

## Música eletroacústica, cinema e literatura: convergências em análise audiovisual

Alexandre Baliú Bräutigam  
Mestrando em Música / UFRJ  
e-mail: [alexandrebrautigam@hotmail.com](mailto:alexandrebrautigam@hotmail.com)

### Sumário:

Esta comunicação apresenta um estudo semântico sobre a palavra “imagem”, ampliando o seu campo de atuação. Relaciona também a música eletroacústica com o cinema. Através de uma possível narrativa e análise, se utiliza de teóricos da Estética da Recepção alemã para o estudo de uma contingência mais ampla no estudo do audiovisual. Preocupando-se ainda com questões relativas à transensorialidade (conceito de Michel Chion) na análise do som e do visual no cinema, apresenta por fim o esboço de uma meta-análise.

**Palavras-chave:** música eletroacústica, imagem, transensorialidade, lugar vazio, cinema.

Falando de imagem acostumamo-nos a observar apenas o elemento visual. Mas nem sempre houve um domínio da visão sobre outros sentidos de forma tão contundente. Desvio criado pela nossa sociedade, ao longo dos anos. Ao comparar “imagem” à “imaginário” ou “imaginação” já tornamos mais palatável um discurso associativo entre essas palavras e outros sentidos, que não somente o visual. Mas não posso atribuir imagem à um gosto? À um som de buzina de caminhão? Ao cheiro de uma jaca aberta? No *Dicionário de Filosofia* Ferrater Mora apresenta-se o termo “imagem” como uma possível tradução

para o vocábulo “ídolo” empregado por filósofos antigos, como Demócrito e Epicuro, para designar as representações “enviadas” pelas coisas aos nossos sentidos. Assim, Epicuro indica em sua Carta a Heródoto que os ídolos sobrepõem em espessura e sutileza os corpos sólidos e possuem também mais mobilidade que eles, de tal modo que nada ou poucas coisas detêm sua emissão. [...] Não afetam somente o sentido da visão, mas também o do ouvido e o do olfato. (Mora, 1999: 1764)

Epicuro acreditava que toda matéria é constituída de elementos fundamentais indivisíveis: os átomos. E quando fala dos ídolos (ou, segundo Mora, o correspondente à imagem), faz uma diferenciação em relação aos “corpos sólidos”, ou seja, corpos constituídos por átomos. Então a imagem não teria a mesma composição da matéria, mas emanaria desta, nos alcançando. Ou seja, a imagem não seria pura representação, mas seria um “algo real” que emana dos corpos e que alcança os nossos órgãos responsáveis pela percepção dos sentidos. Assim, tanto um cheiro quanto um som nos seriam enviados como imagens. Independente de sua visualidade.

Mas esta relação não se encontra apenas em um passado remoto. François Bayle, compositor e teórico da música, empreende um estudo sistemático do termo em questão e sua discussão semântica nos oferece uma explicação clara ao afirmar: “Dès qu’il a été possible techniquement de réaliser à l’extérieur du corps (et de la pensée) un représentant, objectif, de l’impression de forme, cette reproduction artificielle se définit comme une image (camera oscura), au sens physique cette fois. (Bayle, 1993: 84) E a partir daí, Bayle analisa as possibilidades de manipulação dessa imagem: “L’image, modèle réduit, est devenue objet maniable et malléable, qui

permet d'expérimenter sur elle-même, de forcer les faits, en toute subjectivité, perversité, créativité!” (Bayle, 1993: 85).

Alguns exemplos de manipulação sonora: pode-se inverter, filtrar, granular, acelerar ou cortar partes do som. Ou seja, Bayle usa conceitos de imagem para falar do seu metier: a música. Mais uma vez percebemos, nesta aplicação sonoro-musical, a riqueza esquecida que transborda do termo “imagem”. Para o enriquecimento deste estudo, é importante citar Michel Chion e seu conceito de transsensorialidade: são “las percepciones que no pertenecen a ningún sentido en particular, pero pueden tomar prestado el canal de un sentido o de otro, sin que su contenido y su efecto queden encerrados en los límites de ese sentido.” (Chion, 1999: 81) Então como falar de algo apenas sonoro ou visual?

Em uma aplicação justa da transsensorialidade encontra-se o método das máscaras – ou em outra tradução possível, do esconderijo (*méthode des caches*) em *L'Audio-vision*, também de Chion. O método entrecruza imagens sonoras e visuais em análise audiovisual e é proposto da seguinte maneira: partindo do pressuposto que todo som carrega junto uma informação visual e vice-versa, não podemos desconsiderá-las. Assim, organiza um método de análise dividido em três partes distintas: primeiro analisam-se som e imagem separadamente. A posteriori, faz-se uma terceira, juntando-se os elementos e executando uma audio-visão. (Chion, 2004: 158) Por conta da história pessoal de cada receptor em potencial percebemos que assim Chion abre o leque de subjetividade, ou de outra forma, aumenta o nível de complexidade das relações estruturais e imagéticas (no sentido mais amplo discutido no início do artigo) recebidas pelo espectador e apreendidas pelo analista audiovisual.

Neste momento é interessante lembrar da música eletroacústica. Pela mesma razão apontada por Chion em relação ao elemento sonoro no seu método das máscaras, podemos afirmar que muitas músicas eletroacústicas (notadamente as acusmáticas) podem sugerir ao ouvinte imagens visuais que acompanham o desenlace do som, ainda que essa não seja a intenção do autor da obra. Podemos desdobrar a relação criada por Chion em *L'audio-vision* e expandir essas relações para uma imagem plural, que transmite informações de som, mas também além da visual, informações táteis e/ou olfativas. Exemplificando: numa música em que uso o som não manipulado captado de um bife fritando na chapa, o ouvinte pode, a partir dessa audição, apreender também uma informação gustativa e desencadear desde pensamentos de gosto até o de fome e inclusive desencadear um processo físico interno, o da salivação. O mesmo som pode sugerir para outro ouvinte um som de choque elétrico.

O reconhecimento do som é prática comum em alguém que ouve. Denominado por Pierre Schaeffer no seu *Traité des objets musicaux* como “escuta causal”, essa é a escuta que identifica a causa do som – através da visualização da fonte, por exemplo. Chion nos alerta de que muitas vezes o audiovisual (como a tv e o cinema) nos engana, e assim através do visual acreditamos que ouvimos algo que veio de uma fonte que na verdade não produziu tal som. (Chion, 1999:156).

Em situações acusmáticas fica impossível determinar com certeza a causa, já que não vemos a fonte sonora produtora do mesmo. Então nesse caso o ouvinte pratica a chamada “escuta figurativa”, termo cunhado por Chion em *El sonido* e que tem uma diferença sutil em relação à causal. A figurativa é a escuta que aponta para o que o som sugere ao ouvinte, embora não comprometida com a causa real de produção do mesmo. (Chion, 1999: 157) Nas situações de concerto acusmáticas, pelo fato de os ouvintes estarem acostumados a orientar sua escuta em direção à figurativa, é normal que encadeiem essas sensações e muitas vezes busquem sentido ou até uma certa narrativa (ou um quadro) daquilo que escutam. Esse sentido construído não seria nada mais do que um encadeamento lógico dessas sensações apreendidas e codificadas pelo ouvinte. De novo, aproximamos a música eletroacústica ao cinema.

O cinema, um tipo de audiovisual, carrega já mais de cem anos de história. Nesse interim, observamos mais de setenta anos de produções cinematográficas em que o som está atrelado diretamente à película, produzido então racionalmente tal qual todas as cenas filmadas e editadas.

Ele é também editado e composto exclusivamente para cada filme, ao contrário do que acontecia na época do cinema mudo, onde a mesma música era tocada ao vivo para filmes diferentes. Com a possibilidade de inclusão da banda sonora na película, não só composições instrumentais exclusivas eram ali colocadas, mas também efeitos sonoros outros e vozes. Então, todos esses elementos passaram a fazer parte da munção adquirida pelo estúdio ou diretor para fazer cinema. Cineastas enxergaram isso. E os críticos de cinema?

A análise fílmica dá, de uma maneira geral, uma importância desmedida à parte visual do cinema. Quando muito, algumas linhas de elogios à partitura ou às canções que embalam a narrativa. Não desmerecendo essa importância, cabe salientar que o som protagoniza no cinema um papel de destaque que fica normalmente relegado a planos secundários de análise. Mas depois de entender a transensorialidade e o método do esconderijo é impossível fechar os olhos para o som.

Percebemos ecos de um pensamento e de uma prática conservadora nos analistas habituais ao procurarem a verdade absoluta por trás do sentido “que o autor pretendia nos trazer”. Não se pode analisar um audiovisual da mesma forma que se calcula uma equação simples de primeiro grau. E isso já vem sendo amplamente observado e discutido pelos teóricos da Estética da Recepção a partir da década de setenta na teoria da literatura (cujo objeto-elo entre autor e receptor é unitário: o texto; diferente do que acontece no audiovisual, quando dois elementos são disponibilizados para apreensão ao mesmo tempo: o sonoro e o visual).

Ao falar da análise na literatura, Wolfgang Iser apresenta posições interessantes que podemos adaptar ao discurso da análise audiovisual. Ao considerar o texto algo que nos é apresentado diretamente no tempo (assim como a música e o cinema), pondera que ali então estamos “movendo-nos por dentro do que devemos apreender” (Iser, 1999: 12) e que nesse movimento, ao ler cada sentença ou enunciação estamos criando e recriando um mundo a partir de protensões<sup>1</sup> sucessivas (termo emprestado de Husserl); isto implicará não numa satisfação da expectativa criada mas sim na sua modificação. (Iser, 1999: 15) Em um texto ficcional a relação entre cada sentença pode modificar o que se apreendeu como sentido num momento anterior (através de um novo dado incorporado naquele momento do encadeamento lógico que um evento temporal proporciona) e pode também não satisfazer a expectativa criada. (Iser, 1999: 18) Tal acontecimento é visto por Iser como um ponto de inflexão nas transições entre os pontos de vista em movimento, criando então um “amplificador” de complexidade, que não deverá ser preenchido de uma única e correta forma pelo leitor e sim aumentar o nível de contingência<sup>2</sup> do texto. Este seria o conceito cunhado por Iser, de nome “lugar vazio”. (Iser, 1999: 110) Nesse desenvolvimento, cita Bela Balázs, teórico do cinema, que escreve em 1930 que “não basta a tomada mais significativa para dar à imagem toda sua significação. Esta é em última instância decidida pela posição que a imagem ocupa quanto às demais imagens.”<sup>3</sup> (Iser, 1999: 145) Iser reclamará para a literatura um pensamento semelhante. Daí percebemos a relação que pode-se fazer entre os cortes do cinema e o ponto de uma sentença. Mas uma diferença gritante é que no cinema o corte pode ser tanto visual quanto sonoro. E eles podem acontecer em momentos às vezes distintos do filme: enquanto uma cena é cortada a continuidade sonora pode ser mantida e vice-versa. Além disso, na parte sonora, desde o advento do som estéreo, criou-se no cinema mais uma categoria técnica que aumenta as suas possibilidades de articulação com os elementos de criação de sentido: a espacialização.

Ao contrário da música eletroacústica, que explorava a espacialização de forma incessante, distribuindo canais independentes no espaço 3D, as músicas instrumentais raramente desafiavam o império do estéreo em âmbito comercial. Ponto para o cinema, que desenvolve (em relação à

---

<sup>1</sup> Iser explica que para Husserl, protensão seria uma expectativa que visa ao que virá. No caso específico, criada a partir da leitura de cada enunciação ou sentença.

<sup>2</sup> Para uma discussão mais profunda sobre “contingência” neste contexto, ler as páginas 97 a 100 de “O ato da leitura” de Wolfgang Iser.

<sup>3</sup> Béla Balázs, *Der Geist des Films*, trad. Alemã de W. Knapp, Halle, 1930, p.46

música eletroacústica, de forma tardia) o *surround*, mas que somente a partir daí chega em primeira mão ao público consumidor, não só em suas apresentações mas também diretamente nos lares, através da venda dos agora mais populares home theaters. A música comercial ainda não acordou para essa revolução espacial – salvo pequenos e praticamente ainda não difundidos cds em tecnologia 5.1.

No cinema então não só a complexidade aumenta, como também os lugares vazios e a contingência, impossibilitando de vez uma apreensão verdadeira e única de um sentido a se buscar. Esta pesquisa observa então opções de análise em confluência com os parâmetros estabelecidos a partir da estética da recepção como um todo, absorvendo a sugestão de Chion com o método do esconderijo. O ferramental para análise sonora, buscamos principalmente na morfotipologia de Schaeffer, apresentada no *Traité des objets musicaux*. Formulado para a descrição a partir de uma escuta reduzida<sup>4</sup>, utilizamos essa morfologia para localizar e descrever os sons. Ao mesmo tempo, não abrimos mão de uma escuta figurativa, para auxiliar em possíveis dificuldades de identificação. Por final, levamos em conta também na análise a espacialização sonora – de importância especial no cinema quando de seu desenvolvimento em um envolvimento tridimensional de sensações e afetos sonoros direcionadas ao espectador.

## Referencias Bibliográficas

- Bayle, François. (1993). *Musique acoumatique: propositions... ..positions*. Paris, Editions Buchet/Chastel.
- Chion, Michel. (1999). *El Sonido*. Música, cine, literatura... Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. Tradução: Enrique Folch Gonsález.
- . (2004). *L'Audiovision. Son et image au cinéma*. Paris: Nathan.
- Iser, Wolfgang. (1999). *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo, Ed.34.
- Mora, Jose Ferrater. (1999). *Diccionario de Filosofia*. Ed. Ariel.
- Schaeffer, Pierre. (1967). *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.

---

<sup>4</sup> Escuta reduzida – termo schaefferiano que significa uma escuta onde apenas o som importa, sem codificações ou buscas por sua causa ou representação.