

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

Music as Cinema, Cinema as Music:
A Study Based on the Creative Process of "The
Underground Man"

Arthur Zucchi Boscato¹

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

arthurboscato@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9395-007X>

Guilherme Sauerbronn de Barros²

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

guilherme.barros@udesc.br

<https://orcid.org/0000-0001-7887-8807>

*Submetido em 01/05/2025
Aprovado em 08/10/2025*

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

Resumo

O presente artigo investiga, a partir do processo de criação do curta-metragem “O Homem Subterrâneo” (proposto enquanto atividade pedagógica no contexto da disciplina de Piano do curso de Graduação em Música da UDESC), possíveis lugares de artistas ligados(as) à música enquanto experimentadores(as) da composição filmica, disciplinas artísticas que se aproximam tanto em sua natureza temporal quanto em seus procedimentos. Utilizando-se de textos prévios enquanto pré-textos, o processo de criação do filme nos conduz ao conceito de texto em Barthes (2004) e a pensar a relação entre autoria e leitura, o que nos leva ao mesmo autor e a Lyotard (2021). O artigo apresenta referências, materiais e procedimentos presentes no processo de produção do curta, identificando-o à tradição dos filmes-sinfonia e aproximando-se de Schaeffer (2010) na reflexão sobre a (quase) ausência da palavra. Discute ainda possíveis relações entre som e imagem (vertical e horizontalmente) a partir de Schaeffer (2010) e Chion (2011). Portanto, o texto recorre sobretudo à corrente teórica francesa para fundamentar sua argumentação. Por fim, defende a capacidade do cinema de servir de via de aproximação à música de vanguarda.

Palavras-chave: Música concreta; cinema; filme-sinfonia; texto.

Abstract

This paper investigates, based on the process of creating the short film “O Homem Subterrâneo”, possible places for artists linked to music as experimenters of film composition, artistic disciplines that are similar both in their temporal nature and in their procedures. Using previous texts as pre-texts, the film’s creation process leads us to the concept of text in Barthes (2004) and to think about the relationship between author and reader, which brings us to the same author and to Lyotard (2021). The paper lists references, materials and procedures present in the short film’s production process, identifying it with the tradition of city symphonies and approaching Schaeffer (2010) on reflecting on the (near) absence of words. It also discusses the possible relationships between sound and image (vertically and horizontally) based on Schaeffer (2010) and Chion (2011). Therefore, the text relies primarily on the French theoretical school of thought to support its argument. Finally, it argues that cinema has the ability to serve as a means of bringing the public closer to avant-garde music.

Keywords: Musique concrète; cinema; city-symphony; text.

INTRODUÇÃO

Assumindo que todo processo artístico é um potente motor para reflexões que vão muito além de seus objetos formadores, técnicas ou resultados, partimos do processo de produção do curta-metragem experimental *O Homem Subterrâneo* (realizado em conjunto com os estudantes da disciplina de Piano do curso de Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) durante o primeiro semestre de 2021⁴) para alcançar a reflexão sobre a utilização de textos prévios enquanto pré-textos – soçobrando a noção de obra enquanto algo intocável –, sobre paralelos entre os procedimentos composicionais do cinema e da música concreta, e sobre a possível capacidade do cinema de servir de via de aproximação à música de vanguarda.

Por acreditarmos que em um curso de artes todo processo pedagógico deve ser também um processo artístico e indo ao encontro da pesquisa em andamento à época, que se propunha a produzir objetos estéticos audiovisuais, sugerimos um espaço de criação coletiva, desde o início interessado em desarticular hierarquias escolares, que posicionam o professor ou o coordenador como a figura de autoridade, e que caminhasse a partir das proposições, trocas e materiais surgidos nos próprios encontros.

Aqui, vale dizer que todos os encontros foram virtuais, devido à pandemia de COVID-19, o que ditou sobremaneira a forma que tomaria o processo. As primeiras ideias que nos vieram à mente envolviam a presença de todos num mesmo ambiente, ouvindo um ao outro, improvisando juntos, algo que é, se não impossibilitado, intensamente modificado pela imposição da (não-)presença mediada pela tela. Assumindo a condição do digital, escolhemos olhar para a tela não como uma constrição, mas como uma provocação, repleta de potência criativa.

1 Este texto, aqui apresentado com pontuais modificações, é parte da Dissertação de Mestrado em Processos Criativos de Arthur Zucchi Boscato, “Isto (Não) É Música: possíveis lugares do compositor em um processo criativo multidisciplinar”. O trabalho foi conduzido na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) sob orientação do Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros e defendido em 2022.

2 Mestre em Processos Criativos pelo Programa de Pós-graduação em Música da UDESC, Florianópolis; Graduado em Música-Licenciatura pelo Departamento de Música - DMU, da mesma instituição. Atua como pesquisador, produtor musical, instrumentista, cantor, compositor e arranjador.

3 Doutor em Musicologia pela UNIRIO; Mestre em piano pela UFRJ; Bacharel em Piano pela UNIRIO. Professor Titular no Departamento de Música da UDESC e orientador na linha de Processos Criativos no PPGMUS/UDESC, Florianópolis.

4 A disciplina contou com três estudantes e com os autores deste texto enquanto propositores e provocadores, Barros enquanto professor da disciplina e Boscato enquanto estagiário docente, atividade prevista para obtenção do título de Mestre em Música.

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

Daí, surgiu a ideia de produzirmos um filme, um curta-metragem experimental cujo conteúdo imagético seriam gravações das telas de nossos computadores durante os encontros, em que exploraríamos as características intrínsecas a este espaço – o *delay* temporal, a heterogeneidade espacial, as relações paradoxais entre distância e proximidade etc. – e cujo principal objeto de cena seria o *instrumento piano*, em seu jogo com o gesto instrumental e com o *tempo* do virtual, um tempo que, mesmo jamais alcançando a simultaneidade, estranhamente é chamado de *tempo real*, em um ato de diferenciação até mesmo com o tempo do real, cuja simultaneidade apenas aceitamos como natural. Adicionando o epíteto *real* a um tempo artificial, fabricado, deslocado, dá-se a ele o caráter de *tempo hiper-real*, conceito de Baudrillard (1978, p. 5, tradução nossa) para definir “algo real sem origem nem realidade”, ou “objetos e experiências manufaturados que tentam ser mais reais do que a própria realidade” (CONNOR, 1996, p. 52).

Aproveitando o fato de termos na turma colegas interessados em improvisação, teatro, cinema, literatura... a disciplina aparecia para nós como um grupo de pessoas com potencialidades diversas capazes de produzir não somente um objeto artístico potente, mas um lugar de aprendizado compartilhado.

Num primeiro momento, trouxemos algumas sugestões para criação de cenas, todas elas abertas para que os participantes pudessem se colocar à sua maneira e se sentissem à vontade para trazer as suas contribuições, engajando-se em tantas etapas do projeto quanto pudessem. Algumas delas envolviam aproveitar o repertório que os estudantes estivessem trabalhando. Porém, nossa vontade era que a forma de abordar esse repertório fosse inventiva e servisse à (re-)composição, como sugere Paulo de Assis (2018) na introdução para seu livro *Logic of experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research*: pensar as obras mesmas como colagens, portadoras de uma “multiplicidade fluida, e não como um monumento sólido” (ASSIS, 2018, p. 25, tradução nossa), desafiando relações de poder e barreiras institucionais que colocam a obra musical em uma posição de entidade “intocável”, como as autoridades representadas por

compositores, textos musicais, intérpretes qualificados ou até mesmo “autorizados”, professores e diretores musicais, tradições interpretativas, retidão musicológica, estrutura musical, inclusive o senso comum, que é invocado tão logo algo ligeiramente diferente do usual é proposto (ASSIS, 2018, p. 31, tradução nossa).

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

No contexto da disciplina de piano, em que se espera que o trabalho tenha como enfoque a interpretação e a performance, esta proposta veio como uma provocação para que cada estudante, mesmo que ao final do último encontro decidisse continuar devotado ao ofício de instrumentista (e não direcionasse seu olhar para o caminho da composição), se visse como um novo *performer*, “um *operador* crítico e criativo, expondo de maneiras inauditas fontes e materiais relacionados a uma dada peça musical” (ASSIS, 2018, p. 30, tradução nossa, grifo do autor).

ENTRETEXTUALIDADE E MÉTODO ANTROPÓFAGO

A utilização de textos anteriores enquanto pré-textos, prática comum, por exemplo, no teatro contemporâneo, que não os preserva como material “a ser desvendado, interpretado e transmitido [mas como] *material esperando significação* [...], objetos em um jogo” (CABRAL, 2007, p. 49, grifo da autora), apesar de largamente observável no trabalho de compositores de música, é ainda sufocada pela prevalência de um *mercado de bens simbólicos*, para usar o termo de Bourdieu (2007), cuja estrutura acolhe sobremaneira a performance de obras musicais calcada na ideia de *interpretação* como reprodução, em detrimento do conceito de *operação*, que através do choque entre materiais propõe a “criação de uma situação performativa que pode ser considerada como um estudo crítico daquela obra” (ASSIS, 2018, p. 31, tradução nossa) e de nosso próprio tempo, atitude propriamente contemporânea.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), em seu ensaio *O que é o contemporâneo?*, trazendo Barthes e Nietzsche, afirma que é de fato contemporâneo aquele que não coincide com seu próprio tempo, que dele consegue tomar distância para interrompê-lo, dividi-lo e entrelaçá-lo com outros tempos, sobrepondo-os e colocando-os em choque para ler a história de modo inédito e, ao mesmo tempo, perceber no agora as sombras que apenas esta cesura e o confronto entre passado e presente podem iluminar. Na conclusão do texto, Agamben enfatiza, a partir de Foucault e Benjamin, que ser contemporâneo é o ser também em relação ao passado, perquirir seus textos apenas para responder a questões do presente, perceber neles o movimento perpétuo de significações operado pelas transformações da cultura, ao invés de encará-los como objetos inanimados, atitude passiva que equivale à sua adoção dogmática.

Voltando à prática teatral como exemplo de disciplina artística em que o texto cênico – entendido como aquilo que é visto no palco – foi emancipado do texto literário, é sobretudo no teatro referido como *pós-dramático* (cujas primeiras experiências podem ser observadas a partir

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

dos anos 60, com o *Regietheater*, o “teatro do diretor” alemão, apesar do termo *pós-dramático* haver surgido apenas no final da década de 1990 com a obras de Hans-Thies Lehmann) onde opera-se um rompimento “com as produções convencionais e cheias de respeito pelas obras clássicas [...] [em prol de] um trabalho mais engajado e político” (CARLSON, 2014, p. 25), que critica os pressupostos de um teatro fortemente vinculado a uma perspectiva racionalista aristotélica-cartesiana.

Este rompimento foi operado através da inclusão de textos não-teatrais, da reescrita, da citação, da passagem do corpo mimético ao corpo performático, da inclusão da tecnologia (como a inserção do vídeo ao vivo), da “legitimação do fragmentário, do informe, do assimétrico, [...] [de um] modelo de justaposição” (COHEN, 2001, p. 106) e da passagem do texto ao hipertexto, entendido como a “superposição de textos incluindo conjunto de obra, textos paralelos, memórias, citação e exegese” (COHEN, 2001, p. 108). Esta última, para Barthes, em seu ensaio *Da Obra ao Texto*, “vem abolir [...] a herança” (BARTHES, 2004, p. 72), as relações de apropriação que o paradigma tradicional adere entre a *obra* e o(a) autor(a) e que fizeram surgir até mesmo meios legais de garantia desta propriedade, os *direitos autorais*. Apesar de recentes, datando da Revolução Francesa, e de serem contínua e crescentemente colocados em questão através das reapropriações operadas, por exemplo, pela *pop art*, pela colagem, pela prática do *sampleamento* e, mais recentemente, pela cultura do *meme*, não raro vemos situações conflituosas e contendas que beiram o ridículo (como processos por plágio em que o conteúdo supostamente plagiado é uma sequência simples de notas ou acordes utilizada à exaustão na música tonal) embasadas em seus pressupostos.

Para o autor, aliás, todo texto já é, em si, “o entretexto de outro texto” (BARTHES, 2004, p. 71). Tomada deste modo, a ideia de *texto* vem relativizar o ideal determinista de *obra* da mesma forma que na ciência a mecânica quântica e a física atômica de Einstein perturbaram a mecânica newtoniana e a noção de sistema estável; surge como o contraexemplo, o desconhecido, a saída para o determinismo, o *paradoxo lyotardiano* (2021) que Barthes encontra no *texto*: algo que, literalmente, vai além da doxa, dos limites impostos pelo senso comum que, com seus imperativos, impele o(a) fruidor(a) a relacionar-se com os objetos artísticos enquanto bens de consumo, ou enquanto *obras*. Operando na lógica de um tecido, de uma rede “de citações, de referências, de ecos” (BARTHES, 2004, p. 70), “o texto [...] decanta a obra [...] do seu consumo e a recolhe como jogo, trabalho, produção, prática” (BARTHES, 2004, p. 73).

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

Ainda pensando o próprio texto de Barthes como um entretexto de Lyotard (2021), enquanto o segundo afirma que a superação da crise do saber científico estaria na invenção de novos *lances*, o primeiro é claro em sua ênfase às *proposições* “em cujo cruzamento se encontra o Texto” (BARTHES, 2004, p. 66), comparáveis enquanto criadores de novos jogos, estes responsáveis pelo caráter infinito do significante textual. Enquanto a teoria dos jogos mostra como seu principal potencial a geração de ideias (LYOTARD, 2021), a noção de jogo, com suas “associações, [...] contiguidades [...] [e] remissões” (BARTHES, 2004, p. 69) faz surgir este “significante perpétuo” (BARTHES, 2004, p. 69), aquele contemporâneo de todos os tempos de que fala Agamben (2009); aquele que não é objeto da interpretação, da filologia, da hermenêutica; em que não há uma lógica compreensiva, mas sim metonímica (BARTHES, 2004); em que não há uma gramática travada, estruturada e vazia (SUBIRATS, 1986) (ou “(no melhor dos casos) [...] *mediocremente simbólica*” (BARTHES, 2004, p. 69, grifo do autor)), mas uma estrutura paradoxalmente aberta, “um sistema sem fim nem centro” (BARTHES, 2004, p. 69), que se assemelha ao “modelo das catástrofes, [que] reduz todo o processo causativo a um único [...]: o conflito, pai de todas as coisas, segundo Heráclito” (THOM, 1974 apud LYOTARD, 2021, p. 143). Este conflito, que se dá no intertexto entre seus diferentes materiais constitutivos, procura, antes de alcançar “significados ‘ocultos’ [...] [através de] intenções inescrutáveis [...], induzir respostas afetivas nos sistemas nervosos dos membros do público” (ASSIS, 2018, p. 31, tradução nossa).

É neste ponto, na relação entre escrita e recepção, que as ideias de Lyotard (2021) e Barthes (2004) distanciam-se: enquanto aquele identifica o contraexemplo ao ininteligível, este afirma que a ininteligibilidade não é uma característica inerente ao *texto*, mas fruto de uma subversão da *leitura* enquanto *consumo*, consequência da redução de uma relação recíproca entre o texto e o(a) leitor(a) a um ato de leitura passivo, operada pela educação formal e pela separação entre os atos de *ler* e *escrever*. O(a) leitor(a) abstém-se de se engajar no jogo que propõe um “*texto moderno* [...], [um] filme ou [...] quadro de vanguarda” (BARTHES, 2004, p. 74) e rapidamente é levado(a) ao *tédio*, incapaz de compreender que não há nada para compreender e de tal maneira afetado(a) pela ideologia do consumo que censura qualquer possibilidade de abertura para um afeto sensível.

A separação das figuras do(a) autor(a) e do(a) leitor(a), assim como a divisão operada na história da música entre ouvinte e intérprete, pode ser traçada a partir do início do processo de autonomização das atividades artística e intelectual em relação a demandas externas, como as que respondiam ao poder político, à Igreja e à academia, ocorrido entre os períodos clássico e romântico paralelamente à constituição de um público capaz de fornecer aos criadores certa

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

independência econômica, à profissionalização dos(as) agentes envolvidos(as) na produção de bens simbólicos e à multiplicação dos meios de consagração e difusão desses bens, o que levou estes campos à criação de um princípio de legitimidade interno próprio regido por um sistema formado por produtores(as), público (formado, no campo de produção erudita, por produtores(as) e críticos(as) (em grande parte também produtores(as)), estes(as) responsáveis por perquirir o trabalho do(a) artista em busca das intenções e dos sentidos “escondidos” para revelá-los aos(as) não-especialistas (BOURDIEU, 2007). Não sabendo *ler/jogar*, o(a) *leitor(a)/consumidor(a)* delega seu jogo a outrem, a um(a) *expert autorizado(a)* a produzir aforismos semânticos e/ou veredictos qualitativos, e abre mão de tomar parte na coprodução do texto que se lhe apresenta.

Contudo, do mesmo modo que a música contemporânea passou a exigir dos(as) intérpretes uma espécie de coautoria, sobretudo após as experiências pós-seriais influenciadas pelo indeterminismo, o texto hodierno “é mais ou menos uma partitura desse novo gênero: solicita do leitor uma colaboração prática” (BARTHES, 2004, p. 74).

Pensando a composição de um texto audiovisual a partir da noção barthesiana, nos voltamos a um método *antropófago*, um “procedimento [...] da devoração, da apropriação *desautorizada* e violenta do corpo ‘estrangeiro’ como único procedimento possível de uma replicação às invasões” (COHEN, 2001, p. 111, grifo nosso). No processo de criação de *O Homem Subterrâneo*, a utilização do repertório clássico enquanto pré-texto replicaria às visões colonialistas que produzem o imperativo do virtuosismo, a reificação da técnica, a figura do gênio, e noções estreitas de composição, de obra artística e de autoria; iria, junto a Oswald de Andrade (2011, n.p.), contra as

gramáticas, [...] contra todos os importadores de consciência enlatada, [...] contra as elites vegetais, [...] contra as histórias do homem, [...] contra as sublimações antagônicas, [...] contra os Conservatórios, e o tédio especulativo, [...] contra a Memória fonte de costume.

O ato de refletir, através de um novo texto, sobre estes pré-textos e as noções que eles trazem consigo, contudo, não representaria um procedimento metalinguístico, mas a única maneira de fazê-lo: “o próprio discurso sobre o Texto não deveria ser senão texto, pesquisa, trabalho de texto”, como alerta Barthes (2004, p. 75) após afirmar, admitindo o jogo de palavras, que “hoje apenas o crítico executa a obra” (BARTHES, 2004, p. 74).

PROCESSO CRIATIVO: PERCURSOS E REFERÊNCIAS

Assim, enquanto propositores de uma prática dentro de uma disciplina de piano, buscávamos dos membros do grupo mais do que a execução das obras, mas a manutenção dos textos em sua forma viva. Sugerimos, então, alguns jogos iniciais, geradores de ideias, como por exemplo: 1) trabalhar a sobreposição das peças; 2) o recorte e a inversão delas na montagem; 3) a repetição de compassos na criação de *ostinatos* e a serialização da ordem em que eles seriam executados (além de sobreposições utilizando estes *ostinatos*); 4) a recontextualização do movimento de execução da peça, sobre outras partes do instrumento ou enquanto partitura corporal autônoma; 5) a execução apenas dos pedais, conforme a obra musical exige etc.

Com estas provocações em mente, tiveram início os encontros da disciplina, que se desenrolaram como longas conversas, em que debatemos as mais diversas questões, todas transversais ao projeto de composição, passando por temas que iam desde a política dos corpos até tecnologias de manipulação de imagem. O diálogo franco e propositivo fez surgirem temas como sexualidade; relações entre imagem e violência; jogos entre a produção da personalidade e a capacidade de transformação e adaptação; a ironia, a sátira e o grotesco como produtores de reflexão; o cerceamento do dizer do corpo pela ditadura da moral; sonho, loucura e esquizofrenia; masculinidades e repressão da homoafetividade; exotização do corpo através do recorte e da proximidade; o ambiente pianístico (e musical) como instituição patriarcal; o modelo de recital clássico como imperativo compulsório e limitante...

Paralelamente a estes temas, surgiram também autores(as), compositores(as) e referências que serviram como impulsos criativos na composição do filme, como artistas da música-teatro; poetas, como Augusto dos Anjos e Ana Cristina Cesar; autores como William S. Burroughs, com seu conceito de *cut-up*, e Fiódor Dostoiévski, com sua obra *Notas do Subsolo* (ambos centrais no desenvolvimento do trabalho, o primeiro influenciando a montagem e a manipulação dos materiais; o segundo, servindo como um dos fios condutores no caminho de uma unidade temática e como premissa para a composição de parte da música); cineastas como Pasolini e Eisenstein; pintores como Francis Bacon; fotógrafos como Asger Carlsen; e músicos como Glenn Gould, Bárton e Mozart.

Selecionamos obras de Bárton, Mozart, Pierre Henry, qebrus, John Zorn e Schoenberg como possibilidades para a trilha sonora; imagens de arquivo da *internet* para darmos sequência à

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

composição; distorcemos imagens e áudios através de processos de *databending*⁵; quando, aos poucos, os estudantes se sentiram compelidos a enviar suas criações e o filme começou a ser efetivamente montado. Recebemos de um deles uma cena em que dançava com o dorso nu em frente à câmera (Figura 1); de outro, fotos de éguas e cavalos pastando em um terreno baldio (Figura 2); de outro ainda, gravações de composições ao piano, ao órgão, ao xilofone (segundo a sugestão de que os timbres fossem variados, abrindo o campo de possibilidades para a criação de uma *assemblage* sonora) e um texto poético reproduzido abaixo:

Silêncio!

Por que ainda guardas em ti uma dúvida de mil faces?

Sua matriz geradora permanece inescrutável.

Sem ritmo, angulada,

Atemporal.

Vagueia e rasteja nua sobre um corpo intocável.

Corpo?

Quisera um dia ter sido nada,

Mas como maldição se fez coisa,

Coisa completamente material,

Corpo vazio,

De respiração intransponível,

De sentimento inacessível,

Disrítmica,

Sinistra,

Fechada.

⁵ Processo análogo ao circuit bending, onde circuitos eletrônicos são manipulados para gerar glitches, ruídos e falhas. Contudo, aqui o que são manipulados são dados digitais.

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

“Pois se as paredes desse quarto são as únicas capazes de me julgar, é porque são virgens de mundo, assim como eu”

(Gabriel Gnoatto Tafarel)



Figura 1 – Quadro de *O Homem Subterrâneo* (2022). Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

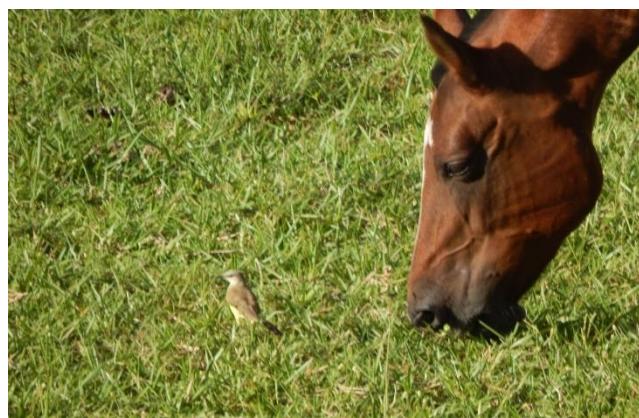


Figura 2 - Quadro de *O Homem Subterrâneo* (2022). Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Após discussões acerca da montagem e alguns encontros em que editamos o material juntamente com os estudantes, utilizando o software *Adobe Premiere* e a tecnologia de compartilhamento de tela (propondo paralelamente uma breve oficina de edição, em que explicamos as principais ferramentas do programa e tiramos dúvidas sobre este processo),

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

chegamos, enfim, a uma primeira versão do filme, uma colagem dos materiais autorais citados acima e de materiais de arquivo trazendo imagens do nascimento e da metamorfose de animais; de um regente entrando em cena repetidas vezes; de vários pianistas sentando ao piano antes de realizar sua performance; de um elefante sendo morto por caçadores; de árvores sendo derrubadas para retirada de madeira; de um esgoto subterrâneo; de soldados em um trincheira; de prédios em construção alcançando rapidamente o céu. Alguns quadros são apresentados na Figura 3 a seguir:

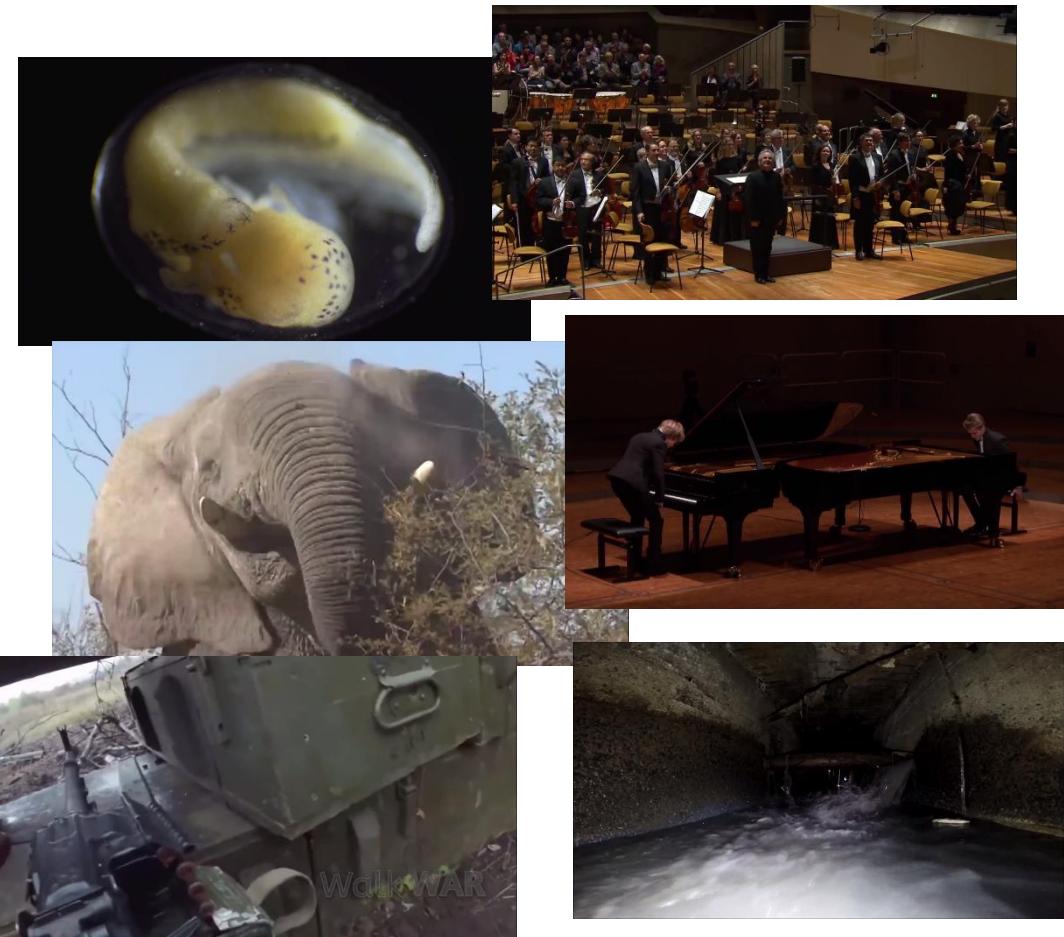


Figura 3 – Quadros de *O Homem Subterrâneo* (2022). Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Com exceção do texto poético citado acima, o material do filme resume-se a imagens em movimento, sons diegéticos e música, o que posiciona o trabalho na tradição dos *filmes-sinfonia*, “poemas visuais tais como *Berlim: Sinfonia da Metrópole*, de Walter Ruttmann (Alemanha, 1927) e *Um Homem Com Uma Câmera* (Russia, 1929)” (STEPHENS, 2010, p. 5, tradução nossa), de Dziga Vertov, ambos dirigidos por cineastas cuja pesquisa foi fundamental no desenvolvimento da montagem e da linguagem fílmica. A poética dos *filmes-sinfonia* do início do século XX serviria de referência para cineastas mais recentes como Godfrey Reggio, na criação de sua *Trilogia Qatsi*, com os filmes *Koyaanisqatsi: life out of balance* (1983), *Powaqqatsi: life in transformation* (1988) e

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

Naqoyqatsi: life as war (2002) (todos com trilha sonora composta por Philip Glass); e Ron Fricke, na produção dos longas *Baraka* (1992) e *Samsara* (2011).

CRIANDO A PARTIR DO MATERIAL: A NOÇÃO DE *COISAGEM* COMO PONTO COMUM NOS PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO FÍLMICA E MUSICAL

A (quase) exclusão da palavra em *O Homem Subterrâneo* responde a duas problemáticas apontadas por Schaeffer (2010) no seu *Ensaio Sobre a Rádio e o Cinema: estética e técnica das artes-relé*. A primeira, reformulada posteriormente no artigo *A Arte e As Máquinas*, de 1964, trata da relação da comunidade artística com os novos instrumentos tecnológicos e as diferentes fases através das quais ela se dá.

Comparando as distintas acepções presentes nos dois textos, podemos chegar a uma síntese que dividirá este caminho de aproximação em três fases: inicialmente, “o instrumento *deforma a Arte*” (SCHAEFFER, 2010, p. 27, grifo nosso): impelidos(as) pela novidade, os(as) artistas são levados(as) por um sentimento de curiosidade, de exploração das possibilidades da ferramenta. Schaeffer liga esta fase à ideia de *primitivismo*.

Num segundo momento, a fase *romântica*, “o instrumento *transmite a Arte*” (SCHAEFFER, 2010, p. 27, grifo nosso): imitando modelos de outras disciplinas artísticas, as aqui chamadas *artes-relé*, ou *artes indiretas* (como o cinema, a rádio e a fotografia), assumem o instrumento como um difusor das *artes diretas* (como o teatro, a música (no contexto do concerto) e a pintura). Por mais que se assuma haver algum potencial transformador nesta relação hierarquicamente desbalanceada, de certo modo servil, fato é que “pede-se desta vez ao instrumento não só mais do que ele pode dar, mas aquilo cujo dom não é de sua natureza” (SCHAEFFER, 2010, p. 28). O que se busca é uma aplicação imediata da nova tecnologia, o que impede que ela seja vista como um fim em si mesma: o primeiro cinema é a tradução em imagens de um jornal; pioneiros como Pathé, Gaumont e Méliès servem-se inescrupulosamente de clichês do teatro; multiplicam-se, no nascimento da fotografia, reproduções de pinturas: é “a entrada do futuro em marcha a ré, da qual fala Valéry” (SCHAEFFER, 2010, p. 99). Ainda hoje o papel de difusoras, sobretudo da rádio e da televisão, faz com que sua potência produtiva seja encoberta e não totalmente experimentada.

Na terceira e última fase, a que Schaeffer se refere como fase *clássica*, “o instrumento *informa a Arte*” (SCHAEFFER, 2010, p. 27, grifo nosso): atingido o domínio sobre o instrumento, ele mesmo revela sua poética, mostrando-se como meio de expressão original gerador de novas

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

sensibilidades, como meio de conhecimento, *informando* poéticas contemporâneas no âmbito das artes diretas e servindo como base na construção da linguagem das artes indiretas (SCHAEFFER, 2010).

A segunda problemática trazida por Schaeffer relaciona-se com a primeira e refere-se à utilização da palavra nas artes correspondentes, como a literatura, o teatro e, por extensão, o cinema. Assim como o rádio e a televisão dificilmente ultrapassarão a função de difusoras antes de desaparecerem totalmente em face a novos instrumentos tecnológicos, o cinema vococêntrico e verbocêntrico resistirá e existirá enquanto a própria natureza das relações humanas é centrada na voz e na palavra (CHION, 2011). Para Schaeffer (2010, p. 41), sua inserção nas artes gera uma “confusão [...] obrigatória e permanente [...], [já que sua primeira função] é ser um instrumento e não uma arte, um relé e não uma criação. Ela é útil e utilitária antes de gratuita e capaz de beleza. Ela designa antes de sugerir”. O autor ainda cita Malraux, para quem “são as mesmas palavras que servem à arte e à expressão das ideias; são as palavras que são reutilizadas, enquanto as imagens do pintor não são *utilizadas*” (SCHAEFFER, 2010, p. 107, grifo do autor). Assim, ele sugere a restrição de seu uso, afirmando que “sem elas, seria possível fazermos ouvir tudo o que pode ser ouvido sem palavras, tudo o que ganha em não ser nomeado por uma língua humana” (SCHAEFFER, 2010, p. 83).

Com efeito, mesmo o ato de audição de um discurso opera por um procedimento de abstração, em que algumas informações são deixadas de lado para que seja apreendido um sentido geral. O mesmo procedimento de abstração pode ser redirecionado de modo que o esforço de assimilação dos signos seja *minimizado* em prol da apreensão do conteúdo sonoro em si mesmo. Trata-se de uma atitude de escuta próxima da *escuta musical*, ligada ao concreto, à *forma sensível* valeryana: a escuta reduzida (PALOMBINI, 2010).

Chion (2011)⁶ divide as atitudes de escuta em três diferentes modalidades: a primeira, a que ele dá o nome de *causal*, é a mais básica de todas e serve para que nos informemos da causa de um determinado som; a segunda, a escuta *semântica*, refere-se à interpretação de um código, à compreensão dos signos implicados em uma mensagem; a terceira, a escuta *reduzida* (termo emprestado de Schaeffer), “trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente da sua causa e do seu sentido; [...] considera o som [...] como objeto de observação, em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa” (CHION, 2011, p. 29-30).

⁶ Como em Reyner (2011), aqui optamos por discutir a ideia de escuta reduzida a partir de Chion, por encontrarmos em seus textos uma definição mais sistematizada do conceito do que no trabalho de Schaeffer.

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

Passado o primeiro momento da pesquisa de Schaeffer, quando debruçou-se sobre a escuta radiofônica e as novas possibilidades abertas pelas percepção indireta - sem a informação visual -, ele parte para a proposição de uma *musique concrète*, que contrapor-se-ia aos métodos de composição da música tradicional por tomar a escuta enquanto instrumento, procurando no som ouvido sugestões de estrutura formal (indo do concreto ao abstrato); ao invés de partir de “um pensamento composicional abstrato que antecede a manipulação sonora” (REYNER, 2011, p. 85).

Em seus *Cinq études de bruits*, apresentados em 1948, dos quais o mais conhecido é o *Étude aux chemins de fer*, o rompimento com a referencialidade ainda é uma obsessão. Contudo, passados dezoito anos, Schaeffer publica seu *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, obra que levou aproximadamente 15 anos para ser concluída e cujo segundo livro dos sete que o compõem dedica-se inteiramente à escuta. Ali, Schaeffer aborda as quatro funções (*écouter, ouïr, entendre* e *comprendre*) e as quatro tendências (cultural, natural, banal e especializada) da escuta para alcançar enfim a ideia de escuta reduzida: um “direcionamento da atitude de escuta” (REYNER, 2011, p. 104), uma “nova intencionalidade específica” (CHION, 1983 apud REYNER, 2011, p. 103) centrada nas funções *ouïr* e *entendre*, respectivamente aquela correspondente à primeira resposta a um som, aquela que não pode ser suspensa; e aquela que se refere justamente ao direcionamento da intenção perceptiva ao objeto sonoro, buscando e selecionando nele aspectos particulares e tornando possível sua qualificação. Ou seja, são *minimizadas* as faculdades *écouter* e *comprendre*, que correspondem, respectivamente, à escuta como índice e como signo. A escuta reduzida, porém, não as nega, porquanto são partes constitutivas e inalienáveis da percepção. Trata-se, com efeito, de uma proposta de deslocamento das escutas condicionadas pelo hábito e de uma tomada de consciência do sujeito sobre sua própria percepção (REYNER, 2011).

Cientes do peso do signo da palavra, diante da qual custamos a ultrapassar a escuta semântica para ouvi-la atentos apenas a suas qualidades sonoras, optamos em *O Homem Subterrâneo* por desfazermos da linguagem-signo, da prosa, para abraçarmos a linguagem-sugestão, a poesia, o poema visual baseado em imagens, sons diegéticos e música.

Além disso, o forte potencial referencial da palavra entraria em confronto com um outro: o das imagens. No âmbito da música, as críticas à *musique concrète* e a seu ideal de rompimento com a referencialidade foram respondidas por compositores como Luc Ferrari, Pierre Henry e Matthew Herbert através de poéticas como a música anedótica e a música acusmática, que se utilizam desta referencialidade na construção de um discurso. Herbert busca não apenas *um som*, mas *aquele*

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

som, vinculado ao corpo que o emite, “o som de um objeto particular” (RICH, 2010, n.p., tradução nossa).

Com a *musique concrète* Schaeffer assume uma posição política de questionamento da “mística da atividade do compositor” - para quem as novas técnicas surgem da necessidade de novas formas -, argumentando que são “os novos sons, concretos, eletrônicos, magnéticos ou exóticos” que sugeririam novas “potencialidades musicais” (PALOMBINI, 1998, p. 13), ou que haveria ao menos uma “fertilização cruzada de procedimentos” (PALOMBINI, 1999, p. 4). Estão em jogo aqui duas abordagens diferentes da tecnologia, que marcariam a dicotomia *elektronische/concrète*, conforme aponta Palombini (1998, p. 13): “para o grupo eletrônico a tecnologia era, por assim dizer, neutra, uma mera ferramenta para o aperfeiçoamento da tradição musical do ocidente; para Schaeffer, nova tecnologia significava espírito novo, o questionamento de toda a construção da civilização ocidental”. Posteriormente, em sua crítica sobre a escuta, Schaeffer propõe pensá-la como método crítico, como instrumento de renovação da percepção e como uma proposta poética revolucionária e de perversão (REYNER, 2012). Barthes (apud REYNER, 2012, p. 100) observa que a perversão “faz feliz, [...] produz um *mais*”, comporta a diferença. Assim, desenraiza preconceitos auditivos, desfaz uma escuta fechada, amarga, não-receptiva, calcada muitas vezes em outros preconceitos - de caráter econômico, racial, de gênero etc.

Estas tomadas de partido, porém, não estão colocadas de modo direto nas obras. Na discussão sobre a comunicabilidade nas vanguardas, isto pode ser tomado como uma virtude ou como um problema, não nos cabendo aqui estendermo-nos. Cabe observar que as poéticas anedótica e acusmática buscaram responder a isso assumindo o signo vinculado ao som enquanto elemento discursivo que aproxima a(o) ouvinte dos temas políticos e textos extra-musicais presentes nas composições (RICH, 2010).

Se o potencial referencial do som é tanto a ponto de gerar uma contenda fundamental no processo de desenvolvimento de novas músicas durante o século XX, que dirá o da imagem numa sociedade em que mesmo a política, para Benjamin (1987), e a economia, para Lipovetsky e Serroy (2015), são regidas por princípios estéticos.

Assim, ao minimizarmos o uso da palavra, da linguagem (em sentido estrito), optamos por centrar o discurso na imagem, a “linguagem para o olho”, e no ruído (*buitage*), a “linguagem para o ouvido” (SCHAEFFER, 2010, p. 42), ou seja, “palavras concretas” (SCHAEFFER, 2010, p. 43). É o que Schaeffer chama de *coisagem*, termo emprestado de Adorno (*thingness*), para quem a utilização destes “objetos estéticos” retirados da própria realidade tornaria impossível a criação de

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

obras de arte autônomas, absolutas, haja vista que estes materiais, justamente por sua referencialidade, jamais poderiam alcançar o status de valor puro. Outro teórico a criticar o uso da *palavra concreta* é Benjamin, para quem isto operaria uma redução da distância necessária entre a obra e a realidade para que fosse mantida a sua *aura* (BIZZARO, 2011, p. 5, tradução nossa).

Com a derrocada deste ideal tipicamente moderno, o qual tem início na literatura e na pintura para depois alcançar a fotografia e o cinema, passa a ter estatuto artístico a “glória do *qualquer um*” (RANCIÈRE, 2005, p. 48, grifo do autor). A história não é mais contada através dos relatos acerca da vida de príncipes, heróis ou aristocratas, mas pela experiência cotidiana e mundana dos(as) personagens anônimos(as), do(a) camponês(a), do(a) trabalhador(a); passa a “identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, [a] explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios” (RANCIÈRE, 2005, p. 49). Este fenômeno a que se pode chamar “enobrecimento da concretude do efêmero” (BIZZARO, 2011, p. 6, tradução nossa) pode ser tomado ao contrário, como a *revelação da efemeridade do nobre*, sentido hábil e sarcasticamente exposto por Schaeffer (apud PALOMBINI, 2010, p. 97):

...as musas seguravam um pincel, uma cítara, um cálamo entre seus dedos delicados; Terpsícore de sandálias, Euterpe a mão no coração, Clio sonhadora, não se parecem muito com o operador da girafa, o locutor e *Cléo das 5 às 7*. Esses novos personagens surgem com todo um aparato: grua e caneta, gravador de fita magnética e fonogênio, desenhos sobre a mesa de animação. Fez-se a autópsia das musas, seus cérebros foram removidos, elas foram desencardidas, desodorizadas, dispostas na loja de acessórios, recauchutadas, fizeram-se fac-símiles, condensações, mixagens, colagens, imitações, mixórdias. Clio, a cabeça oca, perdeu a memória, enrolada em fitas magnéticas; Calíope, muda, estende microfones a chefes de Estado, “ao vivo com vocês”; Melpômene é assistente de produção, trabalhando para roteiros obscuros; Tália, transviada por Rouch, Leacock, Ruspoli, faz cinema-verdade. Quanto a Urânia, babá de crianças crescidas, ela é professora em Nova Iorque ou Moscou, e seus alunos desenham Titov ou o Super-Homem.

É clara no texto schaefferiano a analogia com as tecnologias de gravação e reprodução que possibilitaram o surgimento e o desenvolvimento da rádio e do cinema, as assim chamadas *artes-relé*, ou artes indiretas, às quais se pode unir a música em suporte físico. Para o autor, assim como

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

as artes diretas (pintura e escultura, por exemplo), as artes indiretas operam a partir de um simulacro da realidade, portanto distanciado dela e da qual certos aspectos são destacados em detrimento de outros (BIZZARO, 2011). Diferentemente das primeiras, contudo, que ao retratarem um rosto fazem da reprodução a obra, nas segundas o trabalho é o próprio material organizado (no caso do cinema, por exemplo, as imagens firmadas na película). Outra diferenciação importante é apontada por Malraux (1940 apud SCHAEFFER, 2010), para quem as obras produzidas pelas artes-relé são feitas para serem reproduzidas.

Fica latente aqui que Schaeffer fala a partir de uma perspectiva algo estreita tanto das artes diretas quanto das indiretas, ignorando manifestações não interessadas em criar representações da realidade, a exemplo da pintura de artistas como Kandinsky e Mondrian, em que o valor das obras está no jogo entre as formas e cores, e o cinema de autores como Walter Ruttmann, com seus filmes *Lichtspiel Opus I* (1921) e *Lichtspiel Opus II* (1922), inteiramente compostos por formas geométricas em movimento, ou Man Ray e Stan Brakhage, cujo procedimento adotado, a animação direta – criados a partir da manipulação do próprio suporte fílmico, expondo-o à luz após submetê-lo a processos químicos ou a afixá-lo a objetos cotidianos, como pregos, molas ou galhos de plantas – gera um material altamente abstrato.

Não obstante, esta perspectiva é útil ao pensarmos um cinema que de fato parte de imagens e sons retirados do real, das palavras concretas, da linguagem das coisas, através das quais, a partir do *ver* e do *ouvir* do(a) artista, faz-se o *ver* e o *ouvir* do outro, criam-se “as palavras de uma frase que entrará pelos olhos” (SCHAEFFER, 2010, p. 83) e constrói-se um discurso sonoro a partir da manipulação dos materiais a que o(a) autor(a) tem à disposição, sejam eles ruídos, sons musicais ou a própria voz, considerada também enquanto ruído. Instaura-se aí um jogo de aproximação entre o logos e o cosmos em que partimos do abstrato, da ideia, para o concreto, para as coisas, através das quais é possível reencontrar o pensamento. A conexão deste novo campo de abstração com a ideia original (felizmente) é acidental e não necessária, haja vista a forma particular dos objetos estéticos selecionados, que confere a cada um deles uma existência autônoma (SCHAEFFER, 2010) cuja leitura será também múltipla e individual.

Neste ponto, é inequívoca a afirmação de que existe entre este cinema e a música concreta uma ligação fundamental, tanto no que se refere à sua natureza temporal, aos materiais utilizados ou aos procedimentos através dos quais seus discursos são engendrados. Ambos são uma cronografia, uma escrita no tempo (aqui excluído o cinema antes do som síncrono (CHION, 2011)); trabalham com objetos preexistentes; e operam pela seleção, edição e montagem destes objetos.

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

Sabendo que, ainda no início do século XX, as vanguardas históricas passaram a desafiar e diminuir a distância entre música e ruído e assumindo que todo o som de um filme – mesmo o mais “realista”, aquele estritamente sincronizado com o que se passa na tela – é manipulado em algum nível, seja pelo corte seco entre cenas, pela escolha do microfone e de seu posicionamento ou pelos processos de pós-produção (GARCIA, 2014), podemos ouvi-lo como música ou, mais especificamente, como uma grande peça de música concreta.

Ao tomarmos todos os sons enquanto pré-textos, é possível subverter o “protocolo ‘industrial’ de construção sonora[, que] coloca a voz como elemento semântico, a música como elemento emocional e os ruídos como elemento topográfico” (GARCIA, 2014, p. 142) e criar novos jogos que reposicionam estes elementos, retirando deles este aspecto funcional e potencializando sua faculdade estética.

O diálogo estabelecido entre estes sons, entre as imagens e entre ambos, preservados seus aspectos referenciais, situa o objeto de análise deste artigo mais próximo da perspectiva de Schaeffer (2010), para quem as camadas preservam uma maior independência: distanciando-se da prática predominante no cinema de grande distribuição, em que som e imagem progridem, na maior parte do tempo, de modo sincronizado, esta estratificação dos materiais abre possibilidades para uma organização formal mais livre. As esferas visual e sonora podem assumir um ritmo próprio, criando uma rede de relações complexa ao explorar a contradição entre momentos de simultaneidade, dessincronização e complementaridade.

O procedimento ecoa processos presentes na obra cinematográfica de Mauricio Kagel, cujo trabalho é referência relevante para o início do desenvolvimento da presente pesquisa. Um exemplo é o filme *Antithese* (1965), em que a quebra constante da ilusão fílmica (algo próximo ao distanciamento operado pelo teatro épico brechtiano) é operada através da dessincronização entre som e imagem ou de uma “falsa diegese” (MUELLER, 2000 apud HEILE, 2017, p. 97, tradução nossa), ou seja, o som de determinado objeto ou aquele que seria esperado em determinada situação apresentada na tela é substituído por outro, gerando associações inesperadas em um “jogo com as expectativas do público” (HEILE, 2017, p. 97, tradução nossa). Ainda sobre a obra de Kagel, Heile (2017, p. 97, tradução nossa) afirma que “o caráter não-narrativo da peça de teatro [(*Antithese*, 1962)] é desenvolvido ainda mais através do filme, por exemplo pela suspensão das leis de continuidade cronológica e espacial”.

Para Bizzaro (2011, p. 9, tradução nossa), é o aspecto da narratividade que está no centro de uma distinção entre a perspectiva schaefferiana e a adotada por Chion (2011): “Chion dava mais

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

importância para o aspecto narrativo do cinema (o que acontece na tela), enquanto Schaeffer estava interessado na arquitetura formal e dava pouca ou nenhuma atenção à narrativa”. A afirmação pode ser objeto de ressalvas, já que *o que acontece na tela* pode também ser não-narrativo e, por mais que em Schaeffer seja na inter-relação entre objetos puros que se engendra o discurso estético, é possível produzir trabalhos que unam um pensamento formal e uma ideia de narrativa, por mais difusa que possa apresentar-se. Contudo, ela nos serve para adentrar à ideia de *contraponto audiovisual*, como trazida por Chion (2011).

Desde que o som apareceu no cinema, no final da década de 1920, passou a ser utilizado o termo *contraponto*, emprestado da música, para definir uma atitude frente à criação filmica que tratasse os estratos *som* e *imagem* como linhas horizontais paralelas, cada um com suas camadas de significação e possibilidades de construção de discurso, o que vai ao encontro da visão schaefferiana. Assim, não haveria *a priori* uma hierarquia que posicionaria um como subordinado ao outro (ou o som subordinado à imagem, para sermos mais exatos). Para Chion (2011, p. 12), cujo texto afirma que o mais importante fenômeno gerado pela relação som/imagem é o do “valor acrescentado, [...] o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem” e que ele funciona “pelo princípio da síncrese [...], que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve”, as relações verticais, ou seja simultâneas, são mais fortes e evidentes.

Portanto, não se poderia falar propriamente em *contraponto*, já que para isso seria necessário que a camada do som, assim como a da imagem, tivesse um encadeamento sintático, fosse uma entidade organizada a partir de preceitos composticionais próprios (certamente sem desconsiderar a camada da imagem). Pois era justamente isto o que apregoava Schaeffer, para quem “a continuidade do som deveria ser organizada como uma partitura musical, com um manejo cuidadoso de analogias e diferenças, densidades e estratificações, acelerações, repetições, variações e cadências” (BIZZARO, 2011, p. 9, tradução nossa).

Pelo contrário, Chion (2011, p. 36) prefere falar em *dissonância audiovisual*, ou seja, pontos de dessincronização, de diferença de natureza entre o que aparece na tela e o que soa para os ouvidos (como o que ocorre em *L'Homme qui ment* (1968), de Alain Robbe-Grillet, quando, por exemplo, à imagem de uma garrafa de vidro partindo-se no chão é sobreposto um som eletrônico⁷),

⁷ Este procedimento será comparado por Schaeffer ao fenômeno acústico de mascaramento, quando duas frequências são somadas e alteram suas qualidades físicas mutuamente: “Assim como a sobreposição de dois eventos sonoros pode dar origem a sensações acústicas muito diferentes [...], também sons e imagens são capazes de encobrir uns

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

e trata como *contraponto* o que ocorre quando há uma oposição de significação, ou seja, quando o objeto em cena não pressupõe um som determinado e sobre ele é adicionada outra camada de sentido a partir da adição do estrato sonoro, como na cena de *Solaris* (1972), de Tarkovski, em que o corpo ressuscitado da mulher do protagonista agita-se espasmodicamente enquanto ouve-se o som de cacos de vidro chocando-se uns contra os outros.

De todo modo, continuamos falando em relações verticais, e não na relação que se estabelece entre os efeitos sonoros presentes nesta cena e os sons que ocorrem antes ou depois. Do ponto de vista da composição, ambas as abordagens são potentes provocações, esteja o(a) autor(a) interessado(a) em jogos com a diegese – em explorar os possíveis diálogos entre o que ocorre simultaneamente nos planos visual e sonoro – ou na construção de discursos paralelos em ambos, como faz o artista Philipp Geist. Ligado à videomúsica, ele experimenta em sua obra *Angel Audio/Video RMX* (2002) compor uma peça a partir de pequenos fragmentos audiovisuais, ou *complexos verticais*, blocos retirados da gravação de uma performance musical que são então rearranjados a partir de critérios tanto visuais quanto sonoros (LIMA, 2021). Já Mauricio Kagel equilibra-se entre os dois vieses em seu processo criativo, tanto construindo relações verticais – substituindo o que deveria ser ouvido em cena por outra informação acústica (em um gesto a que ele dá o nome de *sincronicidade rítmica*) –, quanto pensando relações horizontais *intra* e *entre* camadas do filme (HEILE, 2017).

Em *O Homem Subterrâneo*, é o que ocorre em uma cena cuja ação é a entrada em palco de um regente e todos os gestos consequentes: a orquestra levanta-se, o protagonista cumprimenta o *spalla*, agradece ao público, posiciona-se em seu púlpito e prepara-se para a performance. Em um primeiro momento, a ação desenrola-se normalmente, som e imagem sincronizados, temporalidade mantida. Vemos o movimento do regente dando a entrada para a orquestra e no instante em que ela tocaria a primeira nota a cena é retomada de seu início. A partir daí, tem origem um jogo entre som e imagem, em que trechos da cena são recortados, retrogradados, retomados e embaralhados e o som é dessincronizado. O regente sobe ao palco e cumprimenta o público repetidas vezes sem aplausos, a expressão do *spalla* passa de um olhar taciturno a um sorriso para voltar à mesma feição soturna, *frames*⁸ do maestro encarando a orquestra surgem congelados

aos outros, de ser percebidos simultaneamente como distintos, de se combinar em elementos complexos, ou novamente de gerar sensações bastante estranhas à mera coincidência de estímulos” (BIZZARO, 2011, p. 8, tradução nossa).

⁸ Palavra em inglês para designar um dos fotogramas (ou quadros) que compõe o filme. A grande maioria dos(as) diretores(as) utilizam uma taxa de 24fps (frames per second) – ou seja, 24 fotogramas por segundo – na rodagem de seus trabalhos.

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

alongando este tempo de preparação, todos procedimentos de edição que ressignificam a cena original transformando um acontecimento trivial em uma situação cômica e realçando o aspecto teatral e o caráter algo absurdo do ritual que se apresenta na tela.

PROCESSO CRIATIVO: PROCEDIMENTOS DE MANIPULAÇÃO DO MATERIAL (*DATA-BENDING E FOLD-IN*)

Não pretendemos neste trabalho realizar uma análise extensiva do filme⁹, porém outros dois procedimentos adotados durante o processo de geração de materiais são dignos de nota: o *databending* e o *fold-in*. O primeiro trata-se de um processo análogo ao *circuit bending* (como já mencionado em nota de rodapé). Enquanto este opera através da manipulação de objetos eletrônicos, aquele atua sobre códigos e dados de arquivos digitais. Sua semelhança reside no fato de que ambos são procedimentos utilizados para gerar *glitches*, ou falhas, que podem ser então manipuladas enquanto materiais estéticos. Artistas que incorporaram o *glitch* em seus trabalhos incluem o diretor Chris Cunningham, cujo videoclipe para a canção *Come to Daddy* (1996), de Aphex Twin, apresenta diferentes maneiras de se trabalhar com estas falhas; o *sound designer* Ben Lukas, no filme *OFFF New York Titles* (2010), de Rob Chiu e Chris Hewitt (RICH, 2010); músicos como Skrillex e outros artistas da música eletrônica, sobretudo de gêneros como *dubstep* e *breakcore*; e *Oval*, projeto do músico alemão Markus Popp, pioneiro no que se convencionou chamar de *glitch music*: Popp adota os materiais resultantes da manipulação física de *CD's*, de sua danificação, enquanto base sonora para suas composições.

O procedimento é análogo à animação direta (também já citada), em que a própria película é manipulada ou danificada para se gerar o material visual. O trabalho apresentado é simplesmente a projeção do resultado desta manipulação no filme, prescindindo de cortes e de edição (no sentido usual dos termos). Outra técnica análoga é utilizada por Man Ray na criação de seus fotogramas (ou radiografias): objetos são colocados sobre o papel fotográfico que é, então, exposto à luz, gerando imagens fantásticas e surreais.

O *databending* pode ser realizado através da manipulação de arquivos em softwares não destinados à sua edição, como aplicar efeitos sobre um arquivo de vídeo utilizando um programa

⁹ O qual encontra-se disponível através do link:
<https://drive.google.com/drive/folders/1OfsMvEEJjiSSESwL6hhAot4rKMZTqZYk?usp=sharing>

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

estruturado para trabalhar com áudio, como uma *DAW*¹⁰; ou através de softwares específicos, como *editores hexadecimais* (ou *editores hex*) a exemplo do *HxD*, método escolhido e utilizado neste trabalho. Com o *HxD* é possível modificar um arquivo editando diretamente seus *bytes*¹¹: o arquivo é mostrado na tela como uma imensa lista de *bytes* (Figura 4), e cada um deles pode ser substituído a fim de criar alterações e distorções no material original, a exemplo do que é mostrado na Figura 5.

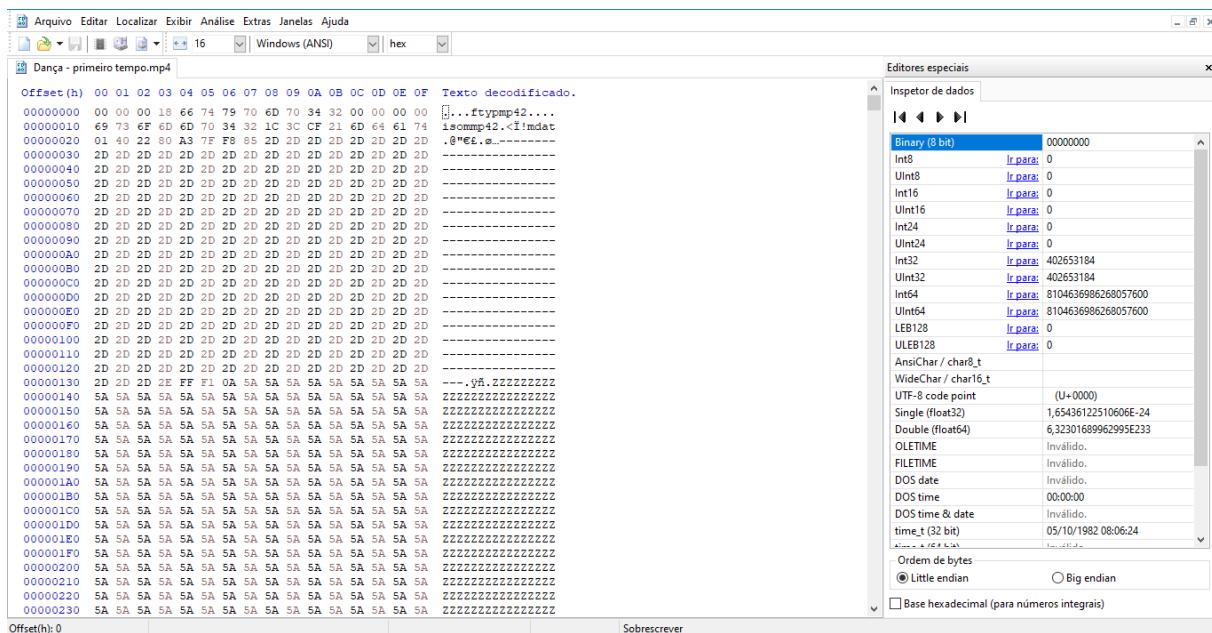


Figura 4 – Interface do editor hexadecinal *HxD* exibindo os dados do arquivo de vídeo do qual um dos quadros é mostrado na Figura 1. Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

10 Do inglês, Digital Audio Workstation, ou estação de trabalho de áudio digital, em tradução livre. Software destinado à gravação, edição, mixagem e masterização de áudio digital.

11 Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, byte é uma “unidade de medida de informação, equivalente a oito bits” (FIGUEIRA et al., 2011).

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

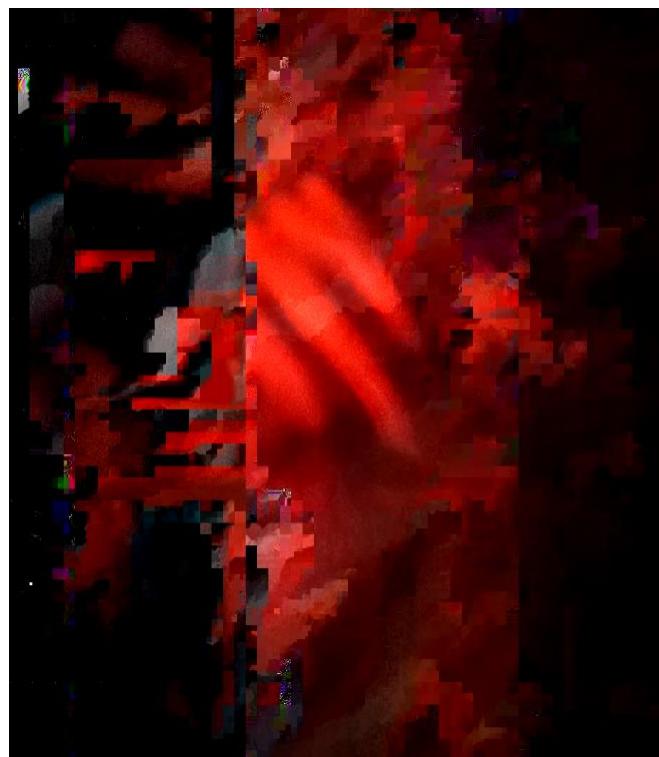


Figura 5 – Quadro do mesmo material exibido na Figura 1 após passar pelo processo de *databending*. Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

O *databending* foi usado em *O Homem Subterrâneo* na geração de material para a trilha sonora sobre dois materiais: uma gravação de voz enviada por um dos estudantes e a *Fantasia em Ré Menor K.397*, de Mozart; e na produção de material visual, distorcendo os registros de duas partituras de movimentos que compõem uma das cenas.

O segundo procedimento a que me referi, o *fold-in*, surge na obra de William S. Burroughs como uma extensão do *cut-up*, meio utilizado pelo autor sob a influência do trabalho de seu amigo Brion Gysin, cujas colagens com fragmentos de artigos de jornal inspiraram Burroughs a transpor o método de colagem das artes visuais para a escrita. Assim, seria possível extrair novos textos a partir da quebra e do embaralhamento de pré-textos. Na obra *The Third Mind*, escrita por ambos, Burroughs (1978, p. 29-31, tradução nossa) atesta que

o método é simples. Aqui está um caminho para fazê-lo. Pegue uma página. Como esta página. Agora corte-a ao meio na vertical e na horizontal. Você tem quatro seções: 1 2 3 4... um dois três quatro. Agora reorganize as seções

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

posicionando a seção quatro com a seção um e a seção dois com a seção três. E você tem uma nova página.

Como um *desdobramento* desta ideia, o autor sugere o *fold-in*, método também utilizado com o intuito de partir textos para tornar possível embaralhar seus fragmentos em busca de material inédito, mas que – diferentemente do *cut-up*, que opera através do corte literal – realiza seu intento através da dobra da página. Em *The Third Mind*, Burroughs (1978, p. 95-6, tradução nossa) detalha sua feitura:

Uma página de texto – de minha autoria ou de outrem – é dobrada ao meio verticalmente e posicionada sobre outra página – O texto composto é então lido através de metade de um texto e metade de outro – O método *fold-in* estende para a escrita o *flashback* usado nos filmes, possibilitando ao escritor mover-se para trás e para frente em sua linha do tempo – Por exemplo eu pego a página um e doubro-a sobre a página cem – Eu insiro o resultado composto como a página dez – Quando o leitor lê a página dez ele está avançando no tempo para a página cem e retrocedendo no tempo para a página um.

Na pesquisa por material para a trilha sonora, aplicamos o procedimento sobre a partitura da mesma *Fantasia em Ré Menor K. 397* de Mozart. As páginas da partitura original da peça (Figura 6) foram dobradas verticalmente e as metades resultantes das páginas 1 e 3 e das páginas 2 e 4 foram então embaralhadas, conforme mostra a Figura 7. Em seguida, seguindo a “nova” partitura, realizamos a edição de uma gravação da peça (executada por Cyprien Katsaris¹²) utilizando um software de edição de áudio.

12 Disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=1BkZ8ci8_k4.

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”



Figura 6 – Páginas 1 e 3 da partitura da *Fantasia em Ré Menor K. 397* de Mozart. Fonte: MOZART, 1937.



Figura 7 – Seções das páginas exibidas na Figura 29 apó o processo de *fold-in*. Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a criação da primeira trilha sonora original, composta por Saint-Säens para o filme *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908), de André Calmettes e Charles Le Bargy, o cinema constitui um território fértil para a experimentação musical, como provaram compositores(as) das mais diversas poéticas contemporâneas, a exemplo de Erik Satie, George Antheil, Arthur Honneger, Dimitri Chostakovitch, György Ligeti, Luc Ferrari, Jerry Goldsmith, Steve Reich, Philip Glass, e muitos(as) outros(as) que tornariam a lista bastante extensa. Além disso, a utilização de peças de vanguarda em filmes de grande circulação (como dos(as) diretores(as) Stanley Kubrick, Paolo Sorrentino, Chris Marker, Franklin J. Schaffner, Gus Van Sant, Peter Greenaway, Jane Campion, Stephen Daldry, Andrei Zviaguintsev, Dziga Vertov e até mesmo Josh Trank) mostra como o cinema pode também ser uma via de aproximação entre a música contemporânea e o público, que desta forma amplia-se e diversifica-se. Por fim, é notório o uso de procedimentos eletroacústicos na criação de efeitos sonoros, no cinema de artistas como Michel Gondry, Gaspar Noé, Christopher Nolan, “Chris Marker, Andrei Tarkovski, Michelangelo Antonioni, David Lynch, Gus Van Sant, David Cronenberg e tantos outros cineastas” (LANGLOIS, 2016, p. 16, tradução nossa).

Se no interior do filme a presença destes sons é naturalizada, se eles são percebidos como acompanhantes da imagem, seria possível através da provocação de outra atitude perceptiva - pela própria arquitetura do texto audiovisual ou pela simples enunciação propositiva - que o(a) espectador(a) os ouvisse (com os demais elementos constitutivos da totalidade do som do filme) como música? Desta forma, um(a) ouvinte não-especializado(a), cuja primeira reação a uma peça eletroacústica poderia ser de total estranhamento ou até mesmo de aversão ou negação, perceberia que, na verdade, já ouvira dezenas de peças eletroacústicas, com a diferença de que elas se desenrolavam paralelamente a um discurso visual. Criar-se-ia, então, uma segunda via de aproximação: admitindo que estes discursos poderiam ser separados e autonomizados, teríamos aberta uma nova sensibilidade para a leitura e apreciação de textos puramente visuais ou sonoros.

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ASSIS, Paulo de. **Logic of Experimentation**: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research. Leuven University Press, 2018.

BARTHES, Roland. Da Obra ao Texto. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **Cultura y simulacro**. Tradução de Pedro Rovira. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, vol. 1. Traduzido por Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIZZARO, Nicola. Pierre Schaeffer's contribution to audiovisual theory'. **Worlds of Audio Vision**, 2011. Disponível em: <http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV_Bizzaro_2011_eng.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2022.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção: Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BURROUGHS, William S.; GYSIN, Brion. **The Third Mind**. New York: The Viking Press, 1978.

CARLSON, Marvin. Sobre algumas implicações contemporâneas do termo “pós-dramático”. In: CARREIRA, André; BÄUMGARTEL, Stefan (org.). **Nas fronteiras do representacional**: reflexões a partir do termo “Pós-Dramático”. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2014. p. 24-36.

CHION, Michel. **A Audiovisão**: som e imagem no cinema. Tradução: Pedro Elói Duarte. 1ª Edição. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea, matrizes teóricas e interculturalidade. **Sala Preta**, v. 1, p. 105-112, 2001.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. 3ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FIGUEIRA, H.; MENDES, A.; MENDES, P.; PINTO, C.. *byte*. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2011. E-book.

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

GARCIA, Demian. O som no cinema e a música concreta. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 10, p. 135-146, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://200.201.12.34/index.php/revistacientifica/article/view/736/418>>. Acesso em: 23 ago. 2022.

HEILE, Björn. **The Music of Mauricio Kagel**. Londres: Routledge, 2017.

HYDE, Joseph. Musique Concrente Thinking in Visual Music Practice: Audiovisual silence and noise, reduced listening and visual suspension. **Organised Sound**, v. 17, n. 2, p. 170-178, 2012.

LANGLOIS, Philippe. Musique contemporaine et cinéma: panorama d'un territoire sans frontières. **Circuit: musiques contemporaines**, v. 26, n. 3, p. 11-25, 2016.

LIMA, Marcelo Carneiro de. The concept of hybridization as a contribution to the analysis of videomusic. In: III Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA) & IV Congresso Internacional de Música e Matemática, 2019, Rio de Janeiro. **Série Congressos da TeMA Vol. IV – Teoria Musical no Brasil**: Diálogos Intercontinentais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Estetização do Mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 20ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Fantasias and rondós for the piano**. Nova Iorque: G. Schirmer, 1937.

PALOMBINI, Carlos. **Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental**. Revista Eletrônica de Musicologia, v. 3, 1998.

_____. **A música concreta revisitada**. Revista eletrônica de musicologia, v. 4, 1999.

_____. Num gabinete em Marselha, um jovem engenheiro sonha. In: SCHAEFFER, Pierre. **Ensaio Sobre o Rádio e o Cinema: Estética e Técnica das Artes-relé 1941-1942**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto, 34ª Edição. São Paulo: EXO Experimental, 2005.

REYNER, Igor Reis. **Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta**. Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106, dez. 2011.

MÚSICA COMO CINEMA, CINEMA COMO MÚSICA: UM ESTUDO A PARTIR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “O HOMEM SUBTERRÂNEO”

_____. **A escuta em Pierre Schaeffer: uma perversão poética.** IV Seminário música ciência e tecnologia: fronteiras e rupturas. São Paulo: USP, 2012.

RICH, Jonathan. 2010. **Exploring the Synthesis of Musique Concrète and Visual Media in Popular Culture.** Tese (Doutorado em Música). School of Music, Humanities and Media, University of Huddersfield, 2010.

SCHAEFFER, Pierre. **Ensaio Sobre o Rádio e o Cinema:** Estética e Técnica das Artes-relé 1941-1942. Texto estabelecido por Sophie Brunet e Carlos Palombini, com a colaboração de Jacqueline Schaeffer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEPHENS, Gregory. Koyaanisqatsi and the Visual Narrative of Environmental Film. **Screening the Past**, v. 26, p. 1-29, 2010.

SUBIRATS, Eduardo. **Da Vanguarda ao Pós-Moderno.** Tradução de Luiz Carlos Daher e Adélia Bezerra de Meneses. São Paulo: Nobel, 1986.