

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

**A POÉTICA ELETROACÚSTICA NO AUDIOVISUAL: BREVE ANÁLISE  
SOBRE BERNARD PARMEGIANI.**

THOMASI, Ricardo.<sup>1</sup>

**RESUMO:** Os conceitos de *sound designer*, *sound art*, música acusmática e cinema atingiram uma abrangência na qual a correlação entre eles é quase inevitável. Todo som carrega consigo um potencial imagético, e toda imagem traz à tona uma série de sons, mesmo que no âmbito psicoacústico. Ao se desprenderem visualmente de suas causas e fontes originais, os sons – então chamados de acusmáticos – passam a emanar uma gama de referencialidades, prováveis causas ou fontes que se afirmam numa projeção histórica do ato perceptivo. Entretanto, na medida em que é inserido num contexto, um som pode adquirir funções e conotações relativamente específicas, e o que importa já não é mais de onde veio o som, mas o que ele representa dentro do discurso. Sob a perspectiva audiovisual, para além da construção sonora da imagem, o som representa um fluxo de sensações. Desse modo, a linguagem do audiovisual – o emaranhado polifônico de planos de sons, imagens e sensações – cria um ambiente criativo que vem ao encontro da poética da música eletroacústica, mesmo que ainda seja uma colaboração restrita às exceções do repertório fílmico. Neste estudo, são abordadas algumas das animações dos cineastas Walerian Borowczyk e Piotr Kamler em parceria com o compositor Bernard Parmegiani, por terem como característica a mútua colaboração entre o audiovisual e a poética eletroacústica. As análises procuram evidenciar algumas estratégias composicionais de Parmegiani, a maneira como ele atribui identidade e funcionalidade aos elementos e como ele conecta os diferentes planos do discurso, compondo a espacialidade da peça. De modo geral, se trata de questões estruturais de composição musical que encontram analogias em qualquer contexto audiovisual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música eletroacústica; polifonia audiovisual; Bernard Parmegiani.

**Introdução.**

---

<sup>1</sup> Mestrando em composição musical pela UFPR e graduado em música pela Unespar/Fap. [ricardothomasi@hotmail.com](mailto:ricardothomasi@hotmail.com)

Se, há algumas décadas, o cinema e a música eletroacústica não estabeleciam grandes diálogos, hoje o cenário é diferente. Há uma crescente utilização dos sons diegéticos, provenientes da cena, como unidades ou motivos desencadeadores da trilha sonora, não-diegética. O desenvolvimento de um plano sonoro que conecta elementos objetivos e subjetivos numa mesma linha narrativa há muito tempo é explorado na música eletroacústica. A utilização dos sons concretos no audiovisual sob uma perspectiva musical é algo recente, mesmo estando presente desde os primórdios do cinema. A conexão entre os elementos sonoros pode se dar de várias formas, como por similaridade morfológica, espectral, rítmica, perfil melódico, perfil de massa, índices de causalidade etc. Ou seja, entender o comportamento dos objetos sonoros e as possibilidades de relacioná-los coerentemente numa linha narrativa é uma maneira de aumentar a conectividade entre as cenas e os planos sonoro e visual, sem recorrer a processos meramente imitativos, enriquecendo o caráter polifônico do audiovisual. Neste artigo, pretendemos abordar algumas estratégias composicionais presentes na música eletroacústica que possibilitem um maior desenvolvimento dessas linhas narrativas.

Como uma primeira análise, separamos alguns trabalhos de Bernard Parmegiani em parceria com os cineastas Piotr Kamler e Walerian Borowczyk. A escolha deste material para a análise em detrimento de outros possíveis se deu a partir de dois princípios. Primeiro, pelo fato de, na maioria dos casos, o discurso sonoro que pretendemos abordar aqui aparece diluído em meio a outros recursos narrativos. Nas animações de Borowczyk e, principalmente, nas de Kamler, o plano sonoro possui uma independência evidente e que percorre toda a obra. Segundo, o fato de que, em outros trabalhos, a utilização de recursos provenientes da música eletroacústica podem ter sido utilizados de forma mais intuitiva, ou até mesmo, por mais semelhante que seja o resultado final, a influência das escolhas composicionais pode não ter nada a ver com as

estéticas de música eletroacústica. Ao passo que, no caso de Bernard Parmegiani, a presença do pensamento composicional eletroacústico está sempre presente.

Parmegiani era músico e engenheiro de som, foi um dos precursores do movimento da música concreta e um dos mais importantes compositores eletroacústicos da segunda metade do século XX. Piotr Kamler nasceu em 1936, em Varsóvia, Polônia. No início da década de 1960 trabalhou no *Service de la Recherche de la RTF*, em Paris, dirigido por Pierre Schaeffer, onde teve contato com o movimento da *musique concrète* e com vários compositores eletroacústicos como Luc Ferrari, Bernard Parmegiani, François Bayle, entre outros. Walerian Borowczyk já era reconhecido como cineasta quando muda, em 1959, para Paris. A partir de então faz parcerias com Chris Marker e Bernard Parmegiani.

### **Um paralelo entre o cinema e a *musique concrète*.**

Extrair a musicalidade de sons tidos como “não musicais” foi o objetivo de muitos compositores e artistas do início do século XX. A manipulação de sons gravados e a utilização das novas tecnologias – como o rádio, a vitrola, o teremim, o ondas martenot e as máquinas de ruídos de Luigi Russolo – abriu caminho para uma nova relação entre som e música.

No cinema, a coordenação entre imagens e sons gravados possibilitou a exploração do conteúdo interno dos fragmentos. Uma vez que as imagens e sons podiam ser cortados, ordenados, justapostos e sobrepostos, a articulação entre o plano sonoro e o plano visual adquiria uma função poética, significando cada gesto conforme a proposta do filme. Essa relação é chamada por Chion (1984) de valor acrescentado, fenômeno que funciona pelo princípio da síncrese.

A síncrese (palavra aqui que combina sincronismo e síntese) é a soldura irresistível e espontânea que se produz entre um fenômeno sonoro e um fenômeno visual pontual quando estes ocorrem ao

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

mesmo tempo, isto independentemente de qualquer lógica. É a síncrese que faz com que, no prólogo de *Persona*, não duvidemos um instante que os sons ouvidos nas mãos pregadas sejam os sons do martelo que as prega (CHION, 1984, p. 54).

Nesse sentido, a utilização de ruídos e outros sons gravados ou gerados eletronicamente passaram a constituir uma linha narrativa que se articula com o plano visual e com os sons não-diegéticos. No entanto, mesmo existindo uma intensão composicional ao ordenar esses sons, os conceitos de som e de música não se misturavam. Enquanto o “som” contribui para o ritmo e a conexão das imagens, a “música” entra como efeito dramático, no âmbito das sensações, favorecendo a imagem através de movimentos e contornos melódicos. “(...) porque apenas naquele momento a música muda de caráter, de um caráter que pode ser expresso por planos gerais e médios do ataque para um outro que demanda batidas visuais rítmicas, primeiros planos do galope e recursos semelhantes” (EISENSTEIN, 2002, p. 115).

Na música da primeira metade do século XX, os compositores se ativeram mais às novas tecnologias e novos timbres e à incorporação destes na poética e instrumentação musical. No fim da década de 1940, o movimento da *musique concrète*, liderado por Pierre Schaeffer e Pierre Henry, inaugura uma nova abordagem dos sons gravados. Mesmo utilizando procedimentos já presentes na prática cinematográfica, como a colagem, justaposição e sobreposição, a abordagem dos sons concretos sob uma perspectiva realmente musical era inédita. Schaeffer iniciou sua pesquisa propondo maneiras de abordar o material sonoro por meio de suas qualidades espectrais e morfológicas, a partir de uma concepção de escuta que reduzia um som – ou vários sons conectados – a um objeto, tratando-o como uma unidade, independente de sua herança histórica e cultural.

Objeto sonoro — todo o fenômeno e acontecimento sonoro percebido como um conjunto, como um todo coerente, e escutado numa atitude de escuta reduzida que o visa em si mesmo, independentemente da sua proveniência ou da sua significação (SCHAEFFER, 2007, p. 72).

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

Estabelecer uma unidade, um objeto sonoro, era o primeiro passo para criar um objeto musical. Desse modo, desenvolveu-se uma estética de composição musical aonde os sons eram captados ou sintetizados e inseridos numa linha narrativa, adquirindo funções e significados conforme o propósito do compositor. Nesse contexto, o discurso sonoro traz à tona uma série de imagens, intimamente ligadas ao ato de percepção de cada indivíduo. "O ouvinte é levado a reconstruir uma explicação para uma série de eventos sonoros, mesmo que essa explicação seja provisória" (DESANTOS, ROADS & BAYLE, 1997, p. 8). O jogo com o referencial imagético passou a ser uma ferramenta à disposição do compositor eletroacústico, e a base de uma estética composicional chamada de música acusmática.

### **O aspecto narrativo do plano sonoro no audiovisual**

No cinema, o som exerce uma função narrativa mesmo quando ainda não havia a sincronização entre imagem e som. Não é ao som das orquestras que nos referimos, mas aos sons inerentes às imagens e aos movimentos presentes nas cenas. Sons pertencentes à diegese que, mesmo quando não soam, são construídos na mente do espectador através de relações com as experiências cotidianas. A partir do cinema falado a utilização dos sons diegéticos ganha uma amplitude poética. "Eles [som e imagem] não precisam estar ligados um ao outro por meio da imitação naturalística, mas conectados como resultado de uma interpolação de ações" (PUDOVIKIN, apud. WEIS & BELTON, 1985, p. 86). Ou seja, o sonoro não veio para suprir uma falta, mas para estabelecer um diálogo com a imagem criando um terceiro elemento, que transcende a imagem e o som.

Sempre existem dois ritmos, o curso rítmico do mundo objetivo e o tempo e ritmo com o qual o homem observa esse mundo. (...) A imagem pode reter o tempo do mundo enquanto o canal sonoro segue as mudanças de ritmo do curso da percepção do homem e vice-versa (idem, p. 87-88).

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

A dialética entre sons e imagens gera uma estrutura polifônica que constrói um afluxo de sensações, emoções e representações que envolvem a cena. “Na maioria dos filmes que mostram quedas, nos são dados a ouvir, em contradição com a realidade, grandes estrondos encarregados de representarem pelo seu volume sonoro o peso, a violência e a dor” (CHION, 1984, p. 91). Essa estrutura não se restringe ao audiovisual, como aponta Eisenstein numa análise sobre um manuscrito de Leonardo Da Vinci.

Nas notas de Leonardo para *O Dilúvio*, todos os seus vários elementos – os puramente plásticos (o elemento visual), os que indicam o comportamento humano (o elemento dramático), e o barulho do desmoronamento e dos gritos (o elemento sonoro) – todos são igualmente fundidos numa imagem única, unificadora, definitiva, de um dilúvio (EISENSTEIN, 2002, p. 52).

No entanto, no cerne da polifonia está, justamente, o movimento, o *continuum*, o processo de construção das cenas, ora de forma objetiva, ora de forma subjetiva, que forja no espectador a vivência dos acontecimentos. Na concepção de cinema sonoro de Eisenstein, o movimento é ponto comum entre o plano visual e o sonoro<sup>2</sup>. Partindo do princípio da montagem – imagens desconexas que ganham sentido de unidade por meio de justaposição – Eisenstein explora o movimento das cenas, buscando incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. No entanto, nosso interesse é na abrangência que o princípio da montagem pode ter, segundo Eisenstein, estando presente em todas as formas de expressão artística.

(...) É precisamente o princípio da montagem, diferente do da representação, que obriga os próprios espectadores a criar, e o princípio da montagem, através disso, adquire grande poder do estímulo criativo interior do espectador, que distingue uma obra emocionalmente empolgante de uma outra que não vai além da apresentação da informação ou do registro do acontecimento. Examinando essa diferença, descobrimos que o princípio de montagem no cinema é apenas um caso particular de aplicação do princípio de montagem em geral, um princípio que, se entendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filmes (Idem, p. 30-31)

---

<sup>2</sup> Para maiores detalhes, ver CARRASCO, 1999, p. 144-153.



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

Eisenstein estabelece quatro métodos de montagem. A *montagem métrica*, uma proporção matemática dos cortes dos fragmentos de filme, como um compasso musical. A *montagem rítmica*, que explora o movimento dentro do quadro e que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro. “Tais movimentos dentro do quadro podem ser dos objetos em movimento ou do olho do espectador percorrendo as linhas de algum objeto móvel” (idem, 2002b, p. 81). A *montagem tonal*, que se baseia na característica dominante do fragmento. É um sentido mais amplo, onde “o conceito de movimentação engloba todas as sensações do fragmento de montagem” (idem, p. 82). E, por fim, a *montagem atonal*, distinguível da tonal pelo “cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento – e não apenas de sua dominante” (idem, p. 84). Esses métodos se restringem à imagem, porém, inevitavelmente, carregam a linha narrativa do plano sonoro inerente às cenas. Na *declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov assinam: “O primeiro trabalho experimental com som deve ter como direção a linha de sua distinta não sincronização com as imagens visuais” (idem, p. 226).

Contudo, é possível entender o princípio da montagem como um modo de organização das várias linhas narrativas da polifonia audiovisual, horizontalmente independentes, mas que verticalmente constroem novas ideias, conceitos e significados, e introduzem o espectador no movimento de construção do discurso. Ainda, num sentido mais específico, podemos entender a montagem em analogia com a justaposição dos fragmentos sonoros, conectando frases e gestos, bem como sons diegéticos e não-diegéticos, como veremos a seguir.

### **A poética eletroacústica.**

A utilização do termo *poética* estabelece, inevitavelmente, alguma relação com linguagem. A questão da linguagem da música eletroacústica ainda é muito discutida e é

alvo de divergências consideráveis. No entanto, essa discussão foge do escopo do presente artigo. Longe da pretensão de esgotar este assunto ou delimitar sua abrangência, nos limitaremos a algumas definições estabelecidas pela Espectromorfologia de Denis Smalley. Abordaremos dois processos indissociáveis e fundamentais para a composição de música eletroacústica: a criação de uma identidade para os objetos sonoros e a articulação espacial.

Todo som carrega consigo seu espaço e uma gama de referencialidades extra musicais. Todo som acontece no tempo, ou seja, possui início, meio e fim e está em constante movimento. Todo som possui um perfil energético que molda seus movimentos internos e sua trajetória no espaço, seus movimentos externos. Sob essa perspectiva, Denis Smalley chama os eventos sonoros de espectromorfologias, baseando-se nas morfologias que um evento sonoro adquire em um determinado período de tempo dentro de um espaço de frequências, o espectro. É uma ampliação conceitual do objeto sonoro de Schaeffer. “Uma abordagem espectromorfológica estabelece modelos e processos espectrais e morfológicos, e fornece uma estrutura para a compreensão das relações e comportamentos estruturais como experiência no fluxo temporal da música” (SMALLEY, 1997, p. 107). As espectromorfologias possuem dois arquétipos estruturais fundamentais. O *gesto*, uma trajetória com partida e chegada; qualquer ocorrência que pareça provocar uma consequência; pode ser real ou deduzido, e o movimento externo prevalece; geralmente é atrelado à corporalidade humana. E a *textura*, energia introjetada, prevalecem os movimentos internos; encontra suporte em todos os tipos imaginados de atividades experimentadas ou observadas na existência humana; geralmente é atrelada a objetos e fenômenos independentes do corpo humano. (Idem, 1986, p. 82-83).

Na medida em que um som é inserido num contexto, ele pode adquirir funções e conotações relativamente específicas. O grau de ocorrência de um evento e a maneira como se conecta com os outros eventos o coloca numa posição hierárquica na estrutura da peça, criando uma identidade para este som. Para Smalley, todos os sons possuem



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

uma dualidade potencial dos aspectos abstratos e concretos. “A música é relacionada de algum modo com a experiência humana, onde a mimese é presente mesmo quando a música é considerada abstrata” (Idem, 1986, p.64). Mesmo numa situação acusmática o som carrega referências gestuais, evidenciadas por meio da escuta. “Quando nós ouvimos espectromorfologias nós detectamos a humanidade por trás delas, deduzindo uma atividade gestual” (Idem, 1997, p. 111). A gestualidade percebida – por meio da visão, audição, psicoacústica e/ou propriocepção – é o cerne estrutural da espectromorfologia.

Os sons acusmáticos carregam uma ambiguidade referencial que Smalley aborda a partir de quatro níveis de proximidade, chamados por ele de campos indicativos (idem, 1997, p.113). O primeiro se refere aos sons do dia-a-dia. O segundo, aos sons provenientes de instrumentos musicais tradicionais. O terceiro se refere à hiper-realidade, onde se é possível imaginar suas fontes ou causas, mas entende-se como algo não real. E, por fim, o último nível, onde o distanciamento entre som e causa é tão grande que não se consegue estabelecer vínculo algum.

Utilizar a dialética entre as propriedades extrínsecas dos sons – referências extras musicais – e as propriedades intrínsecas – arquétipos morfológicos e processuais – é uma ferramenta à disposição do compositor para desenvolver as linhas narrativas e estabelecer conexão entre elas.

A metáfora sonora desse tipo envolve o link entre duas identidades com diferentes associações extrínsecas em virtude de algumas características morfológicas e comportamentais compartilhadas, e os símbolos surgem da nossa interpretação dessa metáfora (YOUNG, 1996, p. 80).

Criar uma identidade significa atribuir uma função a um determinado evento sonoro. Segundo Young (2005, p. 5), existem dois arquétipos catalizadores para atribuição funcional dentro da Espectromorfologia. A *causalidade*, quando um som surge por consequência de outro som. Pode acontecer por meio de um contínuo, um desencadeamento de ações e reações, ou por meio de interações, quando os eventos

sonoros interferem uns nos outros, mas coexistem. E a *transformação*, que pode ser expressa por mutação, quando um elemento interfere no design morfológico de outro, ou por variação, quando um link generativo é percebido entre dois ou mais sons. Esses aspectos são essenciais, uma vez que a conectividade e a permeabilidade entre gestos e sons constituem um eixo narrativo fundamental, movendo o discurso para um viés transcontextual (SMALLEY, 1992, p.99), extrínseco e intrínseco, em diversos níveis estruturais.

Contudo, considerar as transformações do som no tempo é, inevitavelmente, considerar o espaço que a espectromorfologia gera e ocupa. Esse espaço possui um conteúdo vasto, composto por movimentos gestuais e texturais, propriedades espectrais e referências extramusicais<sup>3</sup>. Sob o ponto de vista composicional, considerar as espectromorfologias a partir dos seus espaços possibilita a construção da imagem acústica por meio da sobreposição de planos sonoros, facilitando a organização do discurso, inclusive, sob o ponto de vista da forma. São questões estéticas que se propõem a orientar os processos técnico-composicionais.

Uma virtude significativa de colocar o espaço no centro das atenções é que facilita a integração de diversas abordagens da imagem acústica. Nós podemos usar a concepção espacial para investigar paisagens sonoras, ligações a fontes e causas, e as mais abstratas e abstraídas abordagens, celebrando a riqueza singular que apenas um meio estético pode explorar no espaço sonoro. (SMALLEY, 2007, p. 255).

### **Pontos de interseção entre eletroacústica e audiovisual**

A eletroacústica lida diretamente com as propriedades imagéticas dos objetos sonoros, articulando suas propriedades intrínsecas, físicas e acústicas, com as referências históricas e culturais. No cinema, a conexão entre sons diegéticos e não-diegéticos acrescenta valor à imagem e contribui para a coerência e eficácia do discurso

---

<sup>3</sup> Por uma questão de objetivo e limite de páginas do deste artigo, recomendamos a leitura dos artigos de Denis Smalley citados nas referências, para que os termos específicos se tornem mais claros. Especificamente sobre as *space-forms*, ver SMALEY, 2007.

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

polifônico do audiovisual. A concepção de planos sonoros é presente tanto na eletroacústica como no audiovisual, e buscar meios de aumentar a conectividade entre esses planos e desenvolver linhas narrativas são interesses em comum.

No filme *Black Hawk Down* (2001), aos 00.38:00, o som não-diegético é feito exclusivamente a partir das propriedades abstraídas do som do helicóptero: o glissando, a modulação pulsante, e a orquestração metálica.

A função do princípio Doppler (glissando) move continuamente entre a “música” diegética e não-diegética ao longo do filme. Nesse caso particular, o som que é abstraído do helicóptero e suas propriedades sonoras são usadas para compor a música não-diegética, criando um mundo sonoro *meta-diegético* dentro da cabeça dos atores (RUDY, 2007, p. 8).

Nesse sentido, podemos retomar o princípio da montagem como forma de organização das linhas narrativas. A utilização do som dos helicópteros como motivo ou unidade temática da música não-diegética, coordenada com a imagem dos helicópteros, cria uma rede metafórica que significa os movimentos dentro do quadro e os aspectos dramáticos e emocionais da cena, mesmo o som e imagem não estando sincronizados.

Mas a coordenação vai muito além da sincronização externa, que combina a bota com seu rangido – estamos falando de uma sincronização interna “oculta”, na qual os elementos plásticos e tonais encontram total fusão. Para ligar tais elementos, encontramos uma linguagem natural comum a ambos – o movimento (EISENSTEIN, 2002, p. 59).

No entanto, a conexão entre todos os elementos só é possível após a construção da identidade e atribuição funcional, corroborada pelo jogo entre imagem e som ao longo do discurso. Mesmo ao desenvolver o plano sonoro por uma similaridade morfológica, tímbrica ou rítmica, as ligações com a imagem ainda permanecem.

A tecnologia eletroacústica pode ajudar na transferência de aspectos específicos de uma identidade sonora para outra. (...) Neste caso, as características dinâmicas do objeto sonoro estão moldando a outra fonte espectral. A informação espectral mudou, mas o contorno de identidade morfológica é transferido intacto (YOUNG, 2004, p. 5).

### **Une mission éphémère (1993) – Piotr Kamler**

Após os créditos iniciais, aos 0'22", um glissando descendente acompanha o movimento de aproximação da imagem, e a história inicia. Aos 0'36", Dois planos sonoros são sobrepostos – um com uma filtragem low-pass e outro com uma síntese granular de fragmentos mais agudos – formando uma textura granular com partículas dispersas mas que aos poucos vão se organizando em gestos efêmeros, dando a intensão de movimento e construção. A partir do 1'02", alguns gestos se destacam por um maior grau de densidade e intensidade, agregando tensão ao discurso e indicando que algo está para acontecer. Os movimentos da textura vão ficando mais intensos até que no 1'50" uma textura metálica irrompe o discurso e anuncia a segunda parte. Aos 1'54" os movimentos retornam de forma reiterada, com novos elementos. Um dos planos assume um caráter melódico e mantém uma informação espectral similar à da textura granular, em contra ponto com um plano sonoro mais contínuo. Nesse pequeno trecho é possível perceber claramente a atribuição funcional e construção de identidade de cada plano sonoro. As analogias entre som e imagem são inúmeras. Mas, o que interessa aqui é o comportamento desses elementos e maneira como eles se desenvolvem.

O discurso sonoro acompanha o visual não por um processo imitativo, mas por analogias aos processos que se passam na cena. Se considerarmos que a história se refere ao percurso da vida, que inicia no caos e vai adquirindo ordem, conseguimos estabelecer um paralelo lógico com o som, que inicia no caos granular e adquire uma organização rítmica e melódica. No entanto, essas associações apenas são possíveis pela sobreposição do plano visual e sonoro, como no princípio da montagem.

Aos 2'28", a movimentação progressiva da imagem e do som cessa, dando uma sensação de pausa. Essa sensação é obtida através da coordenação dos movimentos, obedecendo à tônica da cena, uma pausa para pensar. Outro ponto importante é o perfil

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

melódico dos glissandos de iniciam e finalizam a peça, que acompanham a aproximação e o distanciamento da imagem.

### **Les jeux des anges (1964) – Walerian Borowczyk**

É um filme de animação cujo tema são os campos de concentração poloneses durante a segunda Guerra. Durante os dois primeiros minutos uma textura relativamente perturbadora indica a chegada ao campo de concentração. Os movimentos da textura nunca se repetem, e a utilização de filtragens dá a intensão de estar passando por lugares diferentes, com ambientes diferentes, valorizando a ideia do percurso. No fim, esse mesmo processo textural retorna, mas a imagem corre para o sentido contrário, indicando um retorno.

A partir dos 2'48", os planos sonoro e visual estabelecem correlações por meio do enquadramento. A imagem faz uma varredura topográfica, enquanto o som anuncia os personagens – o silêncio, a água dos canos e as asas do anjo –, mas que não aparecem na imagem. Na sequência, uma série de analogias são construídas – a tubulação de água, o órgão de tubo, a tubulação de esgoto e escoamento de lixo e de corpos, a asas cerradas em forma de cano etc. Essas analogias são feitas a partir de trocadilhos entre som e imagem, onde um antecipa o outro. Por exemplo, a primeira vez que aparece a música para órgão, a imagem representa os canos de esgoto. Outro exemplo de utilização da coordenação entre som e imagem não sincronizados é a partir dos 9'20". O plano sonoro e visual se conectam por um movimento rítmico intenso e apenas em momentos decisivos aparecem sincronizados, como na apresentação dos sujeitos aos 9'34" e aos 10'14" quando colidem com o concreto.

A composição da espacialidade também é bem evidente. Na primeira parte, a textura toma conta de todo o espectro e, em seguida, um contraste com um total silêncio, representado por um ruído branco de fundo. Um silêncio tão profundo que era possível ouvir o som da água nos canos dentro da parede. No plano visual, é como se

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

alguém procurasse uma saída ou estivesse simplesmente reconhecendo o lugar que acabara de chegar. No plano sonoro, um som com movimentos mais rítmicos que acompanha as mudanças de quadro, representando as asas, e contrasta com os espaços do silêncio e da água, de sons mais estáticos. Essa sobreposição de planos, e a inércia dos espaços do silêncio e da água em relação aos movimentos das asas geram uma tensão muito grande, típica de um enclausuramento.

**Le pas (1974) – Piotr Kamler.**

A peça inicia com uma sobreposição de oitavas, aumentando a intensidade do som juntamente com o movimento de aproximação da imagem. No fim, o processo inverso faz o desfecho. Nas três peças analisadas esse é um processo recorrente, compor o início e o fim como forma espelhada. Entretanto, não é recorrente em todas as obras de Parmegiani.

O plano sonoro da primeira parte da peça é composto por quatro linhas narrativas com espaços bem definidos. Um ruído rosa delimita o espaço do silêncio. Aparentemente, essa é uma preocupação de Parmegiani: construir um espaço sobre o qual os outros espaços serão construídos. Uma segunda linha aparece sincronizada com os movimentos da imagem. Aos 1'17", a terceira e aos 1'55" a quarta. As duas últimas parecem estar na esfera das sensações, e aos 2'12" elas se fundem e passam a narrar o movimento de transição de um cubo ao outro, coordenando seu ritmo com o ritmo da imagem. A partir dos 4'00", uma das vozes entra em looping, e em seguida a imagem assume esse comportamento. Esse procedimento se repete algumas vezes. Mesmo não estando sincronizados, som e imagem estabelecem um diálogo, e a transferência de comportamento gera uma coerência no discurso. Ainda, a utilização de uma voz em movimento constante faz com que os efeitos em looping não quebrem a direcionalidade do discurso. Aos 6'08", todas as vozes entram em looping causando uma saturação e finalizando a peça. Como bem disse Eisenstein, “num momento dramático tão acentuado, alguma pausa tem de ser usada” (EISENSTEIN, 2002b, p. 30)



## **Conclusão**

O audiovisual e a eletroacústica possuem muitos pontos em comum, e a colaboração entre eles vem crescendo nos últimos anos. Nessa primeira parte da pesquisa pretendíamos estabelecer um panorama geral desses pontos, de modo a orientar pesquisas futuras. Assim, procuramos ao longo deste artigo levantar ideias e especulações sobre as questões composicionais, e não gerar propostas definitivas. Os conceitos de Eisenstein e Chion nortearam a parte do audiovisual, e utilizamos a Espectromorfologia de Denis Smalley como base para a composição eletroacústica.

Ao analisar alguns trabalhos de Bernard Parmegiani, conseguimos evidenciar a utilização de estratégias composicionais próprias da eletroacústica em consonância com os objetivos do audiovisual. No caso, a construção de identidade e atribuição funcional e a espacialidade.

O anacronismo das fontes de pesquisa utilizadas aqui é pertinente. Primeiro, o cinema trabalhava com sons “concretos” muito antes do surgimento da música concreta. No entanto, é a partir da música concreta que esses sons “não musicais” foram inseridos numa linguagem musical. Segundo, os conceitos que embasaram as análises são conceitos atuais, que não existiam na época das obras discutidas aqui, mas que se estruturaram a partir dessas obras. Contudo, ao confrontar as propostas, surgiram vários pontos de interesse em comum, e pertinentes ao cenário atual. Como resultado, fica a necessidade de preencher as lacunas históricas e conceituais entre o cinema e a música do século XX, haja vista que, aparentemente, buscavam soluções para os mesmos problemas. E, de algum modo, agora no século XXI, elas estão encontrando alicerce uma na outra, sob o título de vídeo arte, design sonoro, linguagens híbridas etc.

## **Referências bibliográficas.**

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

CARRASCO, Ney. *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, Fapesp, 2003.

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto e Grafia, 1984.

DESANTOS, S. ROADS, C. BAYLE, F. Acousmatic morphology: an interview with François Bayle. *Computer Music Journal*, 21(3), 11-19, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

RUDY, Paul. Three requiems and a dream, the language of electroacoustic sound in film. *Proceedings of Electroacoustic Music Studies Network*. Montfort: SEM, 2007.

SCHAEFFER, Pierre. *O solfejo dos objetos sonoros*. Trad. António de Souza Dias. Paris: INA-GRM, 2007.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and structuring processes. In: S. Emmerson (Ed.), *The language of electroacoustic music* (61-93). Londres: Macmillan, 1986.

\_\_\_\_\_. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*, 2(2), 107-26. , 1997.

\_\_\_\_\_. The listening imagination: listening in the electronic era. *Contemporary Music Review*, 13 (2), 77-107, 1992.

\_\_\_\_\_. Space-form and the acousmatic space. *Organised Sound*, 12, 35-58, 2007.

YOUNG, John. Imagining the source: the interplay of realism and abstraction in electroacoustic music. *Contemporary Music Review*, 15:1-2, 73-93, 1996.

\_\_\_\_\_. Sound morphology and the articulation of structure in electroacoustic music. *Organised Sound*, (9), 7-14, 2004.

\_\_\_\_\_. Sound in structure: applying spectromorfological concepts. *Proceedings of the 2005 Electroacoustic Music Studies Network*. Montreal: EMS, 2005.



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

WEIS, Elisabeth; BELTON, John. *Film sound, theory and practice*. Columbia:  
Columbia University Press, 1985.