



CADERNO DE RESUMOS

II JISMA

Jornada Interdisciplinar de Som e
Música no Audiovisual

3, 4, 5 e 6 de julho de 2017

CBAE (Colégio Brasileiro de Altos Estudos)

Av. Rui Barbosa, 762, Flamengo, Rio de Janeiro - RJ

Organização do Caderno de Resumos:

Heitor G. Peralles

Coordenação geral:

Luíza Alvim (PPGM - UFRJ)

Comissão Organizadora:

Luíza Alvim (PPGM - UFRJ)

Joice Scavone (FACHA)

Caio César Loures (Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ)

Comissão Científica:

Dr. Rodolfo Caesar (PPGM-UFRJ)

Dra. Luíza Alvim (PPGM-UFRJ)

Dra. Analu Cunha (IA-UERJ)

Comissão de Apoio:

Gheise Vasconcelos

Heitor G. Peralles

Lista de pareceristas:

Dr. Rodolfo Caesar (PPGM-UFRJ)

Dra. Luíza Alvim (PPGM - UFRJ)

Dr. Carlos Henrique Guadalupe Silveira (Lyon 2)

Dr. Guilherme Maia (UFBA)

Dr. Fernando Morais da Costa (UFF)

Dr. Rodrigo Carreiro (UFPE)

Dra. Ariane Holzbach (UFF)

Dr. Irineu Guerrini Jr (Faculdade Cásper Líbero)

Dr. Leonardo de Marchi (UERJ)

Dra. Analu Cunha (IA-UERJ / EAV-Parque Lage)

Dr. Marcelo Wasem (IA - UERJ)

Dr. André Luiz Gonçalves de Oliveira (UNOESTE - SP)

Dr. André Pase (PUC-RS)

Realização:



Apoio:



MAA Cinemateca
Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro

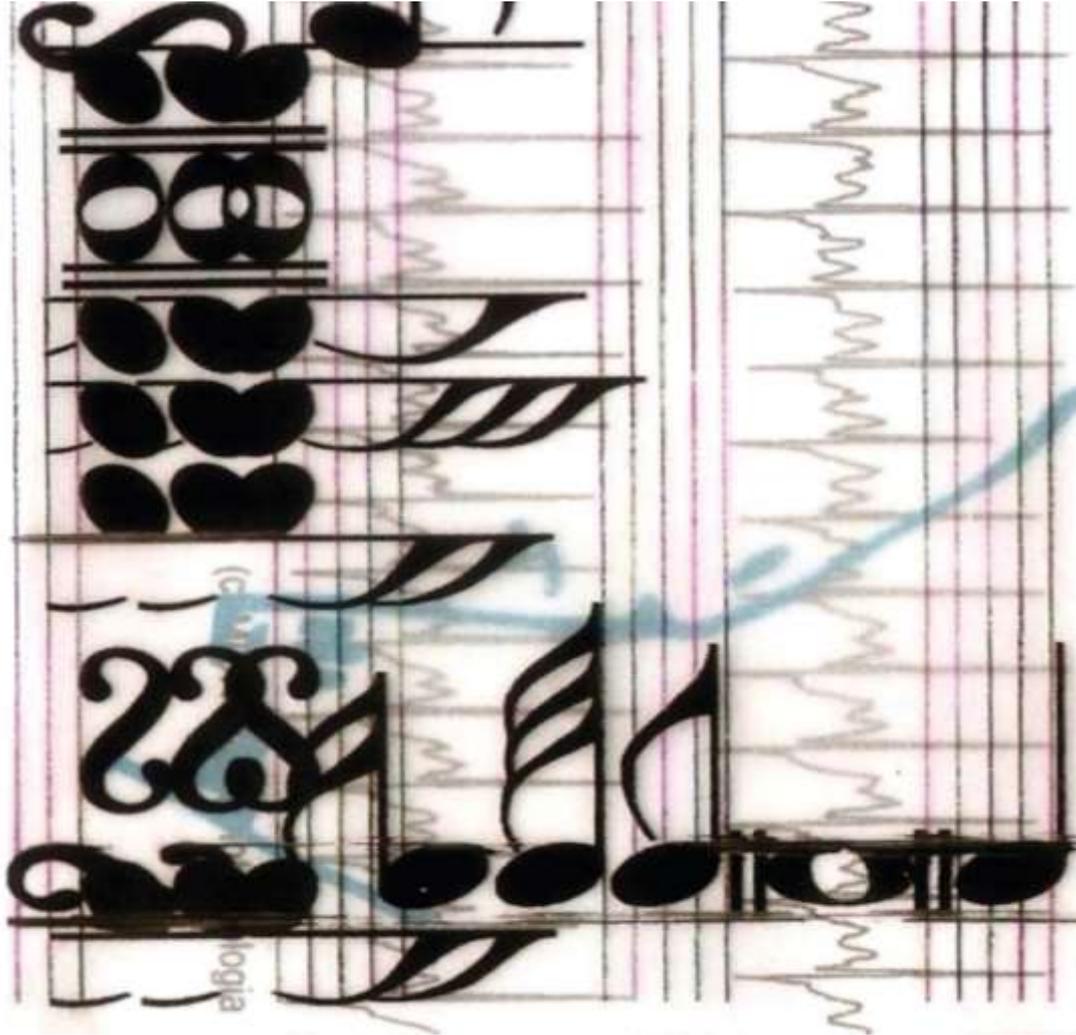


Imagem: Marcelo Wasem, A M O N (série Traçado do Ritmo – fragmento), 2016

PROGRAMAÇÃO

Dia 3 de julho (segunda)

14:00 – 17:00h:

Curso

Tide Borges (ECA/USP):

“Som direto no Cinema”

19:30 – 21:30h:

Abertura (Cinemateca do MAM-Rio)

Apresentação do evento por Luiza Alvim (PPGM - UFRJ)

Cine Concerto com Soundpainting - filme *A Queda da Casa de Usher (Jean Epstein, 1928)*, com a Cineorquestra Soundpainting Rio, coordenada por Taiyo Omura.

Dia 4 de julho (terça)

9:00 – 10:45h:

Som no audiovisual: experimentação e educação

Glauber Resende Domingues (SME-RJ/UFRJ):

“Escutas do cinema com estudantes de educação básica na perspectiva da diferença”

Marina Mapurunga (UFRB):

“SONatório: Prática, Pesquisa e Experimentações Sonoras na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia”

Henrique Gomes (UFC):

“Percepção e pesquisa sonora na paisagem: alternativas ao som direto e à gravação de campo”

11:15 – 13:00:

Teoria e estética do som no cinema

Guilherme Farkas (AIC):

“De *Bunny Lake Desapareceu* (1965) à *A Mulher Sem Cabeça* (2007), por uma ampliação do estatuto do som na mise en scène cinematográfica”

Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva (UNISA - FECAP):

“*Pormenores*: atuação criativa e expressiva do som na narrativa cinematográfica”

Natalia Barrenha (UNICAMP):

“Os sons do arrepio – sobre *Historia del miedo* (Benjamín Naishtat, 2014)”

14:30 – 16:15:

Estética e práticas da música no cinema: do silencioso ao sonoro

Stella Júnia Ribeiro (PPGM-EM-UFRJ):

“Os desafios dos pianeiros nas salas de projeção do início do século. XX no Rio de Janeiro”

Maurício Monteiro (UAM):

“Transições: música e cinema na primeira metade do século XX”

Marcos Júlio Sergi (UNISA):

“Lars von Trier e as inter-relações entre música e imagem”.

16:30 – 18:15:

Gêneros/estilos musicais e cinema

Daniel Doria (UFPR):

“O espaço sonoro em *Honeydripper* (2007): análise de uma narrativa fílmica sobre o *Blues*”

Leonardo Vidigal (UFMG):

“Construindo o som - ocupando as ruas e as telas com filmes sobre *sound systems*”

Roberto Reiniger (UAM):

“Beyoncé e *Cinquenta Tons de Cinza*: entre a crítica e as intertextualidades da adaptação da literatura no cinema contemporâneo”.

Dia 5 de julho (quarta)

9h – 10:45:

Direitos autorais e questões de autoria da música no audiovisual

Alexandre Negreiros (SENAC/Rio):

“Obras Audiovisuais, Direitos Humanos que Geram e Gargalos de sua Gestão Coletiva”

Leonardo de Marchi (UERJ):

“Youtube e direitos autorais, qual conciliação é possível? Considerações sobre o *value gap*, *Content ID* e exibição pública versus consumo privado de conteúdos digitais”

Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana (UEG - USP):

“A questão da autoria na música de cinema”

11:15 – 13h:

Estética da música e do som no cinema

Luiza Alvim (PPGM-UFRJ):

“Godard – curta-metragista: música e som nos curtas-metragens de Jean-Luc Godard dos anos 50”

Lucas Bonetti (UNICAMP):

“A trilha musical de Moacir Santos para *Jungle Erotic* (1970)”

Jocimar Dias Jr (UFF):

“Theo Angelopoulos: silêncio e ritornelo nas fronteiras dos Balcãs”

14:30 – 16:15:

Aspectos históricos e estéticos do som no cinema

Joice Scavone (FACHA):

“O não-sincronismo em performances musicais no cinema brasileiro”

Fabiano Pereira (UAM):

“Efeitos sonoros: paradoxo histórico”

Fernando Aranha (PUC-RJ):

“O design e o som no cinema”.

16:30 – 18:30:

Tecnologia e novas mídias (videogames)

Claudia Holanda (UFRJ):

“Mapas sonoros: seus usos e níveis de interação”

Magno Caliman (UNIRIO):

“Código enquanto potência poética na produção audiovisual”

Schneider Souza (PPGCom - UFF):

“Áudio para games e contextualização histórica: uma proposta de cronologia alternativa para a Game Music”

Vicente Reis (UFRB - UFBA) e Tharcísio Vaz (UFBA):

“O papel da imersão nos jogos eletrônicos: Audio Game *Breu*, um estudo de caso”.

Dia 6 de julho (quinta)

10h – 11:45:

Música, som e identidades no audiovisual (TV e cinema)

Hanna Nolasco (UFBA):

“Os Videoclipes e a música na construção narrativa da telenovela *Cheias de charme*”

Lourdes Silva (UNISA):

“Relações entre música, ficção seriada e identidade”

Ana Cecília Santos (PUC-SP – IFMT):

“Um olhar sobre os objetos mestiços e a estética musical no cinema de ficção”.

14h – 15:45:

Teoria do som e pensamento sonoro na arte contemporânea

Davi Donato (USP):

“A audiovisão e o pensamento sonoro de Michel Chion”

Alexandre Brasil (PPGM-UFRJ):

“Redes, territórios, circuitos: ativando conceitos a partir de uma proposta de pesquisa audiovisual”

Ana Lia Rodrigues (UFMT) e Teresinha Prada (UFMT):

“Arte do tempo no Espaço: som e Instalações”.

16h – 17:45:

Som/Imagem na videoarte

Analu Cunha (IA-UERJ / EAV- Parque Lage):

“Ver, ouvir, dançar”

Marcelo Wasem (IA- UERJ):

“Transdução como invenção entre os campos da partitura e da sonoridade”

Aline Couri (EBA-UFRJ):

“Stan Brakhage: música como equivalente sonoro ao movimento da mente”.

18:15:

Encerramento

Apresentação do filme *O Aeronauta (The Ballonatic*, de Buster Keaton e Edward Cline. EUA, 1923, 21’), com acompanhamento ao piano de Cadu Pereira.

Lançamento de livros

SUMÁRIO

SOM NO AUDIOVISUAL: EXPERIMENTAÇÃO E EDUCAÇÃO

[1] Escutas do cinema com estudantes de educação básica na perspectiva da diferença | 14

[2] SONatório: Prática, Pesquisa e Experimentações Sonoras na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia | 17

[3] Percepção e pesquisa sonora na paisagem: alternativas ao som direto e à gravação de campo | 19

TEORIA E ESTÉTICA DO SOM NO CINEMA

[4] De Bunny Lake Desapareceu (1965) à A Mulher Sem Cabeça (2007), por uma ampliação do estatuto do som na mise en scène cinematográfica | 23

[5] Pormenores: atuação criativa e expressiva do som na narrativa cinematográfica | 26

[6] Os sons do arrepio – sobre Historia del miedo (Benjamín Naishtat, 2014) | 29

ESTÉTICA E PRÁTICAS DA MÚSICA NO CINEMA: DO SILENCIOSO AO SONORO

[7] Os desafios dos pianeiros nas salas de projeção do início do século XX no Rio de Janeiro | 32

[8] Transições: música e cinema na primeira metade do século XX | 35

[9] Lars von Trier e as inter-relações entre música e imagem | 38

GÊNEROS/ESTILOS MUSICAIS E CINEMA

[10] O espaço sonoro em Honeydripper (2007): análise de uma narrativa fílmica sobre o Blues | 40

[11] Construindo o som - ocupando as ruas e as telas com filmes sobre sound systems | 43

[12] Beyoncé e Cinquenta Tons de Cinza: entre a crítica e as intertextualidades da adaptação da literatura no cinema contemporâneo |46

DIREITOS AUTORAIS E QUESTÕES DE AUTORIA DA MÚSICA NO AUDIOVISUAL

[13] Obras Audiovisuais, Direitos Humanos que Geram e Gargalos de sua Gestão Coletiva |49

[14] Youtube e direitos autorais, qual conciliação é possível? Considerações sobre o value gap, Content ID e exibição pública versus consumo privado de conteúdos digitais |51

[15] A questão da autoria na música de cinema |54

ESTÉTICA DA MÚSICA E DO SOM NO CINEMA

[16] Godard – curta-metragista: música e som nos curtas-metragens de Jean-Luc Godard dos anos 50 |57

[17] A trilha musical de Moacir Santos para Jungle Erotic (1970) |60

[18] Theo Angelopoulos: silêncio e ritornelo nas fronteiras dos Balcãs |62

ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTÉTICOS DO SOM NO CINEMA

[19] O não-sincronismo em performances musicais no cinema brasileiro | 65

[20] Efeitos sonoros: paradoxo histórico |68

[21] O design e o som no cinema |71

TECNOLOGIA E NOVAS MÍDIAS (VIDEOGAMES)

[22] Mapas sonoros: seus usos e níveis de interação |73

[23] Código enquanto potência poética na produção audiovisual |76

[24] Áudio para games e contextualização histórica: uma proposta de cronologia alternativa para a Game Music | 79

[25] O papel da imersão nos jogos eletrônicos: Audio Game Breu, um estudo de caso | 82

MÚSICA, SOM E IDENTIDADES NO AUDIOVISUAL (TV E CINEMA)

[26] Os Videoclipes e a música na construção narrativa da telenovela Cheias de charme | 85

[27] Relações entre música, ficção seriada e identidade | 87

[28] Um olhar sobre os objetos mestiços e a estética musical no cinema de ficção | 89

TEORIA DO SOM E PENSAMENTO SONORO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

[29] A audiovisão e o pensamento sonoro de Michel Chion | 92

[30] Redes, territórios, circuitos: ativando conceitos a partir de uma proposta de pesquisa audiovisual | 94

[31] Arte do tempo no Espaço: som e Instalações | 97

SOM/IMAGEM NA VIDEOARTE

[32] Ver, ouvir, dançar | 101

[33] Transdução como invenção entre os campos da partitura e da sonoridade | 105

[34] Stan Brakhage: música como equivalente sonoro ao movimento da mente | 107

SOM NO AUDIOVISUAL: EXPERIMENTAÇÃO E EDUCAÇÃO

[1] “Escutas do cinema com estudantes de educação básica na perspectiva da diferença”, *Glauber Resende Domingues (SME-RJ/UFRJ)*

A escuta dos sons do cinema com estudantes de educação básica é algo que vem sendo recentemente estudada (RESENDE, 2013). O que se percebe é que, quando se trata de estudantes que veem e escutam, eles tendem a relacionar-se fortemente com a memória sonora e, quando esta não se faz presente, eles lançam mão da imaginação para dizer o que pode ser tal som. Por conta da Lei 13.006/14, outras formas de se conceber o acesso e a acessibilidade ao cinema (FRESQUET; MIGLIORIN, 2015) precisam ser ensaiadas e postas em prática, inclusive no que diz respeito aos estudantes relacionarem-se com os sons. Assim, minha pesquisa tem girado em torno de como estudantes que não atendem a certa lógica de normalidade constroem suas escutas, como estudantes cegos e surdos, por exemplo. Desta forma, esta comunicação pretende apresentar alguns dados da pesquisa recentemente executada. Algo que notei em duas das três escolas da pesquisa é que estudantes cegos e surdos tendem a esgarçar os conceitos (DELEUZE; GUATTARI, 2010), interrogando-os com seus modos de ser e se relacionar com as materialidades que eles produzem, dentre eles o cinema, seu som e a escuta que eles fazem deste. O que percebi é que os estudantes cegos e surdos profanam (AGAMBEN, 2007) o lugar tanto da imagem quanto do som irrompendo outras formas de se conceber a imagem ou de conceber outras formas de sentir e manipular o som. Assim, vê-se que nestas experiências com o som há o alargamento dos conceitos e dos afectos de perceptos (DELEUZE & GUATTARI, 2010) que os sons do cinema provocam. Como proposta de criação, os alunos produziram o Minuto Lumière, que é “uma prática mágica, que permite fazer uma experiência inaugural do cinema ao restaurar sua primeira vez com um exercício relativamente simples” (FRESQUET, 2013, p. 67-68), que é filmar um minuto como faziam os irmãos Lumière. Chamei os minutos produzidos de Minuto Lumière Sonoro. O que percebi é que, ao produzirem, os estudantes cegos e surdos tendem a dar outro sentido de eleição, disposição e de ataque (BERGALA, 2008) aos elementos escolhidos

do que os estudantes que ouvem e veem. Suas preocupações estão mais em expressar do que propriamente em se atentarem ao modo com o qual farão isto. Na análise dos Minutos, notei que os estudantes surdos e cegos, talvez por não terem a dimensão de tempo cronológico como os ouvintes e videntes, eles tendem a suspender o tempo do tempo cronológico, criando um tempo para além ou aquém do tempo que é dado pelo relógio. Sua intenção é dada pelo tempo do acontecimento. O que importa é o que acontece e não o quanto acontece na criação.

Referências:

AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Trad. Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink, CINEAD-LISE-FE/ UFRJ, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FRESQUET, Adriana. *Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FRESQUET, Adriana; MIGLIORIN, Cezar. Da obrigatoriedade do cinema na escola, notas para uma reflexão sobre a Lei 13.006/14. In: FRESQUET, Adriana. *Cinema e educação: a lei 13.006 – Reflexões, perspectivas e propostas*. Belo Horizonte: Universo Produção, 2015.

RESENDE, Glauber. *Cinema na escola: aprender a construir o ponto de escuta*. Dissertação – Mestrado em Educação. Rio de Janeiro: PPGE - UFRJ, 2013.

Currículo:

Glauber Resende Domingues é Doutor e Mestre em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRJ. É graduado em Licenciatura em Música pela mesma universidade. É professor de Educação Musical da Secretaria Municipal de Educação da cidade do Rio de Janeiro. Integra o Grupo de Pesquisa “Currículo e linguagem cinematográfica na Educação Básica” e o Programa de Extensão “CINEAD - Cinema

para aprender e desaprender”, ambos do PPGE da UFRJ. É membro da Rede KINO - Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual. Tem interesses de pesquisa na área de Cinema e Educação, Som do Cinema, Educação Musical e Filosofia da Diferença.

[2] “SONatório: Prática, Pesquisa e Experimentações Sonoras na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia”, *Marina Mapurunga (UFRB)*

O Laboratório de Pesquisa, Prática e Experimentação Sonora – SONatório é um projeto de extensão do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), localizado em Cachoeira. O SONatório surgiu com a intenção de pensar o som não somente como música, mas também como arte sonora. Este trabalho visa apresentar quatro ações realizadas pelo SONatório: Ateliês Sonoros; Apresentações de Soundpainting; Ciclos de Oficinas e OLapSO (Orquestra de Laptops Sonatório), e como estas ações têm nos levado a refletir sobre o desenvolvimento do Laboratório dentro da Universidade e na cidade. De que forma as práticas sonoras podem aproximar a comunidade da Universidade? Aqui abordamos nossas dificuldades e os resultados destas ações. Os Ateliês Sonoros nos serviram para desenvolvermos a percepção sonora e experimentarmos o *soundpainting* (linguagem de sinais para improvisação criada por Walter Thompson). A partir destes ateliês, elaboramos nossa segunda ação: três apresentações de Soundpainting em Cachoeira em locais totalmente diferentes: uma pizzaria, um cine-teatro e um bar. Em cada apresentação, o espaço modificava a performance e sua configuração. A partir daí, passamos a ter um contato mais direto com a cidade e seus habitantes. Apontamos neste trabalho a preparação, configuração e a relação com o público nestas performances. Um terceiro momento do projeto foi o I Ciclo de Oficinas Sonatório, o qual nossa principal meta era atingir a comunidade externa à UFRB. Porém, percebemos que ainda há uma resistência da população de Cachoeira para entrar no prédio da Universidade. Nossa quarta ação foi a criação da OLapSo (Orquestra de Laptops do Sonatório), que surgiu a partir de uma série de manifestações realizadas na CAHL. Fizemos nossa estréia com a performance sonora “A Voz do Brasil”. Desta vez, alcançamos um público transeunte, envolvido pela curiosidade de saber o que ocorria em frente à Universidade. A performance era dividida em três partes, um prólogo com a abertura de O Guarany (Carlos Gomes) Remix em MIDI, uma projeção com o som editado em tempo real e O Fortuna (Carl Orff) Remix em MIDI, citando a manifestação ocorrida no edifício Capanema no Rio de Janeiro com a paródia: Fora Temer. A cada

apresentação temos conseguido um alcance maior da população Cachoeirana. As práticas sonoras e experimentações do SONatório na cidade de Cachoeira nos tem feito refletir sobre nosso processo criativo como grupo e pensar/criar outras formas de prática sonora nestes lugares.

Referências:

IAZZETTA, F. *Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia*. In: Anais do XXIV ANPPOM, São Paulo, UNESP, 2014.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

THOMPSON, Walter. *Soundpainting: the art of live composition, Workbook Volume 1*. New York: W. Thompson, 2006.

WANG, G. , e t a l i i . *The Laptop Or che st ra as Clas sroom*. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/220386640_The_Laptop_Orchestra_as_Classroom,05/mar/2017.

Currículo:

Marina Mapurunga é pesquisadora e artista sonora, professora de som do curso de Cinema da UFRB, coordenadora do projeto SONatório, mestra em Comunicação (UFF).

[3] “Percepção e pesquisa sonora na paisagem: alternativas ao som direto e à gravação de campo”, *Henrique Gomes (UFC)*

Apresento uma breve discussão acerca do conceito de paisagem sonora, sobretudo na abordagem de Tim Ingold em seu texto intitulado *Against Soundscape*, de forma a buscar pistas de como se aproximar do som na pesquisa em artes. Além de levar em consideração aspectos ambientais e sociológicos do lugar como fatores pertinentes ao som, penso como a experiência perceptiva se dá na cooperação dos sentidos imersos no espaço. Para Ingold, não há uma relação entre observador passivo que percebe a realidade concreta e pondera sobre os aspectos de determinado conjunto de sons, como o conceito de paisagem sonora introduzido por R. Murray Schafer propõe. Há um processo dinâmico e recíproco entre o ambiente e um observador que é, necessariamente, participativo. Dessa forma, a pesquisa do som de um lugar é indissociável de aspectos visuais, táteis, ambientais e sociológicos da paisagem e da presença desse corpo participante.

Em uma pesquisa pautada pelo conceito de paisagem sonora apresentado por Schafer, a gravação de campo (*field recording*) foi a principal prática utilizada por ele e pelos outros integrantes do *World Soundscape Project (WSP)* para se aproximar da cidade e levantar questões a respeito da poluição sonora. Através dessa metodologia, o WSP desenvolveu diversos projetos de mapeamento sonoro e construiu um acervo de pesquisa importante, movimentando o debate em torno da ecologia acústica. Ao longo dos anos, a prática da gravação de campo se disseminou como a principal forma de aproximação em relação a paisagem ao tratarmos da pesquisa sonora em artes.

No entanto, apesar da contribuição dessa prática em áreas diversas de pesquisa e criação em chamar atenção para a experiência do som, o conceito de paisagem sonora, como fundamentado por Schafer em *A Afinação do Mundo*, tem sido amplamente revisto por diversos autores, como Tim Ingold, que propõe outra aproximação à percepção sonora. Se para Ingold a experiência perceptiva sonora é de caráter multissensorial, é possível que outras práticas de pesquisa sonora possam ser desenvolvidas ao se aproximar de determinada paisagem, que levem em consideração o toque, a visão e os múltiplos aspectos dessa experiência.

Ao problematizar o processo de pesquisa sonora que desenvolvi em dois trabalhos distintos, busco tensionar a abordagem otocêntrica recorrente nessa área de pesquisa, para refletir sobre outras formas de se aproximar do som na paisagem, levando em consideração a cooperação dos sentidos na experiência perceptiva cotidiana, como sugere Tim Ingold. Um dos trabalhos é a concepção do desenho sonoro no curta-metragem *Terra Ausente*, dirigido por Robson Levy em Fortaleza, Ceará, e seu impacto no processo de filmagem, onde ocorreu a experimentação com trilha sonora ao vivo, repensando a captação de som direto no set. O outro é o processo de pesquisa, montagem e instalação da escultura sonora *Subida à Pedra do Cruzeiro*, de minha autoria, exposta no 67º Salão de Abril em Fortaleza, onde me aproximo dos monólitos de Quixadá, no Ceará, em um movimento investigativo de experiência sonora.

Referências:

- ARLANDER, Annette. *Moved by the wind*. Performance Research. <<http://www.performance-research.org/>> Acesso em 17 de março de 2017. Volume 8, No 4, 2003.
- ARLANDER, Annette. *How to perform landscape?*. In: *Performing landscape: notes on site-specific work and artistic research (texts 2001-2011)*. Helsinki. Theatre Academy Helsinki, 2012.
- GALLAGHER, Michael. *Field recording and the sounding of spaces*. In: *Environment and Planning D: Society and Space 2015*, volume 33. Manchester. Manchester Metropolitan University. SAG Publications. 2014.
- INGOLD, Tim. *Against soundscape*. In: CARLYLE, A. *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. Paris, Double-Entendre, 2007.
- INGOLD, Tim. *Materials against materiality*. In: *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. Oxfordshire. Routledge, 2011.
- INGOLD, Tim. *Landscape or weather-world*. In: *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. Oxfordshire. Routledge, 2011.

KANNGIESER, Anja. *Listening to the Anthropocene: Sound and ecological crisis*. Fala em 14 de dezembro de 2015 na Gertrude Contemporary Art Gallery. Melbourne. Disponível

em <<http://www.liquidarchitecture.org.au/program/listeningtotheanthropocene/>>

Acesso em 17 de março de 2017.

SCHAFFER, R. Murray. (1977). *A afinação do mundo*. São Paulo, Editora da UNESP, 1997.

SCHAEFFER, Pierre. (1966). *Tratado dos objetos musicais*. Brasília, EdUnB, 1993.

THOMPSON, Emily. *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in america, 1900 – 1933*. Cambridge. MIT Press, 2002.

TRUAX, Barry. *Handbook for acoustic ecology*. 1978. Disponível em <<http://www.sfu.ca/sonicstudio/handbook/>> Acesso em 17 de março de 2017.

Currículo:

Henrique Gomes é graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará, onde atualmente é mestrando no programa de pós-graduação em Artes. Dedicase a investigar edesenvolver práticas de pesquisa sonora em artes e, no momento, pesquisa a percepção da paisageme a composição sonora com elementos geofísicos e meteorológicos. Em 2013 recebeu bolsa de estudos para participar dos cursos de captação e edição de som em audiovisual nos Talleres de Formacion Tecnica y Artistica Mercosur Audiovisual, organizado pelo RECAM em Assunção, no Paraguai. Fez a captação, edição e desenho sonoro de filmes como “Cidade Nova” de Diego Hoefel (48º Festival de Brasília), “O Homem que virou armário” de Marcelo Ikeda, “Agreste” de Dellani Lima (18º Mostra de Tiradentes), “Noturno” de Ricardo Alves Júnior (BAFICI 2015), “Ossos” de Helena Ignez (18º Mostra de Tiradentes). Nas artes visuais, teve sua escultura sonora “Subida à Pedra do Cruzeiro” exposta no 67º Salão de Abril, no Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza. Desenvolveu o som de obras como “Cava” de Adriele Freitas e Juliane Peixoto, “Porto em Três Tempos” de Filipe Acácio e da exposição “A Conversa Infinita” de Alexandre Veras (MAC /Fortaleza). No teatro fez a trilha sonora do espetáculo “/Olaria”, trabalho de conclusão da XXI turma de licenciatura em teatro do IFCE, e a composição musical ao vivo em “Notas de uma Terra Devastada”, com direção de Robson Levy, do grupo Teatro Esgotado. Exerceu atividades de docência relacionadas a pesquisa, desenho, captação e edição sonora no

Centro Cultural BomJardim e no Cuca Jangurussu, em Fortaleza, através de cursos modulares, assim como em atividades essenciais ao currículo do mestrado em artes.

TEORIA E ESTÉTICA DO SOM NO CINEMA

[4] “*De Bunny Lake Desapareceu (1965) à A Mulher Sem Cabeça (2007)*, por uma ampliação do estatuto do som na mise en scène cinematográfica”, *Guilherme Farkas (AIC)*

Os limites da tela de cinema não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a máscara que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo que a tela de cinema nos mostra ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela de cinema centrífuga. (BAZIN, André. 2014. p.205)

O objetivo dessa comunicação é realizar um estudo interdisciplinar entre o som e a mise en scène com base na análise dos filmes "Bunny Lake Desapareceu" (1965) de Otto Preminger e de "A Mulher Sem Cabeça" (2008) de Lucrecia Martel.

A partir de algumas ideias formuladas no período entre 1948 e 1959 na França por André Bazin e pela geração de críticos que fizeram da mise en scène a quintessência do cinema (entre eles Eric Rohmer, Jacques Rivette e Michel Mourlet) interpretamos a gênese de um apontamento maior acerca do estatuto do som na mise en scène cinematográfica.

O falecido realizador e crítico francês Eric Rohmer chamou a atenção para a 'totalidade do espaço filmado', já propondo sua hipótese do cinema enquanto uma arte do espaço. Não à toa, um de seus primeiros trabalhos críticos é intitulado, "Le cinéma, art de l'espace", publicado ainda em 1948 na França.

Quando Jacques Rivette afirma, em 1954 no texto "A Era do Metteur en Scene", que o uso do recém inventado Cinemascope possibilitaria a criação de 'zonas de silêncio, superfícies de repouso ou hiatos provocantes', estabelecemos uma conexão direta com o campo do som e suas possibilidades. Ou ainda no texto "Sur un art ignoré" em que Michel Mourlet em 1959 chega a afirmar que o 'cinema começa com o sonoro', tendo comentários sobre a exímia realização de mise en scène em alguns filmes de Otto Preminger. Faz-se demasiadamente importante também as ideias formuladas por Luis Carlos Oliveira Jr no livro "Mise en scene no cinema – do clássico ao cinema de

fluxo" quando Jr comenta sobre o 'prolongamentovirtual da cena para além das bordas do quadro', quando esforça-se numapossível definição do próprio conceito de mise en scène.

Tendo como base alguns apontamentos destes textos e os filmes dePreminger e Martel, propomos uma investigação dos possíveis do som dentro de uma ideia de mise en scène em que o lugar da ação se mais mais amploao incluir não somente o que é enquadrado/focalizado, mas também tanto ofora de campo concreto (aquela porção de espço contígua ao plano, aindaque não apreendida no campo de visão) quanto todo o espaço criado peladiegesi, o que poderíamos chamar de fora de campo imaginário.

Referências:

BARRENHA, C. Natália. *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. Alameda. São Paulo, 2013

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Cosac Naify. São Paulo, 2014.

MOURLET, Michel. Sur un art ignoré. *Cahiers du Cinéma*. n. 98, 1959.

Trad.por Luiz Carlos Oliveira Jr. Disponível em

<http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-umaarteignorada_18.html> acessado em 10/10/2016.

RIVETTE, Jacques. A era dos metteur en scène. In DOS REIS, Francis Vogner; OLIVEIRA JR, Luiz Carlos (orgs). *Jacques Rivette: Já Não Somos Inocentes*. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil;em São Paulo de 25 de junho a 15 de julho de 2013; no Rio de Janeiro de 3 a21 de julho de 2013. Tradução de Lucia Monteiro.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Papirus, Campinas, 2013.

ROHMER, Eric. "Suma de André Bazin". *Cahiers du Cinéma*. Paris. n.91. 1959 p. 36-45. Trad. de Fabian Nuñez.

_____. Cinema: the art of space. In: NARBONI, Jean (org). *The Taste for Beauty*. Cambridge. Cambridge University Press, 1989.

Currículo:

Guilherme Farkas é graduado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense. Atua como técnico de som direto e editor de som, com filmes selecionados em festivais

como: Festival de Cannes (França), Semana dos Realizadores (RJ) e Mostra de Tiradentes (MG). Foi curador da mostra cinematográfica Sonoridade Cinema (Caixa Cultural - RJ - 2015). Escreve sobre som de cinema na revista USINA e é colaborador no portal Artesãos do Som. Desde de 2016 é professor de som na Academia Internacional de Cinema - RJ. site: <http://cargocollective.com/guifarkas>

[5] “*Pormenores: atuação criativa e expressiva do som na narrativa cinematográfica*”, *Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva (UNISA - FECAP)*

A percepção e conceituação corrente do cinema como fenômeno ontologicamente visual, ou como imagem em movimento, nos fornecem pistas para compreendermos o papel reservado ao som na narrativa fílmica clássica. Os elementos da trilha sonora cinematográfica, classificados em três categorias (diálogos, ruídos ou efeitos sonoros e música), desempenham funções e relações variadas com a escritura imagética, mas de alguma forma determinadas pelo seu estatuto de recurso subordinado à imagem. Evidenciado por muito teóricos, há uma redução das possibilidades de articulação entre som e imagem no cinema narrativo clássico que tem Griffith como precursor. No entanto, quando os elementos que compõem a trilha sonora de um filme são reconhecidos como recursos expressivos e de riqueza inventiva, a instância sonora não se reduz à função de estabelecimento de clima, de reforço, de apoio ou descrição da imagem em movimento. Neste sentido, o presente texto tem como proposta contribuir para a discussão e reflexão a respeito do diálogo entre as instâncias sonora e imagética no cinema de ficção. Tendo como objeto de análise o curta-metragem *Pormenores* de Flávio Frederico, o objetivo não é requerer autonomia da escritura sonora em relação à imagética, mas por meio da afetação mútua, observar a potencialidade do som na narrativa fílmica. O objetivo é escutar, no uso dos elementos que compõem a escritura sonora de *Pormenores*, o papel lírico que o som pode desempenhar sem se limitar ao que está expresso na imagem. A trilha sonora do curta é composta por efeitos sonoros e de silêncio esteticamente manipulados e precisamente sincronizados com a imagem. Somente nos últimos dozes fotogramas da narrativa há a inserção de uma trilha musical instrumental. Criada após dois anos da captação das imagens, a trilha sonora do curta rompe com o vococentrismo tradicional corrente no meio cinematográfico e participa ativamente da narrativa, pois em diálogo com a escritura imagética tecida por planos próximos e de detalhe, os códigos sonoros de *Pormenores* extrapolam em significação e informação. Neste sentido, refletir sobre os elementos sonoros no cinema de ficção a partir de *Pormenores* se apresenta como oportunidade de colocarmos em discussão duas questões pontuais. A primeira é sobre a

potencialidade inventiva e narrativa dos elementos sonoros no cinema de ficção que a serviço do filme não precisa ser adjuvante à imagem e tem a capacidade de convocar a escuta e demais sentidos do espectador. A segunda é a constatação de que a lógica sob a qual o cinema narrativo se estruturou e permanece, é a lógica da visão e tal fato pode nos fornecer pistas para a compreensão do porquê o cinema é por muitos compreendido como fenômeno visual. Nesse percurso recorreremos às contribuições de Arlindo Machado, Michel Chion e outros para a compreensão do surgimento e estruturação da dimensão sonora no cinema. Para a compreensão da potencialidade do som no contexto da cultura da visualidade recorreremos às noções de cultura do ouvir desenvolvidos por Norval Baitello e José Eugenio de Menezes.

Referências:

- AUMONT, Jacques. A estética do filme. São Paulo: Papirus, 2008.
- BAITELLO, Norval. A era da Iconofagia Ensaios de Comunicação e Cultura. São Paulo: Hacker, 2005.
- BERCHMANS, Tony. A música do filme. Tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- CHION, Michel. *L'audio-vision*. Paris:Nathan, 1990.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- MACHADO, Arlindo. Pré-cinema & pós-cinema. São Paulo: Papirus, 2008.
- MENEZES, José Eugenio Oliveira, CARDOSO, Marcelo. Comunicação e cultura do ouvir. São Paulo: Plêiade, 2012.
- NANCY, Jean-Luc. *À Escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.
- PORMENORES. Direção de Flávio Frederico. Magnus Opus, 2000, DVD (5min.).

Currículo:

Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva é graduada em Comunicação Social com habilitação em Rádio e Televisão pela UNESP, Mestre e Doutora pelo Programa de Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo. Integrante dos Grupos de Pesquisa

Comunicação e Cultura do Ouvir da Faculdade Cásper Líbero e do CISC – Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura da PUC, ambos de São Paulo. Autora do livro Rádio: a oralidade mediatizada editado pela Annablume, de artigos e capítulos de livros sobre comunicação, som, imagem e cultura do ouvir. Docente universitária há 24 anos em cursos de comunicação social, atualmente vinculada à Unisa e Centro Universitário Fecap em São Paulo.

[6] “Os sons do arrepio – sobre *Historia del miedo* (Benjamín Naishtat, 2014)”, *Natalia Berrenha (UNICAMP)*

Historia del miedo estabelece o medo como seu cerne desde o título e é estruturado como uma série de situações em que os personagens experimentam medos difíceis de nomear, mas que têm a ver com a sensação de mal-estar urbano que (n)os rodeia. Segundo Yi-fu Tuan (2005) e Zigmund Bauman (2008), o medo está totalmente ligado à incerteza, à incompletude, à instabilidade, à estranheza, ao desequilíbrio, à imprevisibilidade e à sensação de fragilidade diante de tudo isso. *Historia del miedo* está embebido desses elementos de diversas formas, e a resignificação constante – que mantém a incerteza, a instabilidade, etc. – é matéria corrente. Transitando entre o aterrador e a normalidade, os acontecimentos despertam a dúvida e deixam os personagens e os espectadores inquietos e temerosos – o que é enfatizado pela utilização de elementos formais e temáticos típicos do horror, além do recorrente emprego do suspense.

Em sua trilha sonora, Naishtat utiliza padrões que, segundo Rodrigo Carreiro (2011), são recorrentes no gênero: a audição de um ruído inesperado, que provoca o susto, o deslocamento no espaço de sons cuja origem é ou pode ser ameaçadora e o retardamento do processo de identificação de um determinado som com o que o origina. Muitos desses casos são articulados a partir de sons *off*. Como indica K.J.

Donelly (2005), o deslocamento entre o que ouvimos e vemos cria uma tensão fundamental que confunde o conhecido e o desconhecido, o que ouvimos e não, o que pensamos que ouvimos – são quebras em um mundo sincronizado. A sensação de horror vem de não poder ancorar ou corporificar uma voz ou um ruído.

Pretendemos pensar como o filme se dedica a estabelecer o medo a partir da experiência urbana através de elementos do horror, refletindo especialmente sobre as potências narrativas da trilha sonora e a inscrição do fora de campo como o temor que vem de fora – ou da alteridade.

O estudo de *Historia del miedo* se inspira em reflexões sobre algumas produções brasileiras recentes como *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011) e *O som ao redor* (Kléber Mendonça Filho, 2012) que retratam o cotidiano, mas

se afastam do realismo tradicional para abraçar de maneira sutil aos códigos do horror. Artigos como os de Mariana Souto (2012), de Cristiane da Silveira Lima e Milene Migliano (2013) e de Kim Wilhelm Dória (2014) sobre essas obras voltaram minha atenção para a presença do gênero nas diversas representações do medo e suas articulações com as vivências da cidade.

Referências:

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. *Ciberlegenda*, v. 1, n. 24, Sonoridades no cinema e no audiovisual. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2011. Disponível em:

<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/381/254>.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.

DONELLY, K. J. Demonic possession: horror film music. In: *The spectre of sound: music in film and television*. Londres: British Film Institute, 2005.

DÓRIA, Kim Wilhelm. “De *O invasor* a *Trabalhar cansa*: experiência urbana e capitalismo tardio em uma sismografia possível dos anos Lula”. Trabalho apresentado no II COCAAL – Colóquio de Cinema e Arte na América Latina. Memória e resistência, realizado entre 13 e 17 de agosto 2014 no Memorial da América Latina – São Paulo. O texto está no prelo e foi cedido gentilmente pelo autor para esta pesquisa.

LIMA, Cristiane da Silveira; MIGLIANO, Milene. Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O som ao redor*. *Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 02, número 03. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), janeiro/junho 2013. Disponível em: <http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/l8.pdf>.

NAZÁRIO, Luiz. *O medo no cinema*. São Paulo: Colégio Bandeirantes, 1986.

SILVA, Odair José Moreira da. *O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema*. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

(USP), 2011. Disponível em:<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-07102011-144235/pt-br.php>.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média? *Trabalhar cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. *Contracampo*, número 25. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), dezembro 2012.

Disponível em:
<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/293/123>.

TUAN, Yi-fu. *Paisagens do medo*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Currículo:

Natalia Berrenha é Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, com a tese intitulada *Espaços em conflito: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo*, realizada com apoio da CAPES. Autora do livro *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina* (Alameda Editorial e FAPESP, 2014) e de artigos publicados em revistas e livros no Brasil e no exterior. Codiretora da *magofagia*, revista da Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Idealizadora, curadora e produtora de diversas mostras audiovisuais, entre elas *Histórias extraordinárias: cinema argentino contemporâneo* (Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2016). Contato: nataliacbarrenha@gmail.com

ESTÉTICA E PRÁTICAS DA MÚSICA NO CINEMA: DO SILENCIOSO AO SONORO

[7] “Os desafios dos pianeiros nas salas de projeção do início do século.
XX no Rio de Janeiro”, *Stella Júnia Ribeiro (PPGM-EM-UFRJ)*

O cinema no Brasil sempre foi um mercado de trabalho importante para os músicos. Desde o final do século XIX, com a primeira exibição de um filme silencioso em 1896 até os dias de hoje, muitos músicos mantiveram uma relação estreita com o cinema, no primeiro momento tocando para execução de filmes silenciosos e no segundo momento compondo trilhas sonoras originais. Este trabalho tem o objetivo de elaborar uma crítica sobre as variáveis sonoras que influenciaram diretamente o trabalho dos pianeiros no início do séc XX na cidade do Rio de Janeiro, particularmente tocando para sonorização de filmes mudos. Os pianeiros fizeram parte da cena urbana carioca a partir do momento que o instrumento chegou ao país em meados do século XIX. Diferente dos pianistas clássicos os pianeiros tinham a sua atividade ligada às expressões da música popular, em funções variadas, como animação de festas, bailes dançantes, saraus e ambientação dos filmes no chamado cinema mudo, ou silencioso. Além de ambientarem os filmes mudos, os pianeiros tinham nas salas de espera dos cinemas um espaço importante para suas performances. Os pianeiros encontravam muitos desafios e trabalhavam em condições adversas, que envolviam aspectos como: 1) o estado de conservação das salas de projeção e sua conformação acústica; 2) o estado de conservação dos instrumentos 3) as relações de trabalho entre os donos das salas de projeção e os músicos; 4) Projeção de filmes feitas ao ar livre ou em espaços improvisados. Outro ponto interessante da pesquisa é identificar que muitos músicos que começaram como pianeiros nos cinemas da primeira república posteriormente se tornaram nomes de grande relevância no cenário musical, inclusive como compositores de trilhas sonoras.

Referências:

DIAS, José. *Teatros do Rio de Janeiro do século XIX ao século XX*. Rio de Janeiro ,Fundação Nacional de Artes, 2010.

ROSA, Roberval Linhares. *Como é bom tocar um instrumento*. Tese de doutorado. Brasília,UNB.2012.

PEREIRA, Carlos Eduardo. *A música no cinema silencioso no Brasil/* Rio de Janeiro:Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014.

SAMPAIO, Luiz Paulo. *O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX*. Revista Eletrônica de Musicologia. Volume XIII- Janeiro de 2010. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, 2012.

PEREIRA, Carlos Eduardo. *A música no cinema silencioso*. Museu de Arte Moderna, Riode Janeiro, 2014.

De Onofre, Cintia Campolina .*A obra de Francisco Mignone no cinema brasileiro*. Anaisdo Congresso da ANPOM , 2007.

ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB: A História de um século*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ary Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

CARDOSO, Sylvio Tullio. *Dicionário Biográfico da música Popular*. Rio de Janeiro:Edição do autor, 1965.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro:MEC/Funarte, 1978.

MARCONDES, Marcos Antônio. (ED). *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita,folclórica e popular*. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte;UERJ.1997.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular - teatro e cinema*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

Currículo:

Stella Junia é doutoranda pela Escola de Música da UFRJ. Mestra em Música pela Universidade do Rio de Janeiro . Bacharel em piano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989) . Bacharel em Letras -Portugues/Literatura pela Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro (1987). Professora Assistente na Universidade Federal do Rio de

Janeiro no departamento de piano. Pianista, compositora e arranjadora, com vários livros de composições e arranjos editados e cds gravados.

[8] “Transições: música e cinema na primeira metade do século XX”,
Maurício Monteiro (UAM)

Esse estudo procura observar as propostas da linguagem sonora no cinema da primeira metade do século XX, a observar os usos da velha tonalidade e dos atonalismos recentes em suas respectivas funcionalidades. Trata-se do velho e do novo sistema sonoros a serem utilizados no cinema nascente. A esse respeito, observa-se tanto a música de Bach ou Vivaldi ao lado da “Sagração da Primavera” de Igor Stravinsky - que em 1913 foi execrada pela burguesia parisiense em um concerto – no filme “Fantasia” de Walt Disney em 1940. O surgimento do cinema marca também a desconstrução da gramática e da sintaxe tonal, a ceder espaço – com suas relutâncias de escuta – às novas estruturas sonoras. As mudanças e transformações nos sistemas sonoros fizeram com que os timbres ganhassem uma importância muito mais evidente e necessária como aquela que lhes foi relutada no período anterior ao século XX. A ruptura no pensamento e nas práticas ocidentais do final do século XIX tornou possível a descoberta de novos timbres e de novas formas de linguagem musical e isso fez com que os timbres convencionais – fala-se aqui de instrumentos acústicos – pudessem se entrecruzar com as texturas eletroeletrônicas. Em outras palavras, o cinema poderia, a partir desse momento, utilizar com suas devidas funcionalidades, dos tipos de sons musicais e, por conseguinte, reforçar a ideia do tal rigor gramático da tonalidade e do ilusório caos semântico dos atonalismos. Em termos de música, entram nesse debate ultralongo o falso problema da linguagem e o evidente atraso da escuta. Ao mesmo tempo – e talvez por causa dessas querelas entre a escuta e a linguagem - uma resistente corrente ainda insistia nos moldes do sinfonismo wagneriano, a exemplo de Max Steiner em “O Vento Levou” (Victor Fleming, 1939) e a parcimônia timbrística de Camille Saint-Saëns em “O Assassinato do Duque de Guise” (Charles Le Bargy e André Calmettes, 1908). Por outro lado, mesmo que uma estética musical romântica e/ou pós-romântica tentasse prevalecer nos inícios do cinema, é possível perceber breves ensaios de uma retórica atonal como Erik Satie em *Entr’Acte* (René Clair, 1924), Henry Rabaud em *Le miracle des loups* (Raymond Bernard, 1924) e Arthur Honegger em *La Roue* (Abel Gance, 1923), dentre muitos outros exemplos. Esse estudo, portanto,

propõe observar as mudanças na linguagem e a suas funcionalidades e utilização no cinema do ponto de vista da música em relação à imagem, quer no chamado cinema mudo quer no cinema falado.

Referências:

- CARRASCO, Ney. *Syngkronos - a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera Livraria e Editora, 2003.
- CHION, Michel. *A audiovisual – som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- DAHLHAUS, Carl. *Musica*. Tradução de Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1991.
- DEUTSCH, Diana (Ed.) *The Psychology of music – second edition*. San Diego: Academic Press, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Manoel Barros da Mota. São Paulo: Forense Universitaria, 2009. Janeiro: Objetiva, 2003.
- HELMHOLTZ, Hermann. *On the sensations of the tone*. New York: Dver Publications, 1954.
- KIVY, Peter (1989). *Sound Sentiment : An Essay on the Musical Emotions (including the Corded Shell)*. New York: Temple University Press, 1989.
- LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1970.
- MAXIMO, João. *A Música no cinema*. São Paulo: Rocco, 2003, 2v.
- NATIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. In: *Enciclopedia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, volume 3.
- RODRIGUEZ, Angél. *A Dimensão Sonora da Linguagem Audiovisual*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- SCHAFER, M. *A afinação do mundo*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. 2ª Edição. São Paulo: EdUnesp, 2011.
- STEWART, R. J. *Musica e psique*. Formas musicais e os estados alterados da consciencia. Sao Paulo, Cultrix, 1987.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EdUSP, 1995.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. *Curso e dis-curso do Sistema Musical (Tonal)*. São Paulo: Annablume, 1996.

Currículo:

Maurício Monteiro é musicólogo e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, e também dos cursos de Cinema e Rádio e TV da Universidade Anhembi Morumbi; membro da CPG e da Comissão de ética em pesquisa da mesma universidade. Membro do Conselho Editorial da E-Compós (2017-2018). Professor convidado do Instituto de Artes da Unicamp, seção midialogia. Vencedor do APCA de 2008 com o livro "A Construção do Gosto" e preparador do CD e co-participante do livro "FESTA: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa", vencedor do Prêmio Jabuti de 2002. Foi o criador e coordenador do Núcleo de Música Brasileira - Documentação e Referência - da Rádio e TV Cultura. Consultor da Editora da UNESP para as publicações em Rádio e TV. Foi membro do Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta, Centro Paulista de Rádio e TV educativas. É assessor científico da FAPESP. Foi professor do Conservatório Musical do Brooklin Paulista, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e colaborador da Universidade Federal de Ouro Preto. Foi pesquisador convidado e palestrante da *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Paris. Tem dois livros no prelo: "Música e Vida Cotidiana em Minas Gerais no século XVIII" e "Timbres: o corpo do som – trajetória e simbologia dos instrumentos de música".

Endereço para curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0631200501793331>

[9] “Lars von Trier e as inter-relações entre música e imagem”, *Marcos Júlio Sergi (UNISA)*

Este artigo analisa a abertura de *Melancholia*, filme do diretor dinamarquês Lars Von Trier lançado no 64º Festival Internacional de Cannes em setembro de 2011, que traça de maneira poética e sentimental o fim do planeta Terra, ocasionado por sua colisão com o planeta imaginário Melancholia. A abertura do filme, com sete minutos e cinquenta segundos, em uma sequência que traz os momentos fundamentais do filme, uma espécie de resumo do mesmo em dezesseis cenas, consiste, basicamente, em imagens oníricas em *slow motion*, com o apoio da música de Richard Wagner. Melancholia, um planeta do tamanho de Saturno, e a Terra estão em rota de colisão em uma depressiva e esteticamente ousada introdução à história da arte.

Referências:

- BERCHMANS, Tony. A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. 2ª Ed. São Paulo: Escrituras, 2006.
- CHANTAVOINE, Jean e GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Jean. El Romanticismo en la Música Europea. Trad. José Almoína. Coleção La Evolucion de La Humanidad, tomo 123. México, D.F.: Talleres Gráficos Toledo, 1958.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. História da Música Ocidental. (Trad. Ana Luísa Faria). 5ª Ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- MONIZ, Luiz Claudio. Mito e música em Wagner e Nietzsche. São Paulo: Madras, 2007.
- PAHLEN, Kurt. História Universal da Música. Trad. A. Della Nina. 5ª Ed. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- ROBERTSON, Alec e STEVENS, Denis. História da Música Pelicano. Vol. 3. Trad. Orlando Neves. Classicismo e Romantismo. Coleção Pelicano. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1968.
- Armazém de Ideias, Melancholia – Lars Von Trier. Disponível em <http://historia-pitagoras.blogspot.com.br/2011/12/melancholia-lars-von-trier.html>. Acesso em 08 de Fevereiro de 2014.

“Euterpe Despedaçada”, “Música de Morte 2”: Tristão e Isolda de Richard Wagner. Disponível em <http://euterpedespedacada.blogspot.com.br/2013/02/musica-da-morte-2-tristao-e-isolda-de.html>. Acesso em 09 de Fevereiro de 2014.

Currículo:

Marcos Júlio Serigl é Mestre e Doutor em Artes e Pós-Doutor em Comunicação pela Universidade de São Paulo. Professor no Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro. Músico. Regente do Coral Senior da FAPCOM e do Cultura Inglesa Choir de São Paulo.

GÊNEROS/ESTILOS MUSICAIS E CINEMA

[10] “O espaço sonoro em *Honeydripper* (2007): análise de uma narrativa fílmica sobre o *Blues*”, Daniel Doria (UFPR)

O cinema de ficção encena o real e a história, ou ao menos visões e leituras das mesmas, tornando-se assim também modelador da percepção coletiva acerca dos mais diversos assuntos. Propomos aqui dar continuidade às pesquisas com relação à representação da história do *blues* no cinema estadunidense do século XXI a partir do conceito de *lugar de memória* – cunhado por Pierre Nora e trabalhado por William Guynn junto aos estudos de fontes audiovisuais – com especial ênfase ao tratamento sonoro. Nossa tese é de que exista uma tendência e/ou projeto de se historicizar esse estilo, opondo origem/destino, sul rural/norte desenvolvido, campo/cidade, rústico/refinado, som natural/música eletrificada, denotando essas oposições com a inserção musical, que oscila entre uma espécie de *ruído branco* e o som pulsante das bandas urbanas. Para além disso, tende-se a pensar o valor do *blues* enquanto um estilo “raiz”, que deu origem a outros, o que acaba por negligenciar suas qualidades particulares em prol desse “legado”. Julgamos assim não só curiosas como intrigantes essas construções, uma vez que um estudo mais aprofundado revela inconsistências flagrantes desse argumento, que, entretanto, comumente tende a ser tido por *autêntico* – outra categoria que problematizamos. Dessa forma, o aqui proposto é uma análise empírica das paisagens sonoras construídas em *Honeydripper* (2007) para entender o argumento histórico proposto nesse contrato audiovisual, utilizando o conceito de Michel Chion, em que se utiliza da música para a construção de uma narrativa evolutiva sobre o próprio gênero, materializando empiricamente os questionamentos teóricos aqui propostos: o filme de John Sayles inclusive recebeu o subtítulo no Brasil “do blues ao rock”, o que resume bem sua proposta, que é a de traçar uma continuidade entre a música negra do começo do século XX – tanto o *blues* quanto o *jazz* aqui –, já não mais tão popular, e a emergência do *rock n’ roll* num contexto puramente ficcional e de natureza simbólica. Para tanto, uma espécie de hierarquização é composta, e o *blues* em si é tratado de forma estereotipada, de

acordo com o imaginário predominante de *country/delta blues*, entretanto. Propomos assim compreender a utilização do som e da música nesse lugar de memória cinematográfico para ilustrar nossa análise em torno da problemática da identidade e autenticidade social do *blues* e sua história.

Referências:

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

CORRÊA, Roberto L. ; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

DAVIS, Natalie Zemon. Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity. *Yale Reviews*, v. 76, n. 4 (September 1987).

DÓRIA, D. P. C. *Cinema & Blues: representações audiovisuais do gênero no século XXI*. 76 f. Dissertação – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

EVANS, David. *Big Road Blues: tradition and creativity in the folk blues*. Da Capo Press, 1982.

FILENE, Benjamin. *Romancing the Folk: Public Memory and American Roots Music*. USA: University of North Carolina Press, 2000.

GIOIA, Ted. *Delta Blues: The Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music*. EUA: W. W. Norton & Company, 2009.

GRAZIAN, David. *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. USA: University of Chicago Press, 2005.

GUYNN, William. *Writing History in Film*. New York, Routledge, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, No. 10 (Dezembro 1993).

SANTAELLA, Lucia ; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SAYLES, John. *Honeydripper*. Anarchist's Convention Film, 2007.

Currículo:

Daniel Doria é mestre, e doutorando na UFPR (danieldorf89@gmail.com).

[11] “Construindo o som - ocupando as ruas e as telas com filmes sobre sound systems”, *Leonardo Vidigal (UFMG)*

Sound-systems, ou sistemas de som, são equipes de sonorização compostas por um ou mais DJs, MCs (mestres de cerimônia e do canto falado) e engenheiros de som, responsáveis pelo controle do equipamento usado, geralmente quatro linhas de alto-falantes, respectivamente responsáveis pelas frequências graves, médio-graves, médias e agudas, cada uma com amplificador próprio. É um modelo de entretenimento e ocupação sonora dos espaços públicos que existe na Jamaica desde os anos 1940 e teve um papel-chave no desenvolvimento da música popular na ilha caribenha. Isso porque os proprietários de sound-systems começaram a produzir música original ainda nos anos 1950, para ter faixas exclusivas para suas equipes. No Brasil, as radiolas do Maranhão foram pioneiras na popularização das equipes de som de reggae, embora em um formato diferente dos sound-systems jamaicanos, britânicos e de outros países.

Foi no Reino Unido que o formato mais popular desse tipo de entretenimento e ocupação sonora de espaços públicos atingiu o ápice em qualidade técnica, passando a ser referência para a disseminação gradual, mas sólida. Hoje a cultura dos sound-systems é um dos principais vetores mundiais da cultura de rua, levando milhões de pessoas para eventos gratuitos ou pagos nos cinco continentes. Diversos filmes feitos ao longo das últimas décadas tiveram os sound-systems como tema principal, como o filme de ficção *Babylon* (Franco Rosso, 1980) e os documentários *Sound Business* (Molly Dineen, 1981), *Peoples Sounds* (Robert Harvey, 1983), *Sound-Systems* (Enda Murray, 1990) e *Musically Mad* (Karl Folke, 2010). Outros tomaram as equipes de som como um dos contextos para o enredo, como *We the Raggamuffin* (Julian Henriques, 1994) ou, como nos documentários *Dread, Beat and Blood* (Franco Rosso, 1979) e *Territories* (Isaac Julien, 1984), tratados como exemplo de resistência em filmes sobre a delicada situação da população afrodescendente na Grã-Bretanha.

Em praticamente todos eles, o elemento mais importante quando se trata de tais equipes, o som, foi relegado a um plano secundário. As cenas em que os sound-systems aparecem amplificando canções de reggae a pleno volume acabaram sendo

pós-sincronizadas com alguma faixa musical ou ficaram com volume reduzido na edição final.

O filme *Weapon is My Mouth, ou Minha Boca, Minha Arma*, foi uma tentativa de realizar um documentário sobre essa cultura que escapasse dos estereótipos e demonstrasse o domínio que operadores e outros atores dessa cena possuem sobre o som. Ele foi realizado com câmeras e lentes propícias para filmagens em ambientes com pouca luz, para evitar o uso de iluminação artificial (usada apenas nas entrevistas). As performances de cantores, MCs e dos próprios *sounds* foram gravadas em som direto, ao contrário dos outros filmes, para que o poder dos graves, além da interação a platéia e os *soundmen* fosse mostrada em sua plenitude. Este filme será comparado com os realizados anteriormente no tocante às interações “verticais” entre som e imagem, às relações “horizontais” entre as diversas apresentações musicais, além da inserção de cada filme no contexto cultural de sua época.

Referências:

- CHION, Michel. *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós, 1993
- _____. *Film, A Sound Art*. Nova York: Columbia University Press, 2009
- COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène. *Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*, 5, Anais, 2001. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2001
- COOPER, Carolyn. *Sound Clash: Jamaican dancehall culture at large*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2004
- CULLEN, Miguel. 30 years on: Franco Rosso on why Babylon's burning. *The Independent*. 11 de novembro de 2010. Disponível em <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/30-years-on-franco-rosso-on-why-babylons-burning-2131129.html>. Acessado em 29/11/2014
- FREIRE, Karla. *Onde o reggae é a lei – São Luís: Jamaica brasileira?* São Luís: EdUFMA, 2012
- Henriques, Julian. Sonic Dominance and the Reggae Sound System. In: BULL, Michael (org.). *The Auditory Culture Reader*. Oxford: Berg Publishers, 2003
- _____. *Sonic bodies: Reggae Sound-systems, performance techniques and ways of knowing*. Londres: Continuum Books, 2011

- HOPE, Donna P. *Inna di dancehall*. Kingston: University of West Indies Press, 2006
- MACLEOD, Erin. From Kingston's car parks to VH-1, sound-system culture put bass in your face. *The Guardian*. Quinta-feira, 02/10/2014 Disponível em: <http://bit.ly/1qpomOw>. Acessado em 03/10/2014
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001
- SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. *Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor: reggae, lazer e identidade cultural*. São Luís: Editora da UFMA, 1995
- _____. *Ritmos da Identidade: mestiçagens e sincretismos na cultura do Maranhão*. São Luís: Editora da UFMA, 2007
- SMITH, Jeff. Banking on film music: structural interactions of the film and record industries. In: Dickinson, Kay. *Movie Music: the film reader*. Londres: Routledge, 2003
- STOLZOFF, Norman. *Wake the town and tell the people: dancehall culture in Jamaica*. Londres: Duke University Press, 2001
- VEAL, Michael. *Dub: soundscapes and shattered songs in Jamaican reggae*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007
- VIDIGAL, Leonardo A. "A Jamaica é aqui": relações entre música e território no audiovisual. *Revista Brasileira do Caribe*. Centro Brasileiro de Estudos Caribenhos. Vol. IX, número 18, págs. 425-483. Janeiro de 2009
- _____. *Reggae Documentaries in Brazil*. In: Carolyn Cooper. (Org.). *Global Reggae*. Kingston: Canoe Press, 2012

Currículo:

Leonardo Vidigal é doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde ensina no curso de Cinema de Animação e Artes Digitais, na graduação e integra o corpo docente da linha de pesquisa Cinema no Programa de Pós-Graduação em Artes, ambos na na Escola de Belas Artes da UFMG. Em 2015 e 2016, foi pesquisador visitante na Goldsmiths, University of London, em Estágio Pós-Doutoral com bolsa da CAPES.

[12] “Beyoncé e *Cinquenta Tons de Cinza*: entre a crítica e as intertextualidades da adaptação da literatura no cinema contemporâneo”, *Roberto Reininger (UAM)*

O cinema contemporâneo enfrenta instabilidades crescentes entre a crítica e os estudos científicos. Tais conflitos tornam-se ainda maiores quando constatado que o roteiro desse cinema fora adaptado de alguma obra literária. Há uma lacuna bibliográfica que não consegue unir as novas tecnologias a esta linha de narrativa. E assim, abre-se espaço para a crítica impor o estigma negativo e subalterno que o filme contemporâneo adaptado da literatura carrega. Basta não ser fiel ao seu livro de origem, que tal campo fílmico arca com um desestímulo sobre sua investigação, sobretudo, no universo acadêmico.

Robert Stam, em livros como "A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação" (2008), ou artigos como "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade" (2006), enfatiza o quanto o audiovisual pode ser considerado como alternativa para reverter tal situação. Para este autor, o filme adaptado estabelece relações intertextuais e de coautorias com outras obras e universos artísticos, estando todas essas produções em um mesmo patamar, não devendo serem classificadas qualitativamente. Tratam-se de extensões multifuncionais de um discurso, que surge das páginas de um livro, e atinge diversas esferas audiovisuais, dentre elas a trilha sonora cinematográfica.

Consideremos o filme "Cinquenta Tons de Cinza" (*Fifty Shades of Grey*, 2015), dirigido por Sam Taylor-Johnson, adaptado do livro homônimo de E.L. James (2012). Ele foi tido como o pior filme do ano em seu lançamento, e alvejado pela crítica feminista, o que colaborou para raríssimas produções acadêmicas a seu respeito. Na tentativa de subverter este status, tomaremos aqui, como ponto de discussão, sua trilha sonora. Embora chame a atenção o fato desta coletânea ter sido compartilhada gratuitamente via *streaming*, pela editora do livro e pela produtora do filme, focaremos na análise de uma de suas músicas e a sua relação com o conteúdo audiovisual que acerca. "Crazy In Love", da cantora e compositora Beyoncé, gravada para o seu álbum "Dangerously In Love" (2003), não estava cotada para a trilha sonora deste filme. Porém, fora

regravada para sua estratégia de lançamento: um trailer que tem como temática o desempenho comercial do livro de E.L. James, instigando possíveis espectadores a assistirem o filme de Sam Taylor-Johnson. Não só "Crazy In Love" passou a integrar a trilha de "Cinquenta Tons de Cinza", dividindo espaço na coletânea com canções de Frank Sinatra e Villa-Lobos, como também colaborou para ressaltar a caracterização de Anastasia Steele (Dakota Johnson), protagonista do filme. Os novos ritmos e melodias de sua gravação, resignificaram essa música, enfatizando que essa mulher estaria ali no limite entre o sexo, o amor, a dor e o prazer. Este novo sentido, exemplifica a paratextualidade de Robert Stam, tida como a relação de um texto, seus elementos adjuntos, e outras obras distintas, que dão ênfase a uma personagem específica (STAM, 2006), validando seu potencial enquanto embasamento teórico da discussão aqui proposta.

Referências:

- Beyoncé - *Crazy In Love* ft. JAY Z. Disponível em: <<https://youtu.be/ViwtNLUqkMY>>. Acesso em: 22 jan. 2017;
- Beyoncé - *Crazy In Love (Fifty Shades of Grey REMIX)*. Disponível em: <<https://youtu.be/bfQ7ucGQdOM>>. Acesso em: 10 fev. 2017;
- Cinquenta Tons de Cinza - Trailer. *IMDB – Internet Movie Database*. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt2322441/?ref_=nv_sr_2>. Acesso em: 10 fev. 2017;
- CATTRYSSE, P. *The protagonist's dramatic goals, wants and needs*. *Journal of Screenwriting*. Disponível em: <<http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Article,id=8446/>>. Acesso em: 22 jan. 2017;
- JAMES, E.L. *Cinquenta Tons de Cinza*. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2012;
- LABOV, William. *Some Further Steps in Narrative Analysis*. Disponível em: <<http://www.ling.upenn.edu/~wlabov/sfs.html>>. Acesso em: 22 jan. 2017;
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008;
- _____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006). Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 22 jan. 2017;

Cinquenta Tons de Cinza (*Fifty Shades of Grey*. 2015). Direção: Sam Taylor-Johnson. Produção: Michael de Luca. Intérpretes: Dakota Johnson; Jamie Dornan; Jennifer Ehle e outros. Roteiro: Kelly Marcel. Estados Unidos: Universal Studios, 2015, 1 DVD, 128 min., som, cor;

Beyoncé. *Crazy In Love*. in. *Dangerously in Love*. Intérprete: Beyoncé. Estados Unidos: Columbia Records, 2003, 1 CD.

Currículo:

Roberto Reiniger é doutorando e mestre em Comunicação Audiovisual, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Lá desenvolve a tese "Cinquenta Tons de Cinza e Memória Impura - entre a crítica e a prática da adaptação da literatura para o cinema contemporâneo" e desenvolveu a dissertação "Almodovarianas: A função narrativa das encenações dos números musicais na filmografia de Pedro Almodóvar", ambas sob orientação do Professor Dr. Luiz Antônio Vadico. Bacharel em Realização Audiovisual pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), atualmente trabalha como criativo publicitário, roteirista de televisão e assistente de direção cinematográfica.

DIREITOS AUTORAIS E QUESTÕES DE AUTORIA DA MÚSICA NO AUDIOVISUAL

[13] “Obras Audiovisuais, Direitos Humanos que Geram e Gargalos de sua Gestão Coletiva”, *Alexandre Negreiros (SENAC/Rio)*

Há décadas que o homem converge para a fruição de obras intelectuais artísticas e literárias agregadas como resultado de ações colaborativas a que convencionamos chamar de Obras Audiovisuais (AV), em materializações originais ou sob suas derivações de todos os tipos, criadas através de modos de produção “tradicionais” ou progressivamente inusitados, com maior ou menor utilização de tecnologia. As bandas largas e as distribuições por streaming há pouco consagraram o dispositivo portátil e o seu acesso por demanda, e as possibilidades de uso multiplicaram-se na medida das condições de exequibilidade dos requisitos para a legalidade dos seus usos, tanto em relação à exigibilidade do caráter exclusivo dos direitos atribuídos aos titulares, quanto às circunstâncias em que possam ser identificados limites e exceções à aplicação desses direitos. A recente decisão do STJ¹ no processo envolvendo a “Oi FM” consagrou peculiar interpretação de “execução pública” que, de modo casuístico – ainda que oportuno – viabilizou a cobrança pelo ECAD dos usos de música na internet, criando, contudo, circunstâncias peculiares quanto à gestão dos direitos conexos sob sua tutela, e reforçando as exclusões de direitos sobre obras e interpretações não musicais.

Não obstante a inexistência de reservas específicas que apontem modalidades, formalidades ou órgãos gestores dos direitos sobre essas outras titularidades, tais garantias permanecem inequívocas pela doutrina, por práticas universais e por nossas regras gerais. Assim, primeiramente a apresentação identificará, dentre os usos contemporâneos prevaletentes, as modalidades de direitos de autor e direitos conexos preteridas pela arquitetura nacional oficialmente “instituída” de sua gestão coletiva. Destacaremos o fato de abarcarem direitos nascidos da adesão nacional a

¹Acórdão de 15 de fevereiro de 2017 para o Recurso Especial nº 1559264. Número do processo no Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro: 0174958-45.2009.8.19.0001

tratados anteriores a 2004 que tragam em seu objeto a proteção a Direitos Humanos – a Convenção de Berna de 1886 e a de Roma, de 1961 – usufruindo, portanto, de status *supralegal*, de “caráter especial em relação aos demais atos normativos internacionais” conferido pela interpretação do STF² ao §3º do art. 5º da Constituição Federal de 1988, incluído pela Emenda nº 45, admitindo alcance, ao menos em parte, os direitos fundamentais previstos nos incisos XXVII e XXVIII desse mesmo art. 5º. Desse modo, temos que a cada óbice no exercício desses direitos corresponde uma obrigação do Estado na garantir a brasileiros e estrangeiros residentes os meios através dos quais poderão exercê-los.

Nabreve análise desse sistema, sintética, porém sistemática, buscarei referenciar-me no promissor projeto oficial de redução de suas assimetrias, gargalos e demais inadequações, representado pela insipiente regulação do MinC, sempre com um foco especial sobre os Direitos Conexos, sob crônica ineficiência em sua acomodação institucional.

Referências:

Leis e regulamentos do MinC.

Currículo:

Alexandre Negreiros, 51, é professor, sociólogo e perito judicial, mestre em Musicologia, membro da Comissão Permanente para o Aperfeiçoamento da Gestão Coletiva – CPAGC, vinculada à Diretoria de Direitos Intelectuais do MinC, árbitro e mediador da Secretaria de Economia da Cultura do MinC, membro da Comissão de Aprovação de Projetos da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Foi professor da Escola de Música da UFRJ, do curso de produção cultural da UFF, Diretor do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro e Assessor do Senador Randolfe Rodrigues por ocasião da CPI do ECAD no Senado Federal.

² Gilmar Mendes, Recurso Especial nº 466.343 / SP, 2008, p.21

[14] “Youtube e direitos autorais, qual conciliação é possível?

Considerações sobre o value gap, Content ID e exibição pública versus consumo privado de conteúdos digitais”, *Leonardo de Marchi (UERJ)*

Entre os serviços digitais de streaming que estão participando da construção de um mercado fonográfico digital, o YouTube se destaca como uma das plataformas mais utilizadas para acessar música. Contudo, seu modelo de negócio *sui generis* (baseado na produção de conteúdos gerados por usuários e na gratuidade do acesso aos conteúdos digitais) gera muita discussão na própria indústria da música. Debates sobre a “diferença de valor” (*value gap*) (aqueixa sobre a desproporcionalidade entre o número de visualizações de vídeos de música nessa plataforma digital (que pode alcançar a cifra dos milhões) e as “baixas” quantias de dinheiro pagas por rendimentos (*royalties*) de direitos autorais e conexos das obras), o sistema de proteção de direitos autorais, o *Content ID*, e o estatuto da visualização dos conteúdos digitais (se assistir um vídeo no YouTube é uma forma de exibição pública ou consumo privado). Esse debate reflete um problema fundamental: a forma de utilização dos conteúdos digitais no YouTube se encaixam nas tradicionais definições de direitos autorais? Se não, quais seriam as consequências de uma conciliação? O objetivo do ensaio é apresentar um estudo de caso exploratório no qual se discutem os principais embates e desafios da construção social do mercado audiovisual digital de música, tomando o Youtube como paradigma para definições jurídicas que afetarão novos modelos de negócio de audiovisual para música no ambiente digital. Pressupõe-se que as definições legais sobre o problema da diferença de valor e a definição sobre se o usufruto de qualquer vídeo nessa plataforma digital constitui algum tipo de exibição pública ou consumo privado, além das implicações jurídicas do mecanismo automático de vigilância de violações aos direitos autorais na plataforma, o *Content ID*, criarão marcos legais que funcionarão como instrumentos de incentivo ou inibição de novos empreendimentos digitais que trabalhem com música e conteúdos audiovisuais.

Referências:

ARVIDSSON, Adam. Facebook and finance: on the social logic of the derivative. *Theory, Culture and Society*, v. 33, n. 6, p. 3-23, 2016.

BURGUESS, Jean; GREEN, Joshua. *YouTube e a revolução digital*. São Paulo: Aleph, 2008.

BRAYAN, Dick; RAFFERTY, Michael. Financial derivatives as social policy beyond crisis. *Sociology*, v. 48, n. 5, p. 887-903, 2014.

CUNNINGHAM, Stuart; CRAIG, David; SILVER, Jon. YouTube, multichannel networks and the accelerated evolution of the new screen ecology. *Convergence*, v. 22, n. 4, p. 376-391, 2016.

DE MARCHI, Leonardo. *A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009: dos discos físicos aos serviços digitais*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.

FRANCISCO, Pedro A., VALENTE, Mariana G.. *Da rádio ao streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. *Global music report: state of the industry overview 2016*. Londres: IFPI, 2016a.

_____. *Music consumer insight report 2016*. Londres: IFPI, 2016b.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. *Trabalho imaterial: formas de vida e produções de subjetividade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LÉPINAY, Vincent A.. *Codes of finance: engineering derivatives in a Global Bank*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 2011.

MARTIN, Randy. After economy? social logics of derivative. *Social Text*, v. 31, n. 1, p. 83-106, 2013.

MIROWSKI, Philip. *Machine dreams: economics become a cyborg science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

VARIAN, Hal R.; SHAPIRO, Carl. *Information rules: a strategic guide to network economy*. Cambridge, Massachusetts: Harvard Business School Press, 1999.

Currículo:

Leonardo de Marchi é Professor Visitante na Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FCS-UERJ). Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com pós-doutorado na ECA-USP. O autor gostaria de agradecer à Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) pelo financiamento de seu projeto de pesquisa, o que possibilitou a produção deste artigo. E-mail: leonardodemarchi@gmail.com

[15] “A questão da autoria na música de cinema”, *Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana (UEG - USP)*

Até que o nome do compositor da trilha musical apareça nos créditos de um filme, é comum que boa parte da ideia original do compositor tenha sido alterada a partir das sugestões do diretor e/ou do produtor. Isso acontece porque, no cinema, a música não é a obra final e não constitui uma obra de arte independente. Sendo um dos elementos sonoros que comporá, juntamente com os demais sons e elementos visuais, a narrativa fílmica, a música já nasce com várias referências – o roteiro, a fotografia, por exemplo – e colaborações – do produtor, editor de som, montador e, principalmente, do diretor, que assume a responsabilidade pelas decisões artísticas.

As demandas do processo de composição musical, assim como outras no cinema, em geral superam o conhecimento do diretor. Este passa, então, a liderar uma equipe de especialistas em cada área da realização cinematográfica, cada qual com sua experiência e potencial para dar ao filme sua contribuição técnica e criativa. Para que o conceito estético-narrativo idealizado pelo diretor esteja, de alguma forma, presente no filme, este precisa estabelecer com cada profissional uma comunicação clara e fluente. Ao mesmo tempo, o ofício de compositor se transforma e expande desde o início do século XX, agregando, além da criação musical, atividades vinculadas à física, psicoacústica, informática, curadoria de conteúdos, produção e outras que surgem conforme as necessidades do compositor em cada projeto.

É importante ressaltar que os estudos sobre a autoria no cinema são historicamente vinculados ao papel do diretor. Este conceito é questionado nos estudos cinematográficos contemporâneos, devido ao fato de que a visão romantizada do autor – artista cuja obra, completamente imbuída da originalidade de estilo e resultante de sua liberdade criativa, é descolada do contexto histórico, econômico, social e cultural onde ela é idealizada e concretizada e de todas as limitações, condições e imprevistos que este contexto pode oferecer – remonta a um discurso de legitimação do cinema (notadamente o norte-americano) como arte e expressão pessoal do diretor, em revistas de crítica de cinema de circulação mundial, desde o início dos anos de 1950, notadamente os *Cahiers du Cinéma*.

Partindo de uma reflexão teórica a partir de Buscombe (2004), Jost (2009), Mannis (2012) e outros autores, o presente trabalho traz uma reflexão acerca da autoria na música composta para obras cinematográficas, buscando perceber sua construção não apenas na compreensão da relação entre som e imagem, mas sobretudo em meio às relações profissionais, políticas e sociais.

Referências:

BERCHMANS, Tony. A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. São Paulo: Escrituras, 2006.

BRASIL. Lei n. 9610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 11 abril 2016.

BUSCOMBE, Edward. Ideias de autoria. In: RAMOS, Fernão (org.). Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: SENAC, 2004, vol. 1, p. 281-294.

JOST, François, O autor nas suas obras. In: SERAFIM, José Francisco (org.). Autor e autoria no cinema e na televisão. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 11-31.

GIORGETTI, Mauro. Da natureza e possíveis funções da Música no Cinema. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/29-somcinema/161-funcoes-musica-cinema> . Acesso em: 19 julho 2014.

MANNIS, J. A. Ensaio Sobre a Expansão de Atividades Derivadas ou Relacionadas à Composição Musical. In: TRAGTENBERG, Lívio (org.). O Ofício do Compositor Hoje. São Paulo: Perspectiva, 2012. Págs: 199-207.

Currículo:

Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana é Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Comunicação e graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (UFG); especialista em Cinema e Educação pelo Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás. Atua nas áreas de Comunicação, Música, Audiovisual, Cinema e Educação. Membro dos grupos de pesquisa Midiason – Grupo de Estudos e Produção em Mídia Sonora (USP), Imagens e Narrativas (UFG) e Centro de Realização e

Investigação Audiovisual (CRIA – UEG). Docente titular das disciplinas de Produção Sonora dos cursos de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e de Pós-Graduação Lato Sensu em Cinema e Audiovisual: Linguagens e Processos de Realização, ambos da Universidade Estadual de Goiás (UEG).E-mail: georgia.cynara@usp.br

ESTÉTICA DA MÚSICA E DO SOM NO CINEMA

[16] “Godard – curta-metragista: música e som nos curtas-metragens de Jean-Luc Godard dos anos 50”, *Luiza Alvim (PPGM-UFRJ)*

Pretendemos nesse trabalho, parte de nossa pesquisa de pós-doutorado, analisar a utilização da música e do som nos curtas-metragens do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard dos anos 50, destacando características que permaneceram em sua filmografia posterior, assim como aquelas que são comuns a outros curtas-metragens dos anos 50.

Cineasta essencial do que ficou conhecido como *Nouvelle Vague* francesa, Godard fez quatro curtas-metragens antes do primeiro longa, *À bout de souffle* (*Acossado*), de 1960: *Opération béton* (*Operação concreto*, 1954), *Une femme coquette* (*Uma mulher faceira*, 1955), *Charlotte et son jules* (*Charlotte e seu namorado*, 1957) e *Charlotte et Véronique: tous les garçons s'appellent Patrick* (*Charlotte e Véronique: todos os rapazes se chamam Patrick*, 1958). Incluímos também no nosso *corpus* o curta *Une histoire d'eau* (*Uma história de água*, 1958), filmado por Truffaut, mas montado por Godard.

Neles, características tais quais o uso de música preexistente do repertório clássico (que Claudia Gorbman considerou um dos aspectos como se manifesta a chamada “música de autor” em obras posteriores de Godard), com presença de peças de Bach, Handel, Beethoven (compositor que será uma obsessão do diretor ao longo de toda a sua filmografia) e Mozart, repetição das mesmas peças musicais em diferentes filmes, fragmentação da música em pontos não usuais e sua distribuição ao longo do filme, assim como a presença do comentário *over* verborrágico, de autoria do próprio Godard, estão presentes em diversos filmes posteriores do diretor.

Elas se juntam a aspectos próprios de outros curtas-metragens dos anos 50 (por exemplo, para citar só diretores que também foram agrupados na *Nouvelle Vague*, os documentários de Alain Resnais, Agnès Varda, Jacques Demy e Chris Marker), tais quais o uso de música e voz *over*, especialmente em documentários, como componentes principais da banda sonora, muito em função dos incipientes aparelhos

de captação de som direto (embora Godard tenha usado a pesada aparelhagem da época em *Opération béton*), de contenção de custos e de uma estética bastante comum e apreciada até então.

Tais curtas-metragens de Godard são pouco estudados e *Une femme coquette* chegou a ser considerado por muito tempo como perdido ou não acessível. O próprio cineasta, assim como seus colegas do grupo da revista *Cahiers du Cinéma* (François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Éric Rohmer) consideravam o curta-metragem apenas como um passo inicial, um treino para o longa. Não chegaram, por exemplo, a assinar o manifesto do “Grupo dos 30”, em que cineastas da época se colocavam a favor da valorização do curta-metragem. Porém, apesar dessa falta de apreço pela forma do curta-metragem em si, é interessante que várias características estéticas dos curtas de Godard dos anos 50 estejam presentes em filmes posteriores do diretor, o que não nos permite excluí-los do nosso estudo maior de sua obra.

Referências:

- ALVIM, Luiza. Godard e o eterno retorno da música. *Imagofagia*, v.13, p.1 - 23, 2016.
- BAECQUE, Antoine de. *Godard : biographie*. Paris : Grasset, 2010.
- GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric. Tendances et spécificités de la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague. In: ROSSI, Jerome (dir.). *La Musique de film en France: courants, spécificités, évolutions*. Lyon: Symétrie, 2016.
- GORBMAN, Claudia. *Auteur music*. In : GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard (org.). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007.
- HUBBERT, Julie. The compilation soundtrack from the 1960s to the present. In: NEUMEYER, David (ed.). *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York: Oxford University Press, 2014.
- MC MAHON, Orlene. *Listening to the French New Wave: the film music and composers of postwar French art cinema*. Bern: Peter Lang, 2014.
- SERRUT, Louis-Albert. *Jean-Luc Godard, cinéaste acousticien*. Paris: L’Harmattan, 2011.
- STENZL, Jürg. *Jean-Luc Godard - musicien: Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. München: ET + K, 2010.

THOMAS, François. Les courts métrages des Cahiers du Cinéma : seize variations sur l'amateurisme. In : BLUHER, Dominique ; THOMAS, François (dir.). Le court-métrage français de 1945 à 1968. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005. Disponível em : <http://books.openedition.org/pur/2134>. Acesso em 28 jun. 2016.

VISHNEVETSKY, Ignatiy. Neither lost nor found: On the trail of an elusive icon's rarest film. Disponível em: <http://www.avclub.com/article/never-lost-nor-found-trail-elusive-icons-rarest--211087>. Acesso em 18 mar. 2017.

Currículo:

Luíza Alvim é doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ (tese: "Robert Bresson e a música"), com período sanduíche na Universidade Paris 3 sob orientação de Michel Chion. Graduada em Comunicação Social (habilitações Jornalismo e Cinema) pela UFF e pós-doutora em Música (UNIRIO). Foi professora substituta da Escola de Comunicação da UFRJ e, atualmente, faz novo pós-doutorado em Música, no PPGM-UFRJ, onde segue com a pesquisa sobre a música preexistente nos cinemas modernos francês e brasileiro. Tem vários artigos sobre música e som no cinema. Está entre os atuais coordenadores do Seminário Temático de Teoria e Estética do Som no Audiovisual da SOCINE e é vice-coordenadora do GP Cinema da Intercom.

[17] “A trilha musical de Moacir Santos para *Jungle Erotic* (1970)”, Lucas Bonetti (UNICAMP)

No início da década de 1960, Moacir Santos (1926-2006) teve uma intensa atividade como compositor no cinema brasileiro. Em 1967, decorrente da boa repercussão da trilha musical composta para o filme *Love in the Pacific*, do diretor polonês Zygmunt Sulistrowski, Santos mudou-se para os EUA. *Jungle Erotic* foi o segundo longa-metragem de Sulistrowski no qual participou como compositor. Enrico Simonetti e o próprio diretor também são listados nos créditos iniciais como autores da trilha musical do filme. Contudo, foi possível se constatar que Santos foi o compositor principal, Simonetti foi o regente das gravações e Sulistrowski atuou em um plano mais informal. Além disso, são perceptíveis nessa trilha musical características composicionais de Santos que já vinham sendo desenvolvidas desde suas produções audiovisuais anteriores.

De certa forma, a sonoridade da música de *Jungle Erotic* remete às produções hollywoodianas do mesmo período, com uso extensivo de formações orquestrais. Apesar de ser considerado um “filme B”, sem muita verba de produção, a música consumiu parte significativa do orçamento, visto que foi suficiente para a contratação e gravação de um grupo orquestral. A instrumentação padrão da maior parte das inserções musicais é uma combinação de cordas arcadas, sopros, piano, harpa e percussão.

O tema principal, utilizado nos créditos iniciais e ao longo do filme, é um baião arranjado para orquestra e percussão tradicional. Também é possível ouvir inserções musicais mais étnicas em trechos pontuais, como por exemplo o ritual afro composto para balafon, atabaques e xequerê. Outra inserção com a função de situar o espectador sobre uma determinada localização é uma "batucada carnavalesca" tocada por surdo, pandeiro, cuíca, que é executada em uma sequência de um baile de carnaval. Ainda em outro caso, um trecho orquestral é somado a instrumentos étnicos orientais em uma estrutura modal pentatônica, para representar, de maneira estereotipada, a parte chinesa do filme.

É interessante notar que o filme se enquadra na categoria de cinema erótico e o fato de Santos atuar nessa produção logo no início de sua carreira na Califórnia só reforça o estereótipo padrão de profissionais novos aceitarem ampla variedade de trabalhos para construir suas carreiras. Visto que compositores mais renomados, em geral, preferem não ter seus nomes atrelados aos créditos desse tipo de filmes.

A partir de análise em desenvolvimento, pôde-se observar que a montagem de *Jungle Erotic* é um tanto quanto ilógica, com planos dispostos de modo quase aleatório ou com pouca relação com a progressão linear da história. A música, neste contexto, tem papel essencial, atuando como um elemento unificador e amarrando as sequências de maneira mais fluida e natural, por meio da recorrência motívica e de instrumentação.

Referências:

BONETTI, Lucas. A trilha musical como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2014.

DIAS, Andrea Ernest. Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

FAULKNER. Robert R. Hollywood Studio Musicians: Their Work and Careers in the Recording Industry. Chicago: Aldine Atherton, 1971.

_____. Music on demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry. New Brunswick, New Jersey: Transaction Books, 1983.

Currículo:

Doutorando e mestre em música pela UNICAMP (ambos com financiamento da FAPESP), estuda a obra composicional de Moacir Santos por meio da análise de suas trilhas musicais. Com essa pesquisa, já apresentou trabalhos em congressos no Brasil, Argentina e Estados Unidos. Entre 2015 e 2016, realizou uma extensa pesquisa de campo na Califórnia, atuando como *Visiting Graduate Researcher* na UCLA. Integrou a Orquestra Jovem Tom Jobim em 2011 e a Big Band da Santa entre 2009 e 2010, bem como mantém seus trabalhos autorais: Lucas Bonetti | OCTETO e Lucas Bonetti | QUARTETO.

[18] “Theo Angelopoulos: silêncio e ritornelo nas fronteiras dos Balcãs”,
Jocimar Dias Jr (UFF)

Rodado pouco depois da queda do Muro de Berlim, *O Passo Suspenso da Cegonha* (Theo Angelopoulos, 1991) coloca em cena importantes questionamentos sobre identidades e fronteiras entre comunidades, na esteira do acirramento de discursos nacionalistas e xenófobos em uma Europa que atravessava profundos (e, por vezes, violentos) processos de reconfiguração territorial. Algumas destas problemáticas da guerra dos Balcãs são encenadas através do que poderíamos chamar de momentos musicais falhados ou interrompidos (HERZOG, 2010). Consideremos, por exemplo, uma das primeiras cenas, em que o Coronel conduz o Repórter até a beira do rio que marca a fronteira entre Grécia e Albânia: ao longe, ouve-se uma canção tocando, que soa tipicamente “balcânica”; através dos arbustos, eles observam a movimentação de um camponês que recolhe uma pequena jangada; sobre ela, há um tocador de fita cassete, revelando a fonte da música em questão. A canção termina, ele retira a fita, coloca outra em seu lugar e despacha novamente a jangada puxada por cordas, que agora atravessa o fluxo das águas em direção ao “outro país”, embalada por uma lúgubre canção grega. Na cena seguinte, o coronel repreende o camponês, ameaçando-o de prisão caso o encontre ali novamente, sublinhando os perigos deste tipo de transação. Em uma fronteira fortemente guardada, que preza pelo silêncio e fiscaliza as trocas, há certo absurdo proposital na encenação deste contrabando de músicas em alto volume que atravessam o rio (afinal, diegeticamente, qualquer distúrbio sonoro poderia ser fatal). Há uma fuga deliberada de convenções realistas em direção a um estranhamento que evidencia a dimensão sonora destas trocas culturais enquanto geradoras de linhas de fuga ou de resistência. As canções albanesas e gregas, se pensarmos nos termos de Deleuze e Guattari (2012) funcionam como ritornelos, ou seja, agenciamentos territoriais através da articulação de matérias expressivas sonoras com potencial de desterritorialização, que criam fissuras que ameaçam redesenhar os mapas das fronteiras políticas, geográficas e culturais. O rio, apesar de marcar o limite entre as nações, não funciona somente para separar as pessoas, mas também para permitir novos encontros, novas possibilidades de

comunicação. Chegam ritornelos albaneses, vão ritornelos gregos: mesmo que carregadas de dimensões identitárias que remetem a cada uma destas comunidades segregadas, estas canções que circulam não encenam a reiteração dos nacionalismos de cada lado, mas justamente um dinâmico processo de reinvenção em que tais comunidades experimentam hibridizações mútuas. Outro exemplo é a cena do casamento ortodoxo, que também ocorre à beira do rio: marcada por um "silêncio" estarrecedor, o casal celebra o matrimônio, cada um de um lado do rio, sob a ameaça da guarda da fronteira, que pode aparecer a qualquer momento (e mesmo assim, eles performam todo o ritual, como se esquecessem por um momento o perigo). Ao encenar este intercâmbio de ritornelos, Angelopoulos coloca no centro da encenação um movimento recíproco de agenciamentos territoriais que se dão através do som (ou da "ausência" de som que se faz perceber), que insistem em traçar outros mapas e questionar as fronteiras.

Referências:

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980). 28 de Novembro de 1947 – Como Criar para Si um Corpo sem Órgãos. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Vol. 3. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 9-29.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980). Acerca do Ritornelo. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Vol. 4. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 121-179.
- FAINARU, Dan (ed.). *Theo Angelopoulos: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.
- HALL, Stuart. A Questão Multicultural. In: HALL, Stuart; SOVIK, Liv (org.). *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HERZOG, Amy. *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2010.
- HORTON, Andrew. *The films of Theo Angelopoulos: A cinema of contemplation*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- IORDANOVA, Dina. Conceptualizing the Balkans in Film (Review). *Slavic Review*, Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies, Vol. 55, n. 4, Winter 1996, pp. 882-890.

MAKRIYANNAKIS, Vangelis. The poetics of the 'not yet' in The Suspended Step of the Stork. *Studies in European Cinema*, Vol. 11, n. 2, 2014, p. 126-138.

ROVISCO, Maria. Nation, Boundaries and Otherness in European 'Films of Voyage'. In: URICCHIO, William (ed.). *We Europeans? Media, Representations, Identities*. Bristol, Chicago: Intellect, 2008. p. 141-158.

THOMASSEN, Lasse. Towards a Cosmopolitics of Heterogeneity: Borders, Communities and Refugees in Angelopoulos' Balkan Trilogy. In: BANHAM, Gary; MORGAN, Diane (ed.). *Cosmopolitics and the Emergence of a Future*. Hampshire, New York: Palgrave MacMillan, 2007, p. 191-210.

SUTTON, Damian. Philosophy, Politics and Homage in Tears of the Black Tiger. In: MARTIN-JONES, David; BROWN, William (ed.) *Deleuze and Film (Deleuze Connections)*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. p. 37-53.

Currículo:

Jocimar Dias Jr. é formado em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente é mestrando no PPGCOM-UFF, desenvolvendo o projeto de dissertação sobre os momentos musicais nos filmes de Theo Angelopoulos e Miklos Jancsó. Como cineasta, dirigiu "Ensaio Sobre Minha Mãe" (2014), selecionado para competitivas de diversos festivais, nacionais e internacionais, entre eles Curta Cinema, Tiradentes, Kinoforum, CineMúsica Conservatória, Kino-Olho, FBCU e FICUNAM.

ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTÉTICOS DO SOM NO CINEMA

[19] “O não-sincronismo em performances musicais no cinema brasileiro”, *Joice Scavone (FACHA)*

No cinema silencioso, o som era escutado pelo espectador a partir da imagem da fonte sonora. A representação do som era exagerada (*pantonimia*) para se fazer ouvir sem ondas sonoras. Enquanto isso, a trajetória de experimentos tecnológicos de sincronização entre imagem e som estava submetida aos interesses de mercado. Finalmente, como solução da indústria cinematográfica para uma crise econômica, os *talkies* foram instrumento de uma jogada de *marketing* que deu certo, mas submeteram – de forma quase definitiva – o uso do som na linguagem cinematográfica à ideia de sincronismo. Desde a performance musical de Al Jolson em *O cantor de Jazz* (*The jazz singer*, 1927), o espectador olha para a boca do ator e avalia o sincronismo entre imagem e som. A falta de sincronismo caracteriza para alguns, inclusive, a má qualidade do filme.

No Brasil não foi diferente. Entretanto, as particularidades de um país latino americano, de extenso território e culturas distintas em toda sua extensão, contribuíram para que as precariedades tecnológicas ajudassem a formar outro imaginário e uma estética específica a partir da história do nosso cinema. A partir da análise de *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933) e *O Ébrio* (Gilda de Abreu, 1946) – do princípio do cinema sonoro – e dos títulos *Doce amianto* (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013) e *Diva* (Clara Bastos, 2016) – do cinema brasileiro contemporâneo –, iremos analisar de que forma a liberdade do princípio do cinema sonorizado no Brasil influenciou o sincronismo ou a falta dele nas performances musicais do cinema contemporâneo. Assim como no cinema italiano – conhecido pela padronização da dublagem como o uso do som no cinema dos grandes estúdios – e em propostas do cinema documentário e ficcional dos anos 1960 da França, Inglaterra, Itália e Brasil – quando já com gravadores portáteis os técnicos de som direto tinham uma liberdade em relação aos diretores de fotografia e passeavam pelo espaço sonoro sem o compromisso com a captação sincrônica –, o desprendimento das performances

musicais no cinema brasileiro colabora para uma fruição que desconecta da duração da imagem e do som e amplia os caminhos da relação da *audiovisão*.

Referências:

ALTMAN, R. "Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som". In: *Imagens*, n.o 5, ago/dez, Campinas: UNICAMP, 1995; pp. 41-47

_____. *Sound and theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992.

CARRASCO, N. *Syghkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

LAZZOLI, A. "A verdadeira voz do cinema" In: *Cinearte*, n.o 188, 02 de outubro de 1929, pp. 6- 7; 32 (O NOME DA MATÉRIA MUDA DE VERDADEIRA PRA DERRADEIRA, NA PÁG. 32).

MAMEDE, L. T. "A chegada do som no cinema: A expansão da indústria norte-americana e o surgimento das primeiras leis protecionistas". In: *IV Encontro Nacional da Ulepicc-Brasil*. Rio de Janeiro: 2012, s/p. Disponível em: http://www.williangomes.com.br/ulepicc/pdf/gt4/MAMEDE_a_chegada_do_som_no_cinema_a_expansao_da_industria_norteamericana_e_o_surgimento_das_primeiras_leis_protecionistas.pdf. Acessado em: 22 de setembro de 2012.

McKAY, H. C. *The voice of the films: a simple description of the processes used in making films with synchronized sound*. New York: New York Institute of Photography, 1930.

SPARGO, J. S. "Crítica sobre o cantor de jazz" In: *Exhibitor's Herald*, 15 de outubro de 1927 APUD. ALTMAN, A. "Nascimento da Recepção Clássica: A campanha para padronizar o som". In: *Imagens*. n. 5, ago/dez, Campinas: UNICAMP, 1995; pp. 41- 47

TINHORÃO, J. R. *Musica popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

FREIRE, R. L. "Versão brasileira Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940" In: *Ciberlegenda* (UFF. Online), v. 1, 2011, pp. 7-18

[SEM AUTOR]. "A "voz" de Hollywood" In: *Cinearte*, n.o 138, 17 de outubro de 1928, pp. 14-15; 34

Currículo:

Joice Scavone é graduada e mestre em Cinema pela Universidade Federal Fluminense, coordenadora do Encontro Nacional de Profissionais de Som do Cinema Brasileiro (ENPSC), curadora dos troféus CineMúsica e Curta Light no Festival Cinemúsica de Conservatória/RJ e curadora dos curtas da I Bienal Internacional do Cinema Sonoro (BIS). Dirigiu e roteirizou o média-metragem "Fome" e foi curadora retrospectiva completa Fritz Lang - O horror está no horizonte no CCBB, realizados por sua produtora Raio Verde Filmes. Atualmente leciona nas Faculdades Integradas Hélio Alonso e Academia Internacional de Cinema do Rio de Janeiro.

[20] “Efeitos sonoros: paradoxo histórico”, *Fabiano Pereira (UAM)*

Diante da valorização da voz, dos diálogos e da trilha musical, os efeitos sonoros ainda seguem sendo historicamente o elemento sonoro menos reconhecido e valorizado pelo público, pela crítica ou pelos estudos acadêmicos. Perde-se de vista, portanto, o quanto nos primeiros 90 anos de cinema sonoro, tais efeitos capitanearam as mais importantes inovações estéticas trazidas pelas principais evoluções técnicas, até além dos termos tradicionais de valor descritivo ou narrativo.

Nascida mono em 1927, a banda sonora visava contribuir para essa experiência narrativa, até hoje predominante no cinema de ficção. Além disso, as condições ainda precárias de captação pelos microfones da época criaram a ordem de prioridades sonoras liderada pela voz, seguida da música, com os efeitos sonoros atuando quase como meros acessórios para aprimorar a credibilidade das imagens.

A decisão de dois estúdios de Hollywood, Warner e Fox, de investir no cinema sonoro chegou com as regras da narrativa clássica do cinema já definidas. O filme sonoro, primeira mídia audiovisual bem-sucedida, seria a última cartada da Warner antes de uma eventual falência. Mas o interesse por som no cinema, especificamente pela voz, se acentuara com a radiodifusão comercial.

Além de constantes aprimoramentos dos microfones, as primeiras experiências com som estereofônico vieram nos anos 1930. Outras, com sistema multicanal de banda sonora, surgiram nos anos 1940 e 1950. Com voz e música já claramente priorizados, tais inovações ampliaram a chance de efeitos serem combinados a outros elementos sonoros da banda com qualidade auditiva. Em 1959, o Nagra, gravador magnético portátil em sincronismo com a câmera, marcou a possibilidade de se gravar sons externos sem maiores dificuldades técnicas. Sons ambientes, uma das principais funções dos efeitos sonoros, foram valorizados, especialmente no cinema europeu.

Nos anos 1970, com o sistema Dolby, quatro ou mais canais de som passaram a ser tornar regra. Também surgia em Hollywood a primeira geração de cineastas oriundos das faculdades de cinema dos Estados Unidos, contexto que gerou o conceito de *sound design*. Com o Dolby Stereo, difundido na esteira de *Guerra nas estrelas* (Star wars, EUA, 1977), efeitos sonoros em geral puderam ser explorados com mais sofisticação, num sentido tanto de crescente variedade quanto de qualidade sensorial.

Com a entrada da tecnologia digital nos anos 1990 e o aprimoramento dos sistemas *surround* de distribuição de saídas de áudio nas salas de cinema –como o recente Dolby Atmos – e também nos *home theaters*, efeitos sonoros passaram a ganhar crescente destaque. Desde sua publicidade alardeia-se as vantagens da audição cada vez mais aprimoradas de efeitos sonoros em um experiência auditiva cada vez mais imersiva.

De coadjuvantes da verborragia dos diálogos e da trilha musical na era dos *talkies*, em prol da sincronia labial da voz e o direcionamento emocional das melodias, a protagonistas polifônicos das mais recentes inovações de áudio cinematográfico, os efeitos sonoros seguem sendo o elemento sonoro menos prioritário na ordem das edições de som. Ao mesmo tempo, continuam marcando a mais decisiva presença nos principais capítulos da evolução do som de cinema.

Referências:

- CAVALCANTI, Alberto. Sound in films. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Org). Film sound: theory and practice. Nova York: Columbia University Press. 1985.
- CHION, Michel. A audiovisão – som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto& Grafia, 2008.
- COSTA, Fernando Morais da. O Som, desde o início do cinema. In: E o som se fez – Mostra de Cinema. Sem local de publicação: Banco do Brasil, 2007.
- DA-RIN, Silvio. Espelho partido – Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004
- DOANE, Mary Anne. Ideology and the practice of sound editing and mixing. In: Film sound: theory and practice. Nova York: Columbia University Press, 1985.
- JAKOBSON, Roman. Linguística. Poética. Cinema. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas: Papirus Editora, 2011.
- MANZANO, Luiz Adelmo. Do editor de som ao sound designer, os ecos de uma evolução. In Filme Cultura no58. Rio de Janeiro: janeiro-fevereiro-março de 2013.

Currículo:

Fabiano Pereira é Doutorando (2017-2020) e Mestre em Comunicação, área de concentração Comunicação Audiovisual, linha de pesquisa Análises de Produtos Audiovisuais (2016) pela Universidade Anhembi Morumbi. Possui especialização em Cinema, Vídeo e Fotografia - Criação em Mídias (2008), graduação em Comunicação Social - Jornalismo (2002) e graduação em Design Digital (1997), todos pela Universidade Anhembi Morumbi. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo.

[21] “O design e o som no cinema”, *Fernando Aranha (PUC-RJ)*

Este artigo pretende provocar uma reflexão sobre o papel do designer na construção das camadas sonoras de uma obra cinematográfica. O texto parte de uma leitura sobre o som e os sentidos, desde o desenvolvimento dos sentidos até o papel principal e de referencial de segurança do som no início da vida, onde este representa a maior conexão com o mundo extra-uterino com o qual vai se relacionar.

Depois desenvolve a relação entre o Design e o Cinema, começando pela análise do termo Design e pelo ideal de falsificar a realidade presente nas duas áreas. Toda esta relação é desenvolvida segundo textos de Vilém Flusser complementados sempre por Michel Chion e Walter Murch e segue até o primeiro cruzamento oficial do Cinema com o Design em 1939, com o crédito de um Production Designer no filme *E o Vento Levou* (de Victor Fleming).

A partir desse encontro entre as áreas o artigo segue utilizando Giulio Argan para trazer a dimensão do som para a discussão. Através da ideia de modelo e projeto de Argan o som é pensado como uma proposição narrativa, dentro ou fora da diégese, com a ideia de um projeto sonoro. Partindo do princípio que qualquer elemento sonoro transforma a percepção da imagem visual e viceversa, estes dois elementos precisam ser cuidadosamente construídos para que o propósito narrativo seja alcançado.

Por fim o artigo conta sobre a transformação da concepção sonora de um filme, no início da década de 70. O texto ressalta como somente 40 anos após surgir na indústria cinematográfica um profissional que pense a imagem visual da pré-produção à finalização, o Production Designer, é que vemos a se concretizar o reconhecimento da importância do som no filme ao aparecer no papel central da construção da narrativa cinematográfica o Sound Designer. Esta longa caminhada teve seu marco simbólico em 1979 com o crédito de Walter Murch pelo Design de Som de *Apocalypse Now* (de Francis Ford Coppola). No entanto é importante ressaltar que já existiam profissionais que estavam desempenhando este papel com muita qualidade, como o caso de Ben Burtt que em 1978 concebeu todos os sons e atmosferas do universo mágico criado por George Lucas em *Guerra nas Estrelas*.

A intenção do artigo é refletir sobre a importância de um projeto sonoro em um filme na pré-produção e a sua devida execução nas filmagens e na pós-produção.

Referências:

CAESAR, Rodolfo. O Som como Imagem. Anais do IV Seminário MúsicaCiência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas, São Paulo, p. 255-262, 2012.

MANZANO, Luis Adelmo F. Som-Imagem no cinema. São Paulo: Perspectiva : FAPESP, 2003.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

CHION, Michel. A audiovisualização: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

PURCELL, John. Dialogue editing for motion pictures. Oxford: Focal Press, 2007.

MURCH, Walter. Dense clarity - clear density. Transom. Woods Hole, 2005. Disponível em <<http://transom.org/2005/walter-murch/#part-2>>. Acesso em: 1 dez. 2016.

ARGAN, Giulio C. A história na metodologia do projeto. Caramelo: Revista da FAU-USP. São Paulo, n. 6, 1992.

LOBRUTTO, Vincent. The Filmmakers' Guide to Production Design. New York: Allworth Press, 2002.

SERFATY, Jo; FARKAS, Guilherme (Org.). Sonoridade Cinema: Catálogo da mostra realizada na Caixa Cultural. Rio de Janeiro, nov. 2015.

Currículo:

Fernando Aranha, 38 anos, graduado em Comunicação Social - Cinema na PUC-Rio, mestrando em Design (Sound Design) na PUC-Rio e professor do curso de pós graduação de Trilha Sonora da Alpha, coordenado por Tim Rescala. Guitarrista das bandas Engenheiros do Hawaii e Kid Abelha, de 2002 a 2014, compositor de trilhas sonoras originais, designer de som, editor de som e mixador para diversos longas metragens, curtas e séries de televisão. Atualmente está trabalhando no som do novo filme do diretor Eduardo Nunes, *Unicórnio*.

TECNOLOGIA E NOVAS MÍDIAS (VIDEOGAMES)

[22] “Mapas sonoros: seus usos e níveis de interação”, *Claudia Holanda (UFRJ)*

A partir dos anos 2000, os sons ganharam centralidade num tipo característico de mapa, o mapasonoro (soundmap). Nessa mídia digital, a experiência aural é priorizada, habilitando a escuta de fragmentos do ambiente acústico dispostos numa base cartográfica online. Mapas sonoros colocam a escuta no centro da experiência do usuário (Holanda, Rebelo e Paz, 2016), no entanto, mesmo tendo o som como elemento principal, essas plataformas também são imagens técnicas (Flusser, 2008). Os sons estão dispostos numa imagem que é tanto tela de visualização como a interface de navegação para acesso ao conteúdo. Podemos então considerar os mapas sonoros como uma plataforma audiovisual, que requer a ação constante do usuário para fruição do conteúdo. São mídias interativas digitais.

Quinze anos após o primeiro mapa sonoro (Soundcities, 2000), essas *cibercartografias* continuam mostrando vitalidade - dada a quantidade de novos mapas e o interesse crescente de pesquisadores e artistas em gravações de campo do ambiente acústico -, além de receber atenção na literatura acadêmica no campo de *sound studies* (Carlyle, 2014; Ouzounian, 2014; Signorelli, 2014; Waldock, 2014; Holanda, Rebelo e Paz, 2016). No entanto, o modelo cartesiano dessas plataformas impede uma aproximação mais imersiva não conseguindo capturar as características temporais e narrativas das gravações de som realizadas. Nessa proposta, associamos os mapas sonoros com o universo de documentários interativos, explicitando seus usos e objetivos. A ideia é inverter o foco de base cartográfica para o de narrativa, dialogando com a literatura do campo da mídia interativa online, conhecida como documentários interativos (Gaudenzi, 2013; Gifreu, 2011, 2012; Aston & Gaudenzi, 2012). Esses dois campos (mapas sonoros e documentários interativos) compartilham pontos comuns como engajamento e interação, mas estão distantes teoricamente (Holanda, Rebelo & Paz, 2016). Serão analisados ainda: os níveis de interatividade; seus objetivos e usos (pedagógico, artístico, documental, entre outros). Com base na análise de mais de 60

mapas sonoros, pode-se dizer que eles são usados, em geral, como: Instrumento de pesquisa do ambiente acústico: caso do *Belfast Soundmap*³, do *Firenze soundmap*⁴, do *Cartophonies*⁵, do mapa sonoro *Sons do Porto*⁶ - produzido pela autora -, para citar apenas esses;

Repositório e difusão de coleções especiais: nesse caso, a biblioteca britânica⁷ e o mapa de línguas da Colômbia⁸ são bons exemplos, e

Plataforma para criação e difusão de trabalhos de música e arte sonora: é o caso, por exemplo, dos mapas Rabeca (<http://rabeca.org>); Austin Music Map⁹; Manchester Peripheral¹⁰ e Cinco Cidades¹¹.

Ao teorizar os mapas sonoros a partir da perspectiva mais ampla do documentário interativo, o objetivo é identificar estratégias para a elaboração de mapas sonoros mais experienciais e imersivos articulando o sonoro na vida cotidiana.

Referências:

ASTON, J.; GAUDENZI, S., Interactive documentary: setting the field. *Studies in Documentary Film*. V. 6 Issue 2, 2012

CARLYLE, Angus, The God's Eye and The Buffalo's Breath: Seeing and Hearing Web-Based Sound Maps, in *Proceedings of Invisible Places conference*, Viseu, Portugal. 2014

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs* (volume I). São Paulo: editora 34, 2000.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das imagens técnicas*. Elogio da superficialidade. São Paulo: AnnaBlume. 2008.

GUATTARI F. ROLNIK, S. *Cartografias do desejo*. Petrópolis: EditoraVozes, 2000.

GAUDENZI, S. *The interactive documentary as an emergent form* [Ch 1 of Doctoral Thesis]. London: University of Goldsmiths. Centre for Cultural Studies (CCS). <http://eprints.gold.ac.uk/7997/> - 2013

³<http://www.belfastsoundmap.org/>

⁴<http://www.firenzesoundmap.org/default.asp>

⁵<http://www.cartophonies.fr/>

⁶www.sonsdoporto.com

⁷<http://sounds.bl.uk>

⁸<http://www.lenguasdecolombia.gov.co/mapalenguas/inicio.swf>

⁹<http://austinmusicmap.com>

¹⁰ <http://www.manchesterperipheral.com>

¹¹<http://www.cincoidades.com>

GIFREU, A., The Interactive Documentary. Definition Proposal and Basic Features of the Emerging Genre. In: *McLuhan Galaxy Conference Proceedings*, pp 354-365. ISBN 978-84-938802-1-7. 2011

_____, *The interactive documentary as a new audiovisual genre*. Study of the emergence of the new genre, approach to its definition and taxonomy proposal and a model of analysis for the purposes of evaluation, design and production.[Doctoral Thesis]. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Communication Department. 2012

HOLANDA, Claudia; REBELO, Pedro; PAZ, Andre. Soundmaps as iDocs? Modes of interactivity for storytelling with sound. *Leonardo Music Journal*. Vol.26. 2016. Pp. 80-82

OUZOUNIAN, Gascia. Acoustic Mapping: Notes from the Interface. In: GANDY and NILSEN (eds.) *The Acoustic City*. Berlin: Jovis. 2014

SIGNORELLI, Valerio. Unfolding the Soundmaps. Suggestions for Representing and Technologies, in *Proceedings of Invisible Places conference*, 18-20 July 2014, Viseu, Portugal. 2014

Ultra-Red. Five protocols for organized listening. 2012

WALDOCK, Jacqueline. Soundmapping: Critiques and Reflections on this New Publicly Engaging Medium. *Journal of Sonic Studies*, 1(1), October 2011. Retrieved 11 November 2014 from <http://journal.sonicstudies.org/vol01/nr01/a08>

Currículo:

Claudia Holanda é graduada em Comunicação Social pela UFPE e estudante de doutorado do curso de Engenharia de Produção da COPPE/UFRJ com pesquisa sobre a escuta urbana. Coursou estágio no exterior (doutorado sanduíche) no Sonic Arts Research Centre na Queen's University Belfast, na Irlanda do Norte (UK). Claudia cria trabalhos em arte sonora e desempenha trabalhos de parecerista de projeto culturais, especialmente na linguagem de música. É cantora, compositora e integra o grupo de pesquisa e produção sobre narrativas interativas BUG404 (bug404.net).

[23] “Código enquanto potência poética na produção audiovisual”,
Magno Caliman (UNIRIO)

A utilização de computadores por artistas acompanha quase que a própria história da computação ao longo do século XX. Dos primeiros programas geradores de som da família MUSIC-N desenvolvidos por Max Mathews na década de 50, às primeiras obras gráficas do pioneiro da arte digital A. Michael Noll no início dos anos 60 (RUSH, 2006), ferramentas digitais têm sido foco de interesse artístico desde seus primórdios.

Se atualmente o computador se mostra praticamente ubíquo em diversas facetas da produção audiovisual, como processamento de áudio e captação/edição de vídeo, percebemos uma particularidade que se apresenta em certos contextos. Já é visto como lugar comum a produção de obras onde o artista não se utiliza apenas de softwares de terceiros, mas onde através do uso de linguagens de programação, são desenvolvidos softwares originais, muitas vezes implementados pelo próprio artista, cujos objetivos são atender de maneira individual a necessidade apenas de uma obra em específico. Ferramentas de programação são parte estrutural em trabalhos que se estendem da arte sonora e experimental, como nos trabalhos do artista multimídia Ryoji Ikeda, até produções comerciais de grandes estúdios de cinema, por exemplo na criação de algoritmos originais para simulação e renderização de cabelos em animações da Pixar (ANDERSON, 2008).

A utilização de espelhos e lentes por pintores nos séculos XVI e XVII¹² nos mostra que não existe novidade no ato de criação de artefatos e novas tecnologias - sejam elas na forma de código ou não - visando a viabilização de um fazer artístico. Porém é interessante apontar que, se a utilização de código enquanto lugar de pensamento não apresenta portanto grande ruptura de paradigma nas artes, vemos que a abordagem de uma linguagem de programação como potência poética se configura, sim, visto pela

¹²É argumentado que alguns pintores dessa época, como Johannes Vermer, se valeram de sistemas óticos na produção de suas pinturas, com lentes que projetavam os modelos por sobre a tela, permitindo um nível de reprodução de cor, luz e reflexos que beiram o fotorrealismo - mesmo em casos, como o de Vermer, onde o artista não possuía nenhum treinamento formal.

ótica da ciência da computação, como grande alteração no modo de operação do campo.

A relação do artista com a ferramenta computacional se dá de maneira fundamentalmente diferente do que a do programador de formação tradicional, ou até mesmo diferente da relação existente entre o usuário diário de computador e sua máquina, independente de qual seja sua área de atuação profissional. Um escritor que se utiliza de softwares de editoração de texto não se torna, apenas por esse fato, um "escritor digital". De maneira similar, um "artista digital" não é assim denominado apenas por conta da tipologia de seu suporte, mas sim, entre outros fatores, pela natureza da relação existente entre esse artista, e o artefato. O artista vê, no algoritmo, material de especulação (MAURER, 2008).

Para nossa comunicação no II JISMA 2017, propomos um aprofundamento da discussão acima introduzida, onde apresentaremos as particularidades da utilização de linguagens de programação no processo criativo e de viabilização técnica de obras audiovisuais, e como essas particularidades advêm da relação de natureza essencialmente experimental e especulativa existente entre artista e conteúdos de programação - em oposição à relação utilitária predominante quando de um uso que não tem o fazer artístico em seu objetivo fim. Apresentaremos por fim comentários sobre como o reconhecimento dessa relação particular, existente entre artista e código, pode vir a orientar estratégias de ensino e aprendizagem de técnicas de programação voltadas especificamente para artistas.

Referências:

- RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. Martins Fontes, 2006.
- ANDERSON, John; HENNE, Mark; PETROVIC, Lena. Volumetric Methods for Simulation and Rendering of Hair. Pixar Technical Memo #06-08. 2008. Não Publicado.
- MAURER, Luna et al. Conditional Design: A Manifesto for Artists and Designers - Digital Design Theory: Readings From The Field, 120-122. Princeton Architectural Press, 2008.

Currículo:

Magno Caliman é compositor formado pela UFRJ. Professor no NAT - Núcleo de Arte e Tecnologia da EAV – Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde leciona cursos de

sound design, hardware hacking, e creative coding. Pesquisa e desenvolve materiais para o ensino de programação e áudio no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO sob orientação de Marcelo Carneiro. Projeta e desenvolve sistemas interativos sob encomenda para exposições de artistas como Dora Longo Bahia, Arto Lindsay e Claudia Fares, em trabalhos apresentados em exposições dentro e fora do país, como EuropaLia.Brasil, Panorama de Arte Brasileira, Made by... Feito por Brasileiros e Festival Multiplicidades. Como artista explora códigos e circuitos eletrônicos como material de criação para performances sonoro-musicais em diversos meios eletrônicos, acústicos e multimídia. Sua última performance selecionada se deu no ICLC 2016 - International Conference in Live Coding em Hamilton - Canadá.
magnocaliman@gmail.com | <http://caliman.ninja>

[24] “Áudio para games e contextualização histórica: uma proposta de cronologia alternativa para a Game Music”, *Schneider Souza (PPGCom - UFF)*

Este trabalho tem o intuito de apresentar uma crítica à história do áudio para games presente no discurso do senso comum. Além disso, pretende apresentar possibilidades de reconstruí-la de modo coerente às especificidades deste universo. Os games, na contemporaneidade, são populares mídias de entretenimento que proporcionam experiências lúdicas aos jogadores. Eles podem ser considerados uma mídia audiovisual singular que congrega som, vídeo e *jogabilidade*. Dentre esses três elementos, o áudio nos jogos eletrônicos possui papel fundamental na criação dessa experiência lúdica, sendo elemento importante no game design geral, tanto pelo uso de efeitos sonoros que refletem diretamente sobre as ações dos jogadores quanto pelas músicas que configuram a atmosfera de emoções idealizada pelos programadores. Desenvolver o áudio para um game é uma tarefa que envolve decisões estéticas articuladas pelos artistas responsáveis dentro das possibilidades ou limitações dos hardwares de videogames. Desde os primeiros sons produzidos por chips sintetizados até a possibilidade de reprodução de áudio gravado por instrumentos “reais”, a música dos games tem sua história vinculada à dos próprios videogames. A tecnologia de produção e reprodução sonora dentro de cada sistema de jogo é fator determinante no tipo de jogo que será produzido e, conseqüentemente, de seu áudio. Este fato constitui um problema, pois a história dos videogames, amplamente divulgada pela mídia e corroborada pelos jogadores, é formada a partir de interesses mercadológicos e segmentada por gerações tecnológicas que tentam convencer os consumidores da existência de uma progressão evolutiva linear, fazendo com que certos hardwares sejam considerados obsoletos em relação aos outros mais recentes. Essa representação histórica acaba levando ao entendimento da história da música dos games como fragmentada, também, por essa linearidade e não pelas estéticas sonoras proporcionadas pelos hardwares, ou pelas formas como os artistas produziam músicas e efeitos sonoros de forma significativa para os jogos. Essa apresentação, portanto, pretende mostrar possibilidades de pensar o áudio de games

em uma cronologia histórica diferente do padrão estabelecido pela mídia. Pretendemos encontrar, deste modo, novas formas de contextualizar e refletir sobre a música dos jogos eletrônicos de um modo mais coerente com suas características singulares. Para isso, apresentaremos uma proposta de cronologia da música dos games de um modo que valorize as mudanças tecnológicas dos hardwares vinculadas a critérios estético-sonoros. Para isso, realizamos três procedimentos; (1) problematização da cronologia histórica amplamente divulgada pela mídia; (2) uma pesquisa bibliográfica sobre videogames e áudio; e (3) também uma análise breve de diversos jogos dentre as principais plataformas de games comercializadas desde a origem até a atualidade. Esses procedimentos possibilitaram desenvolver dois modelos: um generalista, centralizando os hardwares conforme possibilidades estéticas específicas, e outro direcionado as especificidades de cada plataforma. Os modelos, assim como a problematização dos mesmos, tentam proporcionar uma visão menos superficial de como o áudio nos games foi construído em cada contexto histórico, possibilitando uma visão mais clara das estéticas exploradas pelos produtores de jogos.

Referências:

COLLINS, Karen. *Game Sound: Introduction to the History, theory, and practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge (MA): Massachusetts Institute of Technology Press, 2008.

COLLINS, Karen. *Playing with Sound: A Theory of interacting with Sound and Music in Video Games*. Cambridge (MA): Massachusetts Institute of Technology Press, 2013.

FINCO, Mateus. *Wii FIT: um videogame do estilo de vida saudável*. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento Humano) – Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano da Escola de Educação Física. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GULARTE, Daniel. *Jogos Eletrônicos: 50 anos de interação e diversão*. Teresópolis: Novas Ideias, 2010.

HERZ, J. C. *Joystick Nation: How Videogames Ate our Quarters, Won our Hearts, and Rewired our Minds*. New York: Little, Brown and Company, 1997.

KENT, Steven L. *The Ultimate History of Video Game: From Pong to Pokémon - The Story Behind the Craze that Touched our Lives and Changed the World*. Nova York: Three River Press, 2001.

SCHAFER, Camila. *Entre o Novo e o Obsoleto: Memória Rastros e Aura do Hardware da Chipmusic*. 2014, 136 f.. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação – Processos Midiáticos) Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade Federal do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2014.

SOUZA, Schneider. *A Video Game Music na Internet: Nostalgia e estética no YouTube*. 158 f.. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia) Programa de Pró-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

WHALEN, Zach. *Play Along - An Approach to Videogame Music*. *Game Studies: the international journal of computer game research*. Vol. 4, N.2, 2004.

Currículo:

Schneider Souza é graduado em Licenciatura em Música pela UFRJ, mestre em musicologia pela UFRJ e, atualmente, doutorando em comunicação na UFF. Atua desde o mestrado com Game Music e suas diversas formas, no jogo e nas práticas musicais realizadas por fãs. Sua pesquisa atual consiste na investigação do processo de consumo de Game Music e sua autonomia relativa em relação ao jogo.

[25] “O papel da imersão nos jogos eletrônicos: Audio Game Breu, um estudo de caso”, *Vicente Reis (UFRB - UFBA) e Tharcísio Vaz (UFBA)*

Breu é um *AudioGame*, jogo eletrônico constituído exclusivamente por recursos sonoros, do gênero suspense/horror desenvolvido pela Team Zeroth, equipe de desenvolvimento de jogos eletrônicos de Salvador-BA. Breu conta a história de Marco, um jovem escritor que ao perder sua visão aos 15 anos de idade, vai morar com seu avô numa região de campo onde ocorrem estranhos relatos de pessoas desaparecidas e criaturas estranhas. O artigo busca falar sobre o papel das quatro camadas sonoras utilizadas no audio game Breu - música, efeitos sonoros, ambiência e locuções – e como elas atuam na construção da imersão do jogador nesta atmosfera de suspense/horror. Para isso é preciso compreender como o áudio se estrutura em um jogo eletrônico. Um game não é linear, bem como sua estrutura de áudio também não é. O som nos jogos funciona por gatilhos, dependendo de acontecimentos, seja através de ações do jogador ou de situações dentro do mundo ficcional. Essa estrutura não linear do áudio é definida por Karen Collins (2008) como áudio dinâmico. Dada sua natureza não linear, é necessário classificar os sons em relação à sua diegese de uma forma diferente do que é comumente feito no cinema e outras obras audiovisuais. Para isso utilizaremos o método IEZA (Huibert, 2010), que determina quatro categorias de sons: Interface, Efeitos, Zona e Afeto. Para Huibert o som nos jogos possui duas funções genéricas: otimização e dinamização. A primeira oferece ao jogador informações sobre o jogo, auxiliando-o. A segunda foca em tornar a experiência do jogo mais intensa. Sons de Interface e Efeitos possuem função de otimização, enquanto sons de Afeto e Zona possuem função de dinamização. Essas categorizações são particularmente importantes quando se trata de um jogo constituído exclusivamente de sons, ausente de recursos visuais. Todos esses conceitos buscam entender como o som atua nos jogos eletrônicos e contribui para causar um estado de imersão no jogador. Assim, foi investigada a Teoria do Fluxo de Csikszentmihalyi (1991), da qual descreve o fluxo como o estado de espírito em que a mente do indivíduo está harmoniosamente ordenada, focada e motivada em realizar uma atividade, pelo simples prazer de fazê-la. Atividades como o ato de jogar um jogo e ouvir música são

citados pelo autor, assim como o ato de jogar um jogo eletrônico são descritos por outros autores como (Audi, 2016) - abordados neste estudo.

Referências:

AUDI, Gustavo. *Imergindo no mundo dos videogames*. 1 ed. Curitiba: Appris Editora, 2016. 198 p.

COLLINS, Karol. *Game Sound – An Introduction to the History, Theory, and Practice of VideoGame Music and Sound Design*. The MIT Press, Massachusetts Institute of technology, 2008.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. 1ed. Nova Iorque: HarperCollins, 1991. 319 p.

CHION, Michel. *A Audiovisão - Som e imagem no cinema*. Edições Texto & Grafia, Ltda. Lisboa, 2011.

HUIBERTS, Sander. *Captivating Sound – The role of Audio for Immersion in Computer Games*. 2010. 200 p. Tese (Doutorado) - Utrecht School of Arts e University of Portsmouth. Utrecht e Portsmouth. 2010.

SWEET, Michael. *Writing Interactive Music for Video Games*. 1 ed. New Jersey: Pearson Education, 2015. 641 p.

THOMAS, Chance. *Composing Music for Games: The Art, Technology and Business of Video Game Scoring*. CRC Press, 2016. 362 p.

Currículos:

Tharcísio Vaz é músico compositor e produtor, bacharel em Composição e Regência e Mestrando em Composição aplicada ao Áudio Dinâmico para Games, ambos pela Universidade Federal da Bahia. Atua como diretor e produtor no Studio Vaz, estúdio focado na produção de trilhas sonoras, sound design e locuções para Games, Animação e Cinema, tendo produzido mais de 30 Games para diversas empresas do cenário baiano. Além de fazer parte da Team Zeroth, estúdio baiano de desenvolvimento de jogos eletrônicos e do coletivo BIND - Bahia Indie Developers.

Vicente Reis é mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Atua como professor do Centro de Cultura Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), na área de Música e Cultura, atua em disciplinas de gravação, captação de áudio, produção musical e artemídia. Atua como Sound Designer em projetos de jogos eletrônicos, como parte da Team Zeroth, estúdio de desenvolvimento de games soteropolitano.

MÚSICA, SOM E IDENTIDADES NO AUDIOVISUAL (TV E CINEMA)

[26] “Os Videoclipes e a música na construção narrativa da telenovela *Cheias de charme*”, *Hanna Nolasco (UFBA)*

Propõe-se aqui a análise dos videoclipes “Vida de Empreguete” e “Nosso Brilho”, da telenovela *Cheias de Charme*, de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, veiculada pela Rede Globo em 2012 e atualmente reprisada no Vale a Pena Ver de Novo. Em *Cheias de Charme*, a temática musical é central na construção do enredo, sendo os personagens principais cantores, e os números musicais uma constante nos capítulos. Dessa forma, considera-se que haja uma aproximação do gênero musical cinematográfico. O enredo da telenovela girava em torno de Maria Aparecida, Maria do Rosário e Maria da Penha, três empregadas domésticas que formaram o grupo musical “Empreguetes”, que, junto a Chayene e Fabian, compuseram o elenco de personalidades musicais da trama. Além de serem um sucesso de público no mundo ficcional, os personagens migraram para a vida cotidiana. As músicas dessa telenovela foram parodiadas, exibidas em sites de compartilhamento de vídeos e escutadas fora do contexto ficcional, assim como uma obra de artistas reais, o que expandiu o contato do telespectador com o produto. O *corpus* selecionado para a análise é composto por dois videoclipes das Empreguetes, um realizado no anonimato e o outro no auge da fama do trio. O videoclipe “Vida de Empreguete” foi feito de forma artesanal pelas amigas e, ao ser divulgado acidentalmente online, foi o fator responsável por levar as empregadas domésticas protagonistas ao sucesso. Já o videoclipe “Nosso Brilho” teve produção profissional, dentro da carreira já consolidada dessas artistas, inclusive fazendo referência a essa trajetória na letra da canção. Pretende-se analisar, portanto, como se estruturam esses dois videoclipes: quais podem ser as referências visuais e musicais evocadas; o que permanece e o que se modifica em relação à representação das personagens; a canção original e sua letra; além da relevância desses videoclipes para a narrativa e o que eles expressam sobre a trajetória das três personagens principais.

Para tanto, a análise será realizada à luz de teóricos da análise fílmica como Aumont e Marie (2004) e Vanoye e Goliot-Leté (2002), tomando como norte, como propõem os

últimos autores citados, a desconstrução e posterior reconstrução do produto audiovisual trabalhado. A finalidade dessa proposta é obter um conjunto de elementos compositores desse produto, que serão posteriormente analisados para se compreender como eles se associam e funcionam, juntos, para compor o produto final. Além disso, será evocado o trabalho de autores como Tagg (2011) como auxílio para tentar esclarecer as estratégias musicais desses produtos e Barreto (2009) para um embasamento sobre a análise de videoclipes.

Referências:

AUMONT, J., MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

BARRETO, Rodrigo. *Parceiros no clipe: a atuação e os estilos autorais de diretores e artistas musicais no campo do videoclipe a partir das colaborações Mondino/Madonna e Gondry/Bjork*. 2009. 230 f. Tese (doutorado) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Último acesso em: 19 mar. 2017.

TAGG, P. *Análise musical para “não-musos”*: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.7-18.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2ed. Campinas: Papyrus, 2002.

Currículo:

Hanna Nolasco Farias Lima é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e bolsista CAPES. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação da mesma universidade. Participa dos grupos de pesquisa Laboratório de Análise de Teleficção (A-Tevê) e Núcleo de Análise Fílmica (Pepa) do Laboratório de Análise Fílmica. Sua pesquisa de mestrado, em andamento, trata de como a música foi utilizada para compor o universo ficcional da telenovela *Cheias de Charme*.

[27] “Relações entre música, ficção seriada e identidade”, *Lourdes Silva*
(UNISA)

Este trabalho objetiva verificar a profícua relação entre música, telenovela e identidade. Em geral o uso da música na telenovela tem a função de dar maior intensidade emocional às cenas ou ainda, para representar determinados personagens. As experiências musicais que decorrem da telenovela, como a combinação de diversos elementos, sons, palavras, imagens, cor e movimentos, ou seja, a linguagem audiovisual, permitem outra configuração. De um modo geral, a trilha sonora tem a função de criar identificações entre telespectador, personagem e a cena. Essa identificação vai aumentando à medida que as músicas são veiculadas e repetidas a cada capítulo, propiciando desse modo, familiarização, memorização inconsciente da mensagem musical e gerando no telespectador a vontade de consumir. Assim, a trilha sonora tem a capacidade de evocar o imaginário e a memória afetiva dos telespectadores. É desse modo que a música é capaz de oferecer recursos para criação de fronteiras e referências simbólicas formatando posturas apropriadas para sociedade, costumes, padrões de comportamento, atitudes e interpretações de acontecimentos, possibilitando que essas proposições sejam incorporadas à estrutura identitária. A música é capaz de propiciar cenários de identificação de produção e de reprodução cultural possibilitando que a telenovela crie hábitos de audição por meio de reiteradas veiculações musicais em seus capítulos diários. Foi desse modo que as trilhas sonoras foram conquistando espaço no contexto das narrativas de ficção televisiva através de recurso dramático. Tais questões nos conduzem a verificar a relação entre música e identidade, afinal, “o conceito de identidade, (...) de modo geral (...), se relaciona ao conjunto de compreensões que as pessoas mantêm sobre quem elas são e sobre o que é significativo para elas (...).” (GIDDENS, 2005, p.43). Outro modo é definir o conceito de identidade como um conjunto de fatores que determinam a maneira com que a pessoa se relaciona, age ou pensa. Do ponto de vista metodológico, este trabalho é de natureza bibliográfica e busca evidenciar, pela revisão de literatura, a relação entre o conceito de identidade e a trilha sonora na ficção seriada.

Referências:

GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. Porto Alegre: Ed. Artmed, 2005.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SCHURMANN, Ernst F. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. - São Paulo: editora brasiliense, 1989.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. *Trilhas Sonoras e a Década de 70: Um Olhar Sobre o Surgimento da Gravadora Som Livre*. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

XAVIER, Nilson. *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books, 2007.

Currículo:

Lourdes Ana Pereira Silva é doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desde 2009 integra o Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva. Docente no Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro, em São Paulo. E-mail: lourde_silva@hotmail.com

[28] “Um olhar sobre os objetos mestiços e a estética musical no cinema de ficção”, *Ana Cecília Santos (PUC-SP - IFMT)*

Segundo Latour (1994), os processos culturais, evidenciados nas páginas dos jornais diários, são acelerados, múltiplos e multiplicados todos os dias, pelo homem que parece conduzir tais experiências de maneira natural. Contudo, existe um limiar frágil, sob o olhar das disciplinas puras, capaz de bipolarizar tais conhecimentos de forma tão imediata, esquecendo-se das relações de processo, sem culpas. Assim, a produção intelectual ocidental fragmenta o conhecimento excluindo-o “da própria matéria de nossas sociedades” (LATOURE, 1994. p.09). “O navio está sem rumo: à esquerda o conhecimento das coisas, à direita o interesse, o poder e a política dos homens” (LATOURE, 1994. P. 08). E para Pinheiro (2015), o “logos ocidentalizante” se baseia na lógica histórica-linear, a qual organiza sua força em detrimento da noção de avanço, e por sua vez, em linha sucessiva à ideia de modernidade como superação. Neste sentido, as narrativas e visões binárias tendem a explicar os objetos de maneira “eficaz” e “rápida”, contudo, simplistas, reduzem suas relações reais. Assim, para compreendermos tais processos, pensamos, então, a noção de tradução e rede; e, mais especificamente, sobre as sociedades de tradução, Pinheiro (2009), cita a América Latina: desde o descobrimento, via mestiçagem de formas, barroca de partida, realizada em materiais de novas proporções topográficas e geológicas (madeira, ouro, vegetais, água, voz, letra, luz), fundou-se a arte do mosaico de fragmentos contra a ideia dos modelos originais de influência por sucessão. (PINHEIRO, 2009. P.1)

Neste sentido, Pinheiro (2015), também, compreende as sociedades latinas com lógicas de alteridade, entrelaçamento e crise (PINHEIRO, 2015) e, baseando-nos em Santos (2014; 2016), algumas discussões sobre cinema vêm lançando mão de possíveis moldes discursivos para a crítica das linguagens no meio, com ênfase em teorias importadas, olhares hegemônicos e/ou reducionistas. Com as devidas generalizações, temos, então, o cinema brasileiro, mestiço, à luz de materiais, técnicas e teorias, de outros cinemas, de partida hegemônica, a exemplo, do norte-americano. Seria, possivelmente, no mínimo, incongruente discutir tais linguagens de maneiras igualitárias. E, em especial, as sonoridades desse cinema, como pensa-las, uma vez em

que a crítica se volta, majoritariamente, às questões técnicas e, mais frequentemente, aos predomínios visualidade e narrativa fílmica?

Com aporte em autores como Laplantine/Nouss (1997), Pinheiro (2009; 2013; 2015) e Salles (2006; 2011), nossa proposta é apresentar uma aproximação entre os processos de criação na cultura, com os conceitos utilizados nas sociedades de tradução, a dizer a América Latina, barroco e mestiçagem; e a estética sonora no cinema de ficção brasileiro, presente nas obras “Cascalho”, de Tuna Espinheira (DF) e “O quinze”, de Jurandir Oliveira (CE). Para tanto, desenvolvemos uma cartografia sonora -levantando tensores como: a percepção do tempo musical nas obras, os fragmentos, em suas repetições e diferenças, timbres, texturas e suas relações como a narrativa fílmica, os elementos mestiço-barroquisantes e as escolhas - como crítica dos processos.

Referências:

LAPLANTINE, F; NOUSS, A. *Le métissage*. Paris: Flammarion, 1997.

PINHEIRO, Amálio (org). *O meio é a mestiçagem*. São Paulo: Estação das Letras, 2009.

_____, *América Latina – barroco, cidade, jornal*. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____, *O Jornal e a cidade: um barroco de viés*. São Paulo: Intermeios, 2015.

PINHEIRO, Amálio; SALLES, Cecília. (org). *Jornalismo expandido - práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5a edição revisada e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____, *Redes da criação – Construção da obra de arte*. 2a edição. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Ana Cecilia. Discussão sobre a Crítica Cultural em Modos de Conhecimento que servem às Sociedades Mestiças: o Cinema mato-grossense. (Conferência) Jornada de Pesquisa e Extensão IFMT Campus Cuiabá, 2014. 09 a 11 de setembro de 2014. Disponível em: www.jornada.cba.ifmt.edu.br/jornada

_____. Processos e redes de construção da música para o cinema. XXXIX Congresso INTERCOM. 05 a 09 de setembro de 2016, USP – SP (anais).

Currículo:

Ana Cecília dos Santos é cantora e compositora, trabalha, desde 2002 com o ensino da canção popular brasileira, em paralelo a pesquisa e atuação como musicista em trilha sonora para audiovisual. É professora do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT) e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUCSP, na linha de pesquisa sobre processos de criação na comunicação e na cultura, com o tema de “Cartografia musical no cinema e crítica cultural dos processos criativos em sociedades mestiças”.

TEORIA DO SOM E PENSAMENTO SONORO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

[29] “A audiovisual e o pensamento sonoro de Michel Chion”, *Davi Donato (USP)*

Neste trabalho pretendo discutir alguns dos conceitos fundamentais para a teoria da audiovisual de Michel Chion contextualizando-os no campo de estudo sonoro que se forma com Pierre Schaeffer e seus seguidores, dentre os quais Chion é certamente um dos mais relevantes.

Serão discutidos brevemente conceitos como valor acrescentado, sincrise, trans-sensorialidade, “quadro” sonoro, índices materializantes (Chion, 2011; 2002); e de que maneira estes conceitos se relacionam com noções schaefferianas fundamentais como a primazia da escuta, funções da escuta e o objeto sonoro (Schaeffer, 1966), no intuito de construir uma interpretação sobre uma epistemologia da percepção audiovisual presente na obra de Chion.

As questões que serão comentadas podem ser organizadas em três seções. Em primeiro lugar a separação (ou não) da percepção em sentidos e como isso se relaciona, na obra de Chion, com a noção de trans-sensorialidade que parece transcender a estruturação da percepção em sentidos, especialmente quando se leva em conta sua origem na fenomenologia de Merleau-Ponty. E, por outro lado, interessa também discutir a relação que esta separação teria com aspectos próprios do dispositivo técnico cinematográfico de som e imagem, que parecem impor um raciocínio binário, talvez por isso resultando em uma teoria que trata de efeitos da simultaneidade entre elementos distintos. Em segundo lugar, a divisão do universo sonoro em tipos de sons – fala, música, ruído – fundamentada na linguística estruturalista e as implicações disto na problematização da organicidade da obra de arte trazida pelo autor na questão da inexistência do “quadro” sonoro. Por fim, a questão da escuta figurativa, uma escuta voltada para a causa imaginada do som – que aparece como possibilidade criativa em Chion, acompanhada de uma ideia de neutralidade do material que viabiliza manipulações –, e sua relação tanto com a

noção de acusmática e objeto sonoro, como com a já mencionada separação de sentidos e também com uma noção de “real” implícita na teoria de Chion.

Concluo com uma avaliação crítica preliminar, fundamentada na discussão proposta neste trabalho, de implicações do uso dos conceitos de Chion para a análise de filmes, assim como para o entendimento da experiência cinematográfica, argumentando a não-neutralidade de sua posição epistemológica.

Referências:

ALTMAN, R. (ed.). *Sound Theory/Sound Practice*. Nova York: Routledge, 1992.

CHION, M. *Le son au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile, 1985.

_____. *Le Son*. Paris: Nathan/VUEF, 2002.

_____. *Le son et l'image*. Paris: Institut national de l'audiovisuel, jun. 2006.

_____. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenologie de la Perception*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

_____. *Ensaio sobre o radio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941-1942*. Trad. Carlos Palombini. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2010.

Currículo:

Davi Donato possui graduação em Música com habilitação em Composição pela UNIRIO (2008), e mestrado em Sonologia pela UFRJ (2013) tendo defendido a dissertação de título “Teorizar a escuta: uma reflexão acerca da construção do som como objeto em Pierre Schaeffer”, com orientação de Rodolfo Caesar. Atualmente cursa o doutorado na ECA-USP, sendo orientado por Fernando Iazzetta, onde pesquisa a representação em artes sonoras. É membro do NuSom – Núcleo de estudos em Sonologia.

[30] “Redes, territórios, circuitos: ativando conceitos a partir de uma proposta de pesquisa audiovisual”, *Alexandre Brasil (PPGM-UFRJ)*

Durante os anos de 2015 e 2016, enquanto trabalhava em uma proposta artística para meu doutorado, colecionei várias horas de material audiovisual capturado com um aparelho celular. Esse material vem formando um arquivo de percursos feitos por mim em transportes públicos, a partir do qual produzo o trabalho que é um dos objetos de estudo em minha tese. A presente comunicação busca comentar aspectos do processo pelo qual esse material se produz enquanto obra e enquanto ponto de partida para a reflexão acadêmica, problematizando o espaço entre teoria e prática, imagem e escrita, visualidade e auralidade. procurando refletir sobre os espaços de contato, as regiões de implicação que estão por trás destas separações aparentemente dicotômicas.

Os conceitos de rede, território e circuito, tão em voga no pensamento acadêmico atual, servirão de fios condutores para uma rápida demonstração daquilo que, no atual estágio de desenvolvimento do trabalho, me parece uma forma fértil de trabalhar a partir do campo das pesquisas em artes. A comunicação deverá incorporar, ao formato tradicional de apresentação acadêmica, alguns pressupostos típicos da performance artística. O conceito de rede será abordado em sua complexidade, levando-se em conta a multiplicidade de manifestações que nos levam a considera-lo um *transconceito*. Buscaremos aproximar nossa reflexão ao pensamento das teorias da comunicação de Vilém Flusser. Território será abordado a partir da discussão no campo da geografia, em conjunto com a noção de espaço e a partir principalmente das reflexões de Rogério Haesbaert e Milton Santos. A questão da circulação e do circuito será aproximada à idéia de *sintoma*, adaptada do pensamento psicanalítico de influência lacaniana. As elaborações deste trabalho são também tributárias das propostas das teorias da mídia como encontradas em Bernard Stiegler, Jonh Durham Peters, Alexander Galloway e Friedrich Kittler (além do já citado Flusser), dos estudos do som e da sonologia (especialmente nas reflexões sobre imagem sonora de Rodolfo Caesar) e nas teorias da imagem de Marie José Mondzain.

Referências:

BASBAUM, RicardoRoclaw. *Além da pureza visual*. Porto Alegre, Zouk editor, 2016.

_____. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2013.

CAESAR, Rodolfo. *O zig-zag conceitual no estudio de composição*. Anais do II simpósio brasileiro de computação. Rio de Janeiro, acd.ufrj.br, 1995.

_____. *O som como imagem*. Disponível em https://www.academia.edu/1773146/O_som_como_imagem. Acessado em 28 de fevereiro de 2017. IV seminário de música, ciência e tecnologia: fronteiras e rupturas. São Paulo, USP, 2012.

_____. *Loops institucionais*. Disponível em https://www.academia.edu/2587056/Loops_institucionais. Acessado em 28 de fevereiro de 2017.

CUNHA, Analu. *Analu Cunha*. Rio de Janeiro, Letra e imagem, 2014.

FLUSSER, Vilém. *Comunicologia- reflexões sobre o futuro*. São Paulo, Martins Fontes, 2014

_____. *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Editora Ucitec, 1985.

GALLOWAY, Alexander. Love ofthemiddle. In: GALLOWAY, Alexander; THACKER, Eugene; WARK, McKenzie. *Excommunications: Threeinquiries in media andmediation*. Chicago, Universityof Chicago press, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação. *Teresa. Revista de literatura brasileira*. São Paulo, n10/11, pp.389-409, 2010.

_____. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010.

HAESBAERT, R.. *O Mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

KITTLER, Friedrich. *Mídias ópticas: curso em Berlim, 1999*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2016.

_____. *The truthofthetechnological world: essaysonthegenealogyofpresence*. Editado e com pós-fácio de GUMBRECH, Hans Ulrich. Stanford, Stanford University Press, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015. P. 39-54.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. PARENTE, André (org.). Porto Alegre, Sulina, 2004. P. 17-38.

PETERS, John Durham. *The Marvelousclouds- toward a philosophyofelemental media*. Chicago, Universityof Chicago press, 2015.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço- técnica e tempo. Razão e emoção*. Coleção Milton Santos, 1. São Paulo, EDUSP, 2006.

STIEGLER, Bernard. *Technicsand time, 1 - thefaultofEpimetheus*. Standford, StandfordUniversity Press, 1998.

Currículo:

Alexandre Brasil é mestre em música pela UNIRIO, bacharel em contrabaixo na classe do professor Sandrino Santoro (UFRJ), integrante da Orquestra Sinfônica Brasileira desde 1998, do grupo de choro Rabo de Lagartixa, fundado em 1992 e do grupo de música contemporânea erudita Música Nova de Marisa Rezende, desde 1991. Atualmente é doutorando em música na UFRJ, sob orientação de Rodolfo Caesar. Sua pesquisa consiste na criação de obras audiovisuais com foco na relação som/imagem. Como compositor, seu trabalho é focado em produções que evidenciem o entrelaçamento de mídias distintas (transporte público/mobile phone) e técnicas de montagem de som para cinema.

[31] “Arte do tempo no Espaço: som e Instalações”, Ana Lia Rodrigues
(UFMT) e Teresinha Prada (UFMT)

O estudo a ser apresentado refere-se à pesquisa de mestrado defendida em setembro de 2015 na Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, intitulado *Arte do Tempo no Espaço: som e Instalações*. A pesquisa aborda as instalações artísticas que dialogam com o som, resultado de hibridismos em arte que utiliza de recursos sonoros, musicais, visuais, espaciais, entre outras transversalidades. A pesquisa de campo foi realizada na 31ª Bienal de Artes de São Paulo (2014) e no Centro de Arte Contemporânea Inhotim, e selecionou produções que trouxeram o som como experiência, seja na desconstrução, documentação ou a vivência em si com os objetos. O viés de toda a pesquisa é sobre as poéticas, porém busca relacionar perspectivas de Tempo nesse corpo de obras analisadas. A dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo são levantadas as questões do Tempo e da Arte, partindo para um diálogo com as teorias que encontram um entendimento não linear do tempo. As obras analisadas em questão transcendem a mera descrição. O referencial teórico da temática do Tempo foi: Bergson por Krewer (2012) e Coelho (2004), Dorfles (1992), Victorio (2003), Langer (1980), Ferraz (2010) e Deleuze (1996). Para exemplificar os levantamentos, obras de Ligeti, John Cage, entre outras, são apresentadas neste capítulo. O segundo capítulo aborda as referências históricas que culminaram em produção de arte com características contemporâneas a partir do uso de tecnologias e fusões que modificaram a escuta e o relação com o som. Situa o cenário artístico de produções vanguardistas experimentais, citando os *happenings*, festivais de música nova e as instalações, tendo estes eventos como alguns dos precursores da Arte Sonora observada nessa pesquisa. No terceiro capítulo, a questão temporal foi subdividida em possibilidades: Tempo experienciado na relação com os objetos artísticos no Espaço das instalações; o Tempo desconstruído no Espaço e o Tempo das sonoridades fragmentadas; Tempo documentado das sonoridades presentes. O Tempo enquanto experiência é embasado no conceito de Larossa (2002) que entende a experiência como um acontecimento. Ao se tratar da desconstrução e fragmentação, o

diálogo acontece com o pensamento da desconstrução em Derrida por Santiago (2009) e da fragmentação em Calabrese (1987). Por fim, algumas obras são vistas sobre a ótica do som documentado, enquanto a presença modificadora das obras em questão, em concordância com Campesato (2007). Também contribuíram Bourriaud (2009) e Schaeffer (1993). Ao todo, o trabalho contém mais de 20 figuras da pesquisa de campo e foram analisadas mais de 15 instalações, sempre o fator sonoro foi usado como critério de escolha. Em conclusão transitória, o trabalho evidencia o hibridismo nos arranjos artísticos contemporâneos, mas não leva em consideração alguma preponderância de campo artístico nas Instalações. No entanto, não há a intenção de se chegar a uma conclusão categórica, mas possibilitar uma maior atenção ao componente sonoro.

Referências:

- BARTÓK, B. *Música Mecânica* (1937) In *A Música dos séculos 20 e 21*. NASCIMENTO, G.; ZILLE, J.A.B.; CANESSO, R. (orgs.). - Barbacena: EDUEMG, Série Diálogos com o Som. Ensaios; v.1, pp. 36-44. 2014.
- BERTOLETTI, Andrea. *Arte Relacional e Ensino de Arte: possibilidades e desafios*. VI Ciclo de Investigações do PPGAV- UDESC, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Martins, 2009.
- CAESAR, Rodolfo. *Círculos Ceifados*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*. São Paulo, Editora Martins Fontes, p.155, 1987.
- CAMPESATO, Lílian. *Arte sonora: Uma Metamorfose das Musas*. 2007. 179 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Música). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- COELHO, Jonas Gonçalves. Ser do tempo em Bergson. *Interface* (Botucatu) , v. 8, n. 15, p. 233-246, Aug. 2004 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832004000200004&lng=en&nrm=iso> Acesso em 21 Aug de 2015.
- CROSBY, Alfred W. *A mensuração da realidade*. 1999 Editora UNESP. São Paulo-SP. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=8P4ZOdbycegC&pg=PA11&lpg=PA9&ots=Hfmx>>

KHAY2c&focus=viewport&dq=grove+dicionario+de+música+tomas+tallis&lr=&hl=pt-BR#v=onepage&q=tallis&f=false> Acesso em 09 de jan de 2015.

CUNHA, André A. L. de. *Rogério Duprat, o quarto Mutante: a trajetória do compositor vanguardista junto ao grupo de rock brasileiro*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

François Bayle. Compositeur, créateur et ancien directeur du Groupe de recherche musicale (GRM). Disponível em <<http://www.franceculture.fr/emission-l-atelier-du-son-grand-entretien-avec-francois-bayle->>. Acesso em 21 jan 2015.

FREIRE, Sérgio. Relendo Mechanical Music (1937), de Bela Bartók In A Música dos séculos 20 e 21. NASCIMENTO, G.; ZILLE, J.A.B.; CANESSO, R. (orgs.). - Barbacena: EDUEMG, Série Diálogos com o Som. Ensaios; v.1, pp. 45-55, 2014.

HELIO OITICICA E O “QUASI-CINEMA” disponível em : http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=5250 Acesso em 13 de out de 2014.

<http://dx.doi.org/10.1590/S1414-32832004000200004>.

IAZZETTA, F. e CAMPESATO, L. Som, espaço e tempo na arte Sonora In: *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)* Brasília, 2006.

IAZZETTA, Fernando. A música, o corpo e as Máquinas. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa em Pós Graduação em Música IV*, 1997.

Inhotim. www.inhotim.org.br

JANET CARDIFF E GEORGES BURES MILLER, Disponível em: <<http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/index.html>>. Acesso em 20 de out de 2014.

KREWER, Karine. *O atenuamento do Princípio da Não Contradição aristotélico em “domínios contínuos” em instantes de tempo definidos como “pontos de acumulação*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea). Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.

LAROSSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *REVISTA Brasileira de Educação*, jan/fev/mar/abr 2002.

MASSIN, Brigitte; MASSIN, Jean. *História da música Ocidental*. Ed Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997.

PRADA, Teresinha. *Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos mares do sul*. São Paulo: Terceira Margem, 2010

RODRIGUES, Sandro. *Os 100 metronomos de Ligeti e as 100 linguagens das crianças*. Disponível em <<http://ritmoesubjetividade.blogspot.com.br/2011/09/os-100-metronomos-de-ligeti-e-as-100.html>> acesso em 20 de jan de 2015.

ROSS, Alex. *O Resto é Ruído*. Tradução: Claudio Carina e Ivan WeiszKuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

SANTIAGO, Silvano. *Glossário de Derrida*. Livraria Francisco Alves Editora, 1976. Departamento de Letras da PUC/ RJ.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

VICTORIO, Roberto Pinto. Timbre espaço tempo musical. *Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, v. 06, p. 127-149, 2003

Currículos:

Teresinha Prada é bacharel em Música pela Universidade Estadual Paulista - UNESP; Mestre em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - PROLAM e Doutora em História Cultural, ambos pela Universidade de São Paulo - USP; professora associada da graduação em Música e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT. Autora dos livros *Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos mares do sul* e *Violão de Villa-Lobos a Leo Brouwer*.

Ana Lia Rodrigues é doutoranda e mestre em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT. Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Castelo Branco. Servidora técnica- pedagoga da UFMT, coordenadora do projeto de Extensão do Coral infantojuvenil da UFMT. Membro do grupo de pesquisa Artes Híbridas- intersecções, contaminações e transversalidades. Desenvolve pesquisa de doutorado sobre hibridismo e intermedialidades.

SOM/IMAGEM NA VIDEOARTE

[32] “Ver, ouvir, dançar”, Analu Cunha (IA-UERJ / EAV-Parque Lage)

O diretor francês Abel Gance certa vez afirmou que o cinema é a música feita de luz. Ao fazê-lo, Gance enfatizou o que música e cinema têm em comum: o ritmo. Seu colega estadunidense Orson Welles endossa: Um filme depende muito do ritmo. (...) Se o som, e o ritmo desse som, sobretudo o ritmo, estão errados, nenhuma imagem poderá salvar esse filme.¹³ O cineasta russo Sergei Eisenstein classificou diferentes tipos de montagem cinematográficas: a montagem métrica leva em conta o comprimento da película (ou do número de frames), o que dá um ritmo estrutural à imagem, como acontece na música; já a montagem rítmica vai mais adiante: além da duração (ou “metragem”) de cada fragmento, a cadência do que se move nas imagens também é analisada. Assistir a um filme ou a qualquer outra obra audiovisual é passar por uma experiência construída de múltiplos ritmos: o ritmo da fala e dos diálogos, o ritmo da música, os ritmos sonoros (produzidos por ruídos dentro ou fora da imagem), o ritmo da montagem e o ritmo das imagens. Há ainda um ritmo que por vezes passa despercebido: o do corpo de quem segura a câmera.

Outra experiência de montagem notadamente rítmica é o *flicker*: a alternância de fotogramas contrastantes provocam o efeito de “piscada” ou de “pulsação” da tela. A técnica ficou conhecida com os filmes métricos de Peter Kubelka ¹⁴, cuja estrutura, segundo o próprio autor, é estritamente musical. Paul Sharits ¹⁵, um dos artistas com formação musical que trabalhou com o *flicker* nos anos 60, afirmou que os *flickers*: “são permeados de tentativas de fazer a visão operar de maneira que é usual ao ouvido.”¹⁶ Em análise da produção de Sharits, o artista francês Yann Beauvais observa que o *flicker* opera violentos deslocamentos no espectador ¹⁷. No flicker, como em

¹³Rencontre avec Orson Welles [67 ans] à Paris, 16 março 1982. Disponível em <http://www.ina.fr/video/I00008532/rencontre-avec-orson-welles-67-ans-a-paris-2-2-video.html> . Acesso em: mai. 2016.

¹⁴KUBELKA, Peter. Arnulf Rainer, 1960.

¹⁵SHARITS, Paul. Piece Mandala / End War, 1966 e T,O,U,C,H,I,N,G, 1968.

¹⁶CANONGIA, Ligia, FERREIRA, Gloria. Op. cit., p. 6.

¹⁷BEAUVAIS, Yann. Figment. Les presses du réel – domaine Art contemporain, p. 7-29.

toda obra audiovisual, é sobretudo na experiência rítmica como um todo que o espectador vai encontrar interlocução com as imagens diante de si.

A apresentação exibirá os trabalhos em vídeo e os conceitos desenvolvidos na pesquisa de pós-doutorado (PNPD/Capes na EBA/PPGAV/UFRJ) “Ritmo na videoarte brasileira”. A partir do vídeo “Passagens”, de 1974, da artista Anna Bella Geiger serão exibidos e comentados trechos dos trabalhos de Alessandra Bergamaschi, Carlos Fernando Macedo, Isis Mendes Távora, Julia Pombo, Lyz Parayzo, Martha Niklaus, Raphael Couto e Raul Leal, artistas que participaram da exposição de minha curadoria “Compasso binário, não” no espaço “A mesa” no morro da Conceição, centro do Rio de Janeiro.

Além dos ritmos próprios ao audiovisual, serão abordados os ritmos evocados pelas obras: os biológicos, os da natureza, os sociais, os matemáticos, os binários, os antropológicos, os de gênero; os ritmos do poder e os de resistência.

Referências:

ANSALDI, Saverio ; MICHON, Pascal. *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, 2005. *Rythmes, pouvoir, mondialisation*. Publicado inicialmente na Revista Multitudes N° 30, 2007, p. 219-226, com o título: Les rythmes des multitudes. Mondialisation et nouvelles formes d’individuation.

BARTHES, Roland. A escuta In : *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Como viver junto – simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEAUVAIS, Yann. *Figment*. Les presses du réel – domaine *Art contemporain*, p. 7-29. Disponível em: <http://www.lespressesdureel.com/extrait.php?id=1112&menu=> . Acesso em: jul. 2014.

CAMPER, Fred. 1985. *Sound and silence in narrative and non-narrative cinema*. p. 378, apud WEIS, Elisabeth e BELTON, John (dir.), *Film sound: Theory and practice*, p.369-371. New York: Columbia University Press, 1985.

CANONGIA, Ligia, FERREIRA, Gloria. *ArteCinema: Anos 60/70*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1998.

SUSSEKIND, Bruna e FURTADO, Igor. *Identidades Marginais: Oliver Costa*. Depoimento disponível em <http://www.identidadesmarginais.com/#!oliver/c14o2> . Acesso em: jul. 2016.

CRARY, Jonathan. *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: CosacNaify, 2014.

CUNHA, Analu. *A tempestade: silêncio, invisibilidade e videoarte*. Tese de doutoramento em Linguagens Visuais EBA/PPGAV/UFRJ, Orientação Prof. Dra. Gloria Ferreira, agosto de 2014.

_____. *O ato de ver com os próprios olhos*. Revista Arte & Ensaios nº 29, PPGAV/UFRJ. Rio de Janeiro, junho 2015.

DELEUZE, Gilles. Spinoza – Curso dezembro de 1980 à março de 1981 – transcrição Yaëlle Tannau. Aula 12 de 17/03/81 na Université Paris 8. Disponível em http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=151 . Acesso em: jul. 2016.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. *Cursos sobre Spinoza: Vincennes, 1978-1981*. Fortaleza: EdUECE, 2009.

DUGUET, Anne-Marie. *Dispositivos* in MACIEL, Katia, *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. *Métodos de montagem* in *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FIXOT, Anne-Marie. Le don est un rythme... À la rencontre de Marcel Mauss et d'Henri Lefebvre, *Revue du MAUSS* 2010/2 (nº 36), p. 271-279. DOI 10.3917/rdm.036.0271. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-du-mauss-2010-2-page-271.htm> . Acesso em: jul. 2016.

GHYKA, Matila. *Essai sur le rythme*. Paris: Gallimard, 1938.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento/INL/MEC, 1973.

KUBELKA, Peter. *Arnulf Rainer*, 1960. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iw1DVtFAz64> . Acesso em: jul. 2014.

MICHON, Pascal. Notes pour une rythmologie politique. *Rhuthmos*, 3 avril 2012. Disponível em: *Rhuthmos* <http://rhuthmos.eu/spip.php?article534> . Acesso em: jul. 2016.

_____. *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, 2005.

SIMAS, Luiz Antonio. *A epistemologia do surdo de terceira*. 29 de abril de 2016. Disponível em <http://hisbrasileiras.blogspot.com.br/2016/04/a-epistemologia-do-surdo-de-terceira.html> . Acesso em: abr. 2016.

_____. *A Gramática dos Tambores*. Disponível em <http://jornalggn.com.br/fora-pauta/a-gramatica-dos-tambores-por-luiz-antonio-simas>. Acesso em: abr. 2016.

SHARITS, Paul. *Piece Mandala / End War*, 1966 e *T,O,U,C,H,I,N,G*, 1968. Site do artista: <http://paulsharits.com/galleries.htm> . Acesso em: jul. 2014.

WELLES, Orson. *Rencontre avec Orson Welles[67 ans] à Paris*, 16 março 1982. Disponível em <http://www.ina.fr/video/I00008532/rencontre-avec-orson-welles-67-ans-a-paris-2-2-video.html> . Acesso em: mai. 2016.

Currículo:

Analu Cunha é artista, curadora e professora de fotografia e vídeo no IA/UERJ e de videoarte na EAV/Parque Lage. Doutora em Linguagens Visuais (EBA/UFRJ) com estágio de doutorado na Université Sorbonne Paris 1 e pós-doutorado PNPD/Capes na EBA/PPGAV/UFRJ sobre ritmo na videoarte brasileira. Em 2014 lançou o livro “Analu Cunha” com textos de Tania Rivera, Wilton Montenegro e Elisa de Magalhães, entrevista realizada com Gloria Ferreira e imagens de trabalhos de sua trajetória como artista. Expõe regularmente no Brasil e no exterior. Desde 2004 trabalha com videoarte e pesquisa as interfaces nos elementos constitutivos do audiovisual.

[33] “Transdução como invenção entre os campos da partitura e da sonoridade”, *Marcelo Wasem (IA-UERJ)*

O conto “A biblioteca de Babel” do escritor Jorge Luis Borges é uma das inúmeras tentativas do autor em entender o mundo e sintetizá-lo em uma imagem total. Um projeto que sabia ser impossível via uma ciência estruturalista e que só a potencialidade da poesia poderia chegar perto. Utiliza vocábulos, métodos, provas, enciclopédias que nos levam a crer que há um solução para tal problema. Mesmo sabendo que sua empreitada é irresolúvel Borge abre diversos portais, através da sua produção literária, explorando possibilidades de traduzir imagens em palavras. Tarefa inútil e, por isso mesmo, essencial – como todas as manifestações artísticas.

A inquietação que move este artigo é justamente traçar um paralelo do problema da tradução com a questão da partitura: o desafio em transferir para o meio gráfico uma composição sonora que somente acontece *no* e *com* o tempo. Tradicionalmente no campo da música a partitura é uma representação escrita padronizada, composta por símbolos próprios que são associados a determinadas frequências sonoras, com durações e intensidades. Mas se ampliamos a percepção para uma escuta aberta e sem barreiras, abraçando todas as variações de barulhos e ruídos que nos envolvem em paisagens sonoras em constante transformação, o desafio se torna ainda mais complexo. Aqui está a impossibilidade de uma tradução literal, mas também uma potência. Na física, a transformação de uma energia em outra de natureza diferente se denomina transdução. Pensar esta passagem entre linguagens não mais como tradução e sim transdução é ativar uma zona intermediária entre os campos do gráfico e do sonoro e que também potencializa ambos (processo semelhante ao que Augusto de Campos denomina “transcrição”).

O artigo irá discorrer sobre peças sonoras criadas partindo desta relação, no qual a relação entre partitura e som se dê de forma não hierárquica ou de controle, como se configura na prática musical tradicional. A partitura não mais como guia para a execução de instrumentos mas sim uma transdução em direção a uma energia ainda não nomeada. Uma partitura que se auto-inventa através do exercício de ouvir o som impresso na página e executá-lo com instrumentos musicais. Cabe também ressaltar

que cada composição surgiu da interação entre participantes em diferentes instrumentos, com habilidades diversas, em formato de improvisação, sendo que imagens gráficas se tornaram os estímulos para a criação musical. Tasi composições são o resultado de uma das linhas de investigação do Lab. S.O.N.A.R. - Laboratório de Sonoridades, Organicidades, Nomadismos, Artes e Radiofonias, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Referências:

- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 3a. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- CAGE, John. *De Segunda a Um Ano*. Trad. Rogério Duprat, revisão de Augusto de Campos, São Paulo, Hucitec, 1985.
- SCHAFFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZAREMBA, Lilian. *Entreouvidos: sobre rádio e arte*. Soarmec Editora / Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2009.

Currículo:

Marcelo Wasem é Professor adjunto do Departamento de Linguagens Visuais do Instituto de Artes (UERJ) e doutor em Poéticas Interdisciplinares pela Escola de Belas Artes (UFRJ). Artista visual e músico, pesquisa as relações entre arte, jogo, sonoridades e colaboração. Coordena na UERJ o projeto de extensão “Arte Colaborativa, Sonoridades e Biopolítica”.

[34] “Stan Brakhage: música como equivalente sonoro ao movimento da mente”, *Aline Couri (EBA-UFRJ)*

Este trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre correspondências, transduções e traduções, de sons em imagens e de imagens em sons.

O objeto desta pesquisa são os filmes mudos de James Stanley Brakhage (1933-2003), cineasta experimental norte americano, e os textos nos quais ele relata seu processo criativo e sua decisão em fazer filmes silenciosos. Tem como ponto de partida, além da obra deste artista, seu texto “Letter to Ronna Page (On Music)” de 1966. Nele, Brakhage afirma querer se aprofundar “no conceito de música como equivalente sonoro ao movimento da mente”.

Brakhage, que viveu o movimento *flower power*, o psicodelismo e a contracultura que aconteciam nos Estados Unidos na década de 1960, foi um artista influenciado pelo movimento de vanguarda no cinema, tanto francês quanto norte-americano. Esteve muito envolvido com processos internos e subjetivos de estar no mundo. Em relação à imagem, tinha interesse em explorar um tipo de visão “de olhos fechados”. Esta seria similar àquela que temos quando fechamos os olhos num dia de sol, e passamos a observar o movimento das formas através de padrões avermelhados nas pálpebras. De modo paralelo, a ausência de trilha sonora em alguns de seus filmes, para o artista, provocaria uma criação individual e interna de uma música para cada pessoa que os assistisse.

“Quanto mais informado eu me tornei em relação à estética do som, menos eu sentia qualquer necessidade de um acompanhamento sonoro às imagens que eu estava produzindo”. Tratando sua produção fílmica como arte plástica, afirmou que sentir “nenhuma necessidade de exibir uma pintura com um fundo musical gravado”.

Brakhage foi inspirado por músicos como Olivier Messiaen, Jean Barraque, Pierre Boulez, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen, Edgar Varèse, John Cage, Johann Sebastian Bach, Anton Webern, Claude Debussy, Maurice Ravel e Erik Satie, dentre outros.

Brakhage procurou “buscar ouvir/escutar as cores como Messiaen buscou ver os sons”. Segundo Messiaen, “os sons colorem as durações porque eles são ligados às

cores por laços invisíveis”, e ainda, que ao escutar música ou ler, tinha “uma visão interior, para dentro, de cores maravilhosas – cores que se misturam como combinações de notas, e que mudam e giram com os sons”. A obra musical e textual de Messiaen foi muito influente Brakhage.

A partir dessa pesquisa, além da sinestesia e das relações entre som, cores e imagens, é possível pensar sobre “interatividade”, “obras abertas” e a recepção de obras de arte.

Referências:

BERMAN, Greta. *Synesthesia and the Arts*. In.: LEONARDO, Vol. 32, No. 1, pp. 15–22, 1999

BRAKHAGE, Stan. *Letter to Ronna Page (On Music)*, 1966. In.: SITNEY, Adams. *The Avant-garde film. A reader of theory and criticism*, 1978. Pp. 134-138

_____. *Metáforas da visão*. In.: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. Pp. 341-352

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003

GUNNING, Tom. *Doing for the Eye What the Phonograph Does for the Ear*. In.: ABEL, Richard & ALTMAN, Rick (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Currículo:

Aline Couri é pesquisadora, professora da EBA/UFRJ, arquiteta e artista. Tem interesse nas relações entre pessoas, espaços, linguagens e tecnologias. Como professora atua através de projetos coletivos e colaborativos propostos e realizados junto aos alunos, através de uma metodologia experimental e sob a ética hacker. Como artista produz música eletrônica ao vivo, vídeo, objetos, ações e instalações. Tem interesse particular em processos que tratam a obsolescência programada de forma criativa, aliando dispositivos “obsoletos” à novas tecnologias.