade do som (CHION, 1982b: 18-20). A voz atrai, inconscientemente, o foco da atenção sonora do espectador para o que está sendo dito, do mesmo modo em que o rosto de uma pessoa atrai a atenção do espectador em uma imagem. Atenuações e destaques ao chamado **vococentrismo** podem ser realizados pela manipulação artificial das intensidades das faixas da banda sonora em relação à voz e até mesmo pelo ângulo de enquadramento na filmagem daquele que fala (CHION, 2010: 166-167), porém, a nosso ver, sem comprometer a busca instintiva e prioritária do ser humano em compreender o verbo. O cineasta Jacques Tati, por exemplo, busca destacar outros elementos que não o diálogo quando seus personagens não estão falando coisas essenciais para a trama ou mesmo quando esses são filmados em plano aberto, à distância (CHION, 1987). No cinema narrativo que conta histórias, a linguagem (verbal ou escrita) é o centro de nossas atenções, e todo o restante é construído em torno dessa mensagem. O fato de que grande parte do cinema traga uma predominância **vococêntrica**, ou seja, em que o verbo está em evidência, reflete nossa própria tendência natural e humana de buscarmos comunicação e significado pelo verbo. Ao escutarmos vozes em meio a outros sons, naturalmente direcionamos nossa atenção a essas vozes até que reconheçamos quem fala e sobre o que fala, para então voltarmos nosso foco para os demais sons que nos rodeiam. Sendo assim, instintivamente direcionamos nossa atenção para a compreensão do significado da mensagem que nos é transmitida pelo verbo, e somente após este primeiro ato, depois que já perdemos o interesse pelo que é dito, redirecionamos a escuta para os demais elementos sonoros que constituem aquele determinado momento (CHION, 2008b: 103-105).

Em suma, percebemos que a ideia de **contínuo sonoro** proposto por Fano e Deleuze diverge da ideia de **descontínuo sonoro** de Chion em várias frentes. A proposta de Fano dá-se no campo estético-composicional e no campo perceptivo. Se o primeiro campo se caracteriza por uma abordagem atraente e parcialmente válida, o segundo levanta questões quanto à sua efetividade. Todavia, à parte da visão eminentemente causal do som em Chion e da inata preponderância do verbo sobre os demais elementos sonoros que prega em seus escritos, ele próprio não descarta completamente a ideia de um **contínuo sonoro**, talvez parcial, fazendo a seguinte afirmação, com a qual também concordamos: "Se pode haver um *continuum sonoro*, existe de fato um *discontinuum perceptivo* ou, para dizer de forma mais simples, saltos da percepção"[7] (CHION, 1995: 200, grifo e tradução meus).

Finalmente, se refutarmos a ideia de Fano de que tudo é música e assumirmos um olhar mais tradicional para a sua distinção, mesmo que pós-surgimento da escola concreta e tal qual Michel Chion prega, distinta dos demais elementos sonoros do filme (falas e sons ambientes), resta-nos o desafio de reconhecer o que seria uma música eletroacústica para o audiovisual.

Uma das primeiras questões a serem resolvidas é a identificação de um elemento sonoro contido em um filme como sendo musical. A música, por apresentar-se de modo fragmentário e entremeada por ruídos ambientes e diálogos, é muitas vezes definida por meio eliminatório do que não é nem som ambiente nem diálogo. Chion nos aponta como caminho o reconhecimento da fonte causal da música pelo espectador, ou seja, dos instrumentos que a executam (CHION,

[7] "S'il peut y avoir un continuum sonore, il y a aussi de fait un discontinuum perceptif ou, plus simplement dit, des sauts de perception" (CHION, 1995: 200).

1995: 197-198). Porém, tal método apresenta a problemática de que, para esta distinção, dependemos do fator cultural do analista-espectador. A familiaridade com a linguagem musical apresentada, bem como com suas sonoridades e técnicas, promovem uma rápida identificação dos elementos musicais, ou, do lado contrário, uma completa falta de identificação de tais elementos como sendo de origem musical. Exemplo disso são os *glissandos* do prólogo de *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, que para iniciados musicais é claramente um som provindo de um naipe de cordas, enquanto para outras pessoas esse som pode ser facilmente confundido com o de uma sirene, levando a uma falsa associação sonora do *mise-en-scène*. "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"[8] (CHION, 1995: 198, tradução minha).

Também os sons "tônicos" (como caracterizados por Schaeffer), quando apresentados de forma desconexa, não organizados formalmente, mas colocados entre os demais ruídos ambientes como causa natural do que ocorre na cena, não são assimilados pelo espectador como música (CHION, 1995: 198).

A dificuldade de distinção dos sons musicais no audiovisual torna-se ainda maior em um contexto eletroacústico. Nesse gênero musical, a relação causal (qual corpo sonoro é a causa de cada som) nem sempre é palpável, como assim seriam os sons provindos de uma fonte sonora acústica real. A música eletroacústica pode estar inserida e integrada dentro do universo sonoro do próprio filme, como propõe o próprio Michel Fano, e para a detectarmos temos que buscá-la de modo independente do que vemos, averiguando se essa constitui uma representação sonora organizada, simbólica e criadora, organizando e conduzindo o restante do audiovisual. Como exemplo, citamos o filme *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, que traz sua música fundida e confundida com os demais elementos sonoros do filme. Parte das relações intervalares de ordem musical em *Blade Runner* estão atreladas a sons dentro e fora de campo, tornando difícil a distinção do que é *foley*, do que é desenho de som e do que é música (CHION, 1995: 199).

Embora o som no cinema tenda a ser ininterrupto, não o percebemos como um contínuo. Assimilamos os eventos sonoros do audiovisual por saltos de percepção, mesmo quando os sons passam de uma categoria perceptiva para outra, por exemplo, ao percebermos o canto tornar-se fala (CHION, 1995: 201-203). "No âmbito sonoro, não temos a sensação de percebermos uma totalidade unificada, um contínuo em que os elementos se correspondam"[9] (CHION, 1995: 201, tradução minha). Todavia, o espectador também experiencia gradações entre esses saltos perceptivos, o que poderia validar, mesmo que parcialmente, a ideia de Fano de **contínuo sonoro**. Inúmeras peças dos séculos XX e XXI realizam essas gradações ao empregar ruídos em meio a melodias, como, por exemplo, sons orquestrais na percussão e nas cordas, de modo a ilustrar os rumores da natureza (em obras de compositores como Debussy e Strauss, por exemplo). Todavia, segundo Chion, nem mesmo nesses contextos deixamos de estar conscientes de que saltamos de um tipo de escuta para outro. Em musicais, por exemplo, alternamos, mesmo

[8] "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" (CHION, 1995: 198).

[9] "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" (CHION, 1995: 201).

que de forma mais amena, entre a escuta semântica e a escuta musical ao experienciarmos os momentos cantados e os momentos falados.

No entanto, na música eletroacústica para o audiovisual podemos encontrar casos com dificuldades ainda maiores na distinção entre ruídos diegéticos e música cinematográfica, em um território comum e de difícil discernimento. Exemplo disso é a obra de Alfred Hitchcock intitulada *Os Pássaros* (1963), em que sons de pássaros são transformados e deformados eletronicamente para então serem incorporados à música de Bernard Herrmann. Michel Fano, por sua vez, apresenta tal tratamento sonoro de modo ainda mais intenso quando consideramos seus trabalhos 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 provindos da vertente musical concreta, são misturados e fundidos em seu **contínuo sonoro** (AUMONT, 2005: 202).

De modo similar à música de concerto, em que a cena performática altera nossa percepção de som, no audiovisual não vemos a mesma coisa quando ouvimos e não ouvimos a mesma coisa quando vemos. As percepções sonora e visual coexistem, somando-se, influenciando-se e transformando-se simultaneamente. Há o que Michel Chion chama de "contrato audiovisual", oposto a uma relação natural que remete a uma harmonia preexistente entre as percepções (CHION, 2008a: 7). Nesse contrato as informações de emoção e atmosfera sugeridas pelo som são naturalmente projetadas sobre o telespectador em relação ao que este vê. Há uma espécie de dobra da imagem pelo som, que por sua vez marca, modifica, estrutura e induz a impressão do telespectador. Desse mesmo modo também atua a palavra sobre a imagem e a própria imagem sobre o som (CHION, 1995: 205-206). Há o conceito de *valeur ajoutée*, ou seja, **valor acrescentado**, proposto por Chion, em que o som é transformador da imagem e vice-versa, literalmente ambos acrescentando valor de maneira mútua um ao outro, seja em concordância, seja em divergência.

Sendo assim, por ser creditada como aglutinadora, a música, paradoxalmente, também acusa a descontinuidade dos elementos sonoros devido ao seu caráter intermitente, separando e unindo ao mesmo tempo. Já a imagem, devido ao seu caráter figurativo e seu poder de imantação espacial, dissocia os diversos grupos de sons e cria em alguns desses associações imediatas de sentido, de causalidade e de espaço, que desestruturam a composição musical. Define-se, então, como sendo música eletroacústica para o audiovisual, tudo aquilo que não é absorvido pela diegese fílmica adquirindo um caráter de flutuação sobre os acontecimentos visíveis na tela (CHION, 1995: 199).

Finalmente, é possível inferirmos que, enquanto a teoria de Fano nos proporciona uma visão holística da obra em que o todo é uno, Chion nos traz uma abordagem sonora dividida em camadas. Para Fano, os ruídos e as falas não se diferenciam da música diegética ou extradiegética, e toda a manifestação sonora da obra é tratada e mixada como se fosse constituinte de uma única construção sonora. No outro polo temos a abordagem de Michel Chion, caracterizada pela ideia de saltos perceptivos de uma camada sonora à outra e que nos sugere que a coerência entre as partes não é necessariamente o mais importante, já que o ser humano naturalmente estabelece essas correlações entre o que experienciou e o que experiencia. Como desdobramento da teoria de Chion sobre o som no audiovisual, se pressupõe: que há a necessidade de que as camadas sonoras estejam claras, ou seja, que a voz tenha clareza, inteligibilidade e qualidade tímbrica; que os ruídos estejam sincronizados quando assim se fizerem necessários para o discurso narrativo

proposto pelo autor; que a conformação acústica da música diegética esteja de acordo com a *mise-en-scène*, ou seja, que elementos como a reverberação sonora esteja adequada ao que se apresenta na tela; bem como que a conformação acústica para a música extradiegética esteja preferencialmente associada ao texto musical e suas necessidades intrínsecas, independentemente da *mise-en-scène*. Sendo assim, tal tratamento sonoro técnico, específico e localizado só seria possível dentro de uma perspectiva de divisão por camadas, como a proposta por Chion. Tal divisão estaria também mais próxima da divisão mercadológica da indústria cinematográfica atual, em que encontramos estúdios dedicados exclusivamente à dublagem e à mixagem da voz no cinema, profissionais dedicados exclusivamente ao *foley* e outros ao desenho de som e à mixagem final, assim como músicos e estúdios contratados especificamente para a elaboração da música extradiegética. Nessa abordagem por camadas, congruente à teoria de Chion, tem-se a especialização de cada uma das subáreas concernentes ao som cinematográfico para um tratamento tecnicamente preciso e específico de cada camada sonora.

Para este pesquisador que aqui lhes escreve, seria desejável que os realizadores cinematográficos possuíssem um pouco de cada uma das duas abordagens, um pouco da visão holística de Fano enquanto obra de arte una e globalizante e também um pouco da visão técnica, específica e localizada, por camadas, proposta por Michel Chion. O equilíbrio entre as duas abordagens se tornaria, então, um verdadeiro desafio para toda a cadeia de criadores do audiovisual.

Referências

AUMONT, Jacques. *A análise do filme*. Trad. Marcelo Felix. Lisboa: Texto e Grafia, 2005.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.

CHION, Michel. *La musique électroacoustique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982a.

_____. *La Voix au cinéma*. Col. Essais. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1982b.

_____. *Guide des objets sonores:* Pierre Schaeffer et la recherche musicale. Paris, Bibliothèque de Recherche Musicale. [S.l.]: Buchet-Chastel, 1983.

_____. *Jacques Tati*. Cahiers du Cinéma. Paris : [s.n.], 1987.

_____. The State of Musique Concrète. *Contemporary Music Review*, v. 8, n. 1, p. 51-55, 1993. http://dx.doi.org/10.1080/07494469300640181

_____. *La musique au cinéma*. Les chemins de la musique. Paris: Fayard, 1995.

_____. *Textes sur la question de la description du son dans l'analyse audio-visuelle*. [S.l. : s.n.], fev. 1999. Disponível em: <http: //michelchion.com/texts>. Acesso em: 3 mar. 2017.

_____. *A audiovisão, som e imagem no cinema*. Trad. Pedro Eloi Duarte. Lisboa: Texto e Grafia, 2008a.

_____. *Le complexe de cyrano (la langue parlée dans les films français)*. Cahiers du Cinéma, col. Essais, 2008b.

_____. *Le son, traité d'acoulogie*. 2. ed. Paris: Armand-Colin, 2010.

_____. *Michel Chion, théoricien, musicien et cinéaste*. Montreal: Universidade 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 >. Acesso em: 12 ago. 2018.

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, v. 33, n. 1, p. 11-13, 2012.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FANO, Michel. *Les images et les sons*. Inharmoniques 1. [S.l.]: Ircam, 1986. Disponível em: <http: //www.michelfano.fr/Textes/lesimagesetlessons.html>. Acesso em: 30 maio 2017.

_____. Musique et film: filmusique. *Revista Les musiques del films*, [s.l.], Ed. Vibrations, Musiques, médias, société, n. 4, 1987. Disponível em: <https: //www.persee.fr/doc/vibra_0295-6063_1987_num_4_1_978>. Acesso em: 20 ago. 2018.

FLÔRES, Virginia. *O Cinema:* uma arte sonora. São Paulo: Annablume, 2013.

LIMA, Cristiane. *Sonoridade Cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p.113-120.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux:* essai interdisciplines. Paris: Ed. Seuil, 1966.

Fliblio Ferreira de Souza é vencedor de alguns dos principais prêmios de composição erudita do país, outorgados por órgãos governamentais. Fliblio Ferreira, nas artes Flibio Ferrera, é natural de Curitibanos, Santa Catarina. Aos sete anos de idade iniciou sua educação musical por meio do piano e do violão e ainda muito jovem graduou-se em Licenciatura em Música pela EMBAP, Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1999). Realizou diversos estudos de aperfeiçoamento no Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba (1996-2000) e em oficinas e festivais de música de todo o Brasil (1996-2010), totalizando assim mais de 2.000 horas de estudos em aprimoramento musical, além de seus estudos universitários. Também graduou-se em Letras – Português/Inglês e em Letras, Bacharelado em Inglês, ambos os cursos pela Universidade Federal do Paraná (2002). Nesta época, por meio do Centro de Línguas da UFPR, estudou também a língua alemã, o espanhol e o italiano. Por meio da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, concluiu ainda a graduação no curso superior em Composição e Regência (2005) e sua pós-graduação com o título de Especialista em Música, com ênfase em Análise Musical (2006). Por meio da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), cursou a Especialização em Música, com ênfase em Composição Eletroacústica (2014), e é mestre em Música pela Universidade Estadual Paulista (UNESP, 2017), em Epistemologia e Práxis do Processo Criativo. Atualmente, Fliblio Ferreira é doutorando em Música e Tecnologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob a orientação do Prof. Dr. José Augusto Mannis. Seus estudos de aprofundamento são sobre a aplicação da música eletroacústica no audiovisual. fliblio@fliblio.com