

## ***Orient-Occident* de Fulchignoni-Xenakis: análise da relação entre música e imagem**

**Makis Solomos**

<https://orcid.org/0000-0003-3804-2620>

Universidade Paris 8, MUSIDANSE

[Makis.Solomos@univ-paris8.fr](mailto:Makis.Solomos@univ-paris8.fr)

**André Villa**

<https://orcid.org/0000-0001-9146-473X>

Universidade Paris 8, MUSIDANSE

[andre.villa@univ-paris8.fr](mailto:andre.villa@univ-paris8.fr)

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 09/12/2022

Final approval date: 15/04/2023

**Resumo:** O filme *Orient-Occident*, dirigido por Enrico Fulchignoni com música de Iannis Xenakis (ainda não disponível comercialmente) é, em geral, apenas mencionado através da versão de concerto homônima da música de Xenakis. Esta indisponibilidade da obra cinematográfica é lamentável, primeiro porque se trata de um documentário com excelente conteúdo e excelente qualidade visual e, segundo, porque demonstra a extraordinária capacidade de imaginação sonora de Xenakis. Esta imaginação expressa-se através de ideias musicais (composicionais), mas também através da forma como Xenakis ilustra e comenta as imagens do filme. O artigo estuda pela primeira vez o filme enquanto tal e a sua música através da relação entre música e imagem.

**Palavras-chave:** Xenakis; *Orient-Occident*; Música eletroacústica; Trilha sonora.

**TITLE:** *Orient-Occident* by Fulchignoni-Xenakis: analysing the relationship between music and image.

**Abstract:** The film *Orient-Occident*, directed by Enrico Fulchignoni with music by Iannis Xenakis (not yet commercially available) is, in general, only mentioned through the homonymous concert version of Xenakis's music. This unavailability of the cinematographic work is regrettable, firstly because it is a documentary with excellent content and excellent visual quality and, secondly, because it demonstrates Xenakis' extraordinary capacity for sonic imagination. This imagination expresses itself through musical (compositional) ideas, but also through the way Xenakis illustrates and comments on the film's images. The article studies film as such for the first time and its music through the relationship between music and image.

**Keywords:** Xenakis; *Orient-Occident*; Electroacoustic music; Sountrack.



# Orient-Occident de Fulchignoni-Xenakis: análise da relação entre música e imagem

Makis Solomos, Universidade de Paris 8, MUSIDANSE, makis.solomos@univ-paris8.fr

André Villa, Universidade de Paris 8, MUSIDANSE, andre.villa@univ-paris8.fr

## 1. Introdução

Durante o início dos anos 1960 (ou final dos anos 1950), Xenakis teve a oportunidade de lucrar algum dinheiro compondo, paralelamente às suas obras musicais, trilhas sonoras para várias mídias. Estas trilhas incluem *Formes rouges* (*Formas vermelhas*, retirada de seu catálogo) para o filme homônimo – também referida como *Pièce K* (*Peça K*) nos esboços de Xenakis – para 8 músicos (um dos quais toca Ondes Martenot, um caso único na música de Xenakis) e *Vasarely*, para 4 músicos também para um filme (que também foi retirada, mas agora está disponível em um disco comercial<sup>1</sup>); música para três spots publicitários: para a pasta de dentes alemã “Odol”, para a loção pós-barba holandesa “Pitralon”, e também para o creme de barbear holandês “Pitrell”; e talvez para alguns outros projetos.

A única obra bastante conhecida desta categoria é a música para o filme *Orient-Occident*, devido ao fato de Xenakis, após a composição da trilha sonora, decidir compor uma peça para concerto com o mesmo título, a partir do mesmo material. Isto é importante porque, de fato, é através da peça eletroacústica chamada *Orient-Occident* que o filme *Orient-Occident* é conhecido – nos dias de hoje (2023), ainda não existe uma versão comercialmente disponível ou restaurada do filme<sup>2</sup>.

Este artigo enfoca o filme *Orient-Occident*. Precedido por um artigo que analisa a relação entre a música para o filme e a música para a versão de concerto (Solomos 2009) – artigo do qual se extrai alguns elementos –, pela primeira vez, ele estuda o filme como tal e sua música. Vamos analisar o filme, a música do filme e a relação entre a música e a imagem<sup>3</sup>.

## 2. O filme

Comissionado pela Unesco, o filme *Orient-Occident*, de um pouco mais de 20 minutos de duração, foi realizado em Cannes por Enrico Fulchignoni em maio de 1960. Trata-se de uma

<sup>1</sup> Iannis Xenakis, *Electronic music 2: Polytope de Cluny, Hibiki Hana Ma, Neg-ale for “Vasarely”*, Mode Records, mode 203, 2008. Notas de programa de Makis Solomos.

<sup>2</sup> Gostaríamos de agradecer ao GRM (*Groupe de recherches musicales*) e seu ex-diretor, Daniel Teruggi, que nos forneceu uma cópia. Hoje em dia o filme pode ser consultado na internet: [https://www.youtube.com/watch?v=7siM9\\_9GSil](https://www.youtube.com/watch?v=7siM9_9GSil).

<sup>3</sup> Trechos do presente artigo foram extraídos do artigo de Solomos (2009) e traduzidos por Danilo Rossetti.

exposição de 1958-59 organizada por Vadim Elisséeff, curador do museu parisiense *Musée Cernuschi*, durante a qual foram exibidas esculturas e outros objetos da Ásia, Europa e Egito, destacando as relações entre Leste (Oriente) e Oeste (Ocidente). O subtítulo do filme é *Images d'une exposition* (Imagens de uma exposição), provavelmente uma referência a Mussorgsky. No filme, um texto falado descreve estas relações, um texto que, se confiarmos nos créditos finais do filme, foi escrito por Pierre Henry. Fulchignoni escreveu um artigo importante sobre sua colaboração com Xenakis, no qual ele escreve:

O filme era difícil de fazer, pois envolvia a mudança de um lugar para outro, de uma cultura para outra, de uma época para outra. Uma das seções do filme, por exemplo, envolveu a transição da estátua imóvel, de perspectiva frontal, como a dos egípcios, para a escultura dinâmica e tensionada da Grécia, particularmente a de Alexandre, através de várias etapas. O objetivo era dar a impressão desta evolução e ao mesmo tempo aquela da permanência mágica e imutável do corpo humano. Havia todo tipo de casos deste tipo. Se eles me colocavam problemas difíceis como cineasta, eles colocavam problemas talvez ainda mais complexos para o músico, porque, onde a transição visual podia encontrar soluções na montagem, para a música, estas mesmas operações de montagem implicavam extensões de uma área para outra, um empreendimento muito mais complexo<sup>4</sup>. (1981, 256-257, trad. Danilo Rossetti)

Segundo estes relatos de Fulchignoni, a realização do filme durou cerca de oito meses, fato que de certa forma chama a atenção para a complexidade do projeto. Sobre a produção do projeto, por exemplo, as dificuldades com as filmagens dos planos, devido ao fato de ser necessário filmar objetos de tamanhos muito diferentes. A equipe era também constituída por dois cineastas italianos bem qualificados. O diretor de fotografia, Piero Portalupi, era um cinematógrafo muito experiente com vários longas-metragens em seu currículo. Piero Portalupi foi auxiliado por Idelmo Simonelli, um experiente operador de câmera, maquinista e igualmente diretor de fotografia. A montagem do filme consumiu três meses de trabalho e obrigou Fulchignoni e Elisséeff a encontrar um fio condutor para desenvolver uma narrativa visual coerente e fluida. Somam-se a isso os dois meses em que Xenakis, Pierre Henry e alguns colegas do GRM trabalharam para criar a música, a narração e mixagem da trilha sonora do documentário.

O filme, nas palavras de seu diretor, narra "o quadro de contatos entre culturas<sup>5</sup>" (Fulchignoni 1981, 257). Além disso, o documentário – como uma espécie de catálogo de exposição – nos mostra, por meio de sua excepcional composição de imagens, "a extensão do intercâmbio

---

<sup>4</sup> "Le film était de réalisation difficile, puisqu'il s'agissait de passer d'un endroit à l'autre, d'une culture à l'autre, d'une époque à l'autre. L'une des sections du film, par exemple, comportait le passage d'une statuaire immobile, à perspective frontale, comme celle des Égyptiens, à la sculpture dynamique, en tension, de la Grèce, celle d'Alexandre en particulier, à travers plusieurs étapes. Il s'agissait là de donner en même temps l'impression de cette évolution et celle de la permanence magique et immuable du corps humain. Il y avait toutes sortes de cas de ce type. S'ils me posaient, en tant que cinéaste, des problèmes ardues, ils en posaient peut-être d'encore plus complexes au musicien, car, là où la transition visuelle pouvait trouver des solutions dans le montage, pour la musique, ces mêmes opérations de montage impliquaient des prolongements d'une zone dans l'autre, entreprise beaucoup plus complexe".

<sup>5</sup> "le cadre des contacts entre les cultures".

artístico no mundo antigo<sup>6</sup>”. Quanto à construção da narrativa do filme, Fulchignoni descreve que deviam escolher entre duas opções: seguir um encadeamento cronológico ou um encadeamento temático. A opção cronológica, segundo o diretor, teria os obrigado a fazer a montagem saltar muitas vezes de um território a outro, sob pena de fragmentar e dispersar o discurso, tornando-o assim visualmente confuso (258).

## 2.1. O desenvolvimento do fio condutor da narração

Fulchignoni e Elisséeff optaram por concentrar a narração do filme essencialmente nos temas (e.g., movimento corporal, arte animal representada nas imagens, monstros e bestiários fantásticos, maternidade). Essa escolha permitiu que *Orient-Occident* expressasse ideias comuns às esculturas em torno desses elementos. O fato de sublinhar as transformações – ou os elementos que se mantêm constantes – nas representações do corpo humano, dos corpos dos animais ou mesmo de destacar certos detalhes compartilhados na composição de diferentes esculturas (e.g., a simetria do rosto e/ou do cabelo) tornou a narrativa fluida pela comparação simples e direta de alguns elementos – temas – comuns às obras que se sucedem nas imagens. A narração cinematográfica, independentemente da construção de sua sequência de estátuas que ziguezagueia entre origens distantes tanto geograficamente quanto cronologicamente, é de uma coerência bastante simples cuja apresentação, encadeada via os citados temas, facilita não somente a compreensão como o acesso do conteúdo do documentário ao grande público.

O estilo narrativo de *Orient-Occident* é, de certa forma, um tanto padrão para documentários ditos “à thèse”, isto é, documentários que visam persuadir o espectador a adotar um certo ponto de vista sobre o sujeito abordado (Lindenmuth, 2011). Essa construção da narrativa é baseada em uma narração *over*, uma voz que narra de forma onisciente – e “autoritária” – o conteúdo do filme e que nos explica, por vezes de forma bastante redundante, tudo o que vemos na imagem. Essa voz invisível e desencarnada é o que o realizador britânico Paul Rotha chama de “voz de deus” (*apud* Chanan 2007, 88) à qual muitos documentaristas na época (início dos anos 60) eram refratários, visto que esta proposta reduz tanto o poder da imagem quanto o desenvolvimento de uma perspectiva do espectador. Momento em que precisamente começa a se desenvolver o chamado *cinéma-vérité* ou *cinéma directe* (Freire 2011; Gauthier 1995, cap. 5), potencializado pelas inovações teóricas – e terminológicas (Graff 2011, 31-46) – mas também pelos desenvolvimentos tecnológicos dos quais podemos citar a silenciosa e portátil câmera *Éclair-Coutant 16mm* e, principalmente, o surgimento do também portátil gravador *Nagra III* (1958).

Esses elementos possibilitaram não somente a mobilidade, mas principalmente a gravação síncrona das imagens com o som direto, captando assim as reações produzidas em situação pelos sujeitos do filme “*pris sur le vif*”, como em uma observação da “autenticidade do vivido” nos diria Edgar Morin (*apud* Gauthier 1995, 74)<sup>7</sup>, correalizador com Jean Rouch de *Chronique d’un été*. Filmado em 1960 e lançado em 1961, este filme é considerado o pivô dessa transformação nos documentários etnocinematográficos. Uma abordagem em total contraponto

<sup>6</sup> “l’ampleur des échanges artistiques dans le monde ancien”. Texto da narração de *Orient-Occident* (1’00”).

<sup>7</sup> Gauthier, Guy. 1995, *op. Cit.*, p. 74. *Ibid.* para a próxima citação.

com filmes que visam descrever. No entanto, o conteúdo proposto por *Orient-Occident* – a apresentação sistemática de um assunto artístico e cultural via exemplos que remetem à um catálogo de exposição (vide o subtítulo do filme: *Images d'une exposition*) – de certa forma demanda e cauciona esse formato de narração *over* ou voz de deus. Em complementaridade com a música de Xenakis, esta forma de narrativa dota de palavras sujeitos que não podem se expressar (e.g., documentários sobre animais e, justamente, objetos). Uma relação que sublinha e torna evidente a porosidade que, ao curso de séculos na antiguidade, se consolida entre culturas tão distantes geográfica e cronologicamente.

## 2.2. A composição das imagens

Em termos de cinematografia, podemos elencar 7 elementos básicos que constituem a composição das imagens (Block 2014).

**Cor:** sendo o documentário em preto e branco, o elemento cor está obviamente excluído da composição de suas imagens.

**Níveis de cinza** (ou seja, a luminosidade do objeto em relação a uma escala de tons ou níveis de cinza): o nível de cinza dos elementos que compõem as cenas muda em relação à densidade da intensidade e a incidência de luz (luminância) (Andersson 2015, 337 e segs.). *Orient-Occident* utiliza um desenho de luz que coloca em destaque não somente as formas, mas também os relevos e detalhes das obras. O chamado contraste tonal se desenvolve através da diferença no brilho dos objetos. A diferenciação por níveis de cinza opera, entre outros, com a percepção da profundidade do conteúdo da imagem. Com as mesmas proporções, objetos mais claros geralmente parecem mais próximos ao espectador quando comparados aos mais escuros.

**Espaço:** a escolha de um espaço predominantemente plano, construído pelo posicionamento frontal dos objetos face à câmera – os chamados planos frontais – produz, em teoria, um espaço “sem profundidade” (e contrasta justamente com o elemento anterior, que acentua a percepção de profundidade por diferentes níveis de cinza). A principal razão dessa construção de um espaço plano é que há majoritariamente em *Orient-Occident* uma ausência de pontos de fuga, o que por momentos torna inoperante a ilusão de profundidade cinematográfica pela perspectiva (ilusão, visto que a tela é, obviamente, 2D). O espaço é, portanto, “bastante neutro” e esse espaço “real” que está na frente da câmera é assim representado de forma a corresponder com o que está no quadro cinematográfico (Villain 1984). Isto se dá pelo simples fato que os planos frontais reforçam a natureza bidimensional da superfície da tela. Um espaço que agora molda as escalas – as proporções dos objetos na imagem. Sem perspectiva e sem outros referenciais que não sejam os próprios objetos, o espaço cênico assim construído mantém a sua neutralidade para chamar a atenção exclusivamente sobre os objetos (e seus detalhes) acentuando as suas qualidades. Essas qualidades expõem as tridimensionalidades das obras reforçadas por outros elementos que compõem a imagem (e.g., jogo de sombras e luzes, profundidade de campo, movimento dos objetos). Em princípio, as obras são todas apresentadas em uma mesma escala, o que não nos permite perceber suas respectivas dimensões. Como consequência, torna-se impossível uma comparação entre os volumes físicos das obras. Mesmo quando as estátuas são apresentadas simultaneamente no quadro (e.g., 11'12”), a composição da imagem atua para sublimar as diferentes proporções físicas das mesmas. Em outras palavras, as diferenças nas

proporções entre as estátuas ocorrem mais nas relações entre o todo e suas partes, entre uma obra e seus detalhes, entre a textura de suas superfícies e o foco de uma profundidade de campo por vezes bem pouco profunda. Tais fragmentos de representação do corpo humano também são colocados em valor pelo recorte do quadro – a “aproximação da câmera” pela mudança de valor de plano – e pelo percorrer da câmera na extensão da superfície das obras.

Como foi dito, em planos frontais as esculturas surgem sem uma relação de perspectiva que possa se construir entre o espaço e a obra ali localizada. De alguma forma, o fundo em relação às obras nos propicia essa profundidade neutra que faz emergir as figuras em primeiro plano, como em uma relação figura/fundo nos termos da *Gestalt* (Guillaume 1979). A cinematografia – a captação do movimento – por momentos “imita” a fotografia *still* – a captura do instante – e se apresenta como em um catálogo de exposição. Mas isso dura apenas instantes que se encontram dispersos em diversos planos do documentário. Nesses momentos, as técnicas cinematográficas viabilizam a construção de uma perspectiva para além das próprias obras visto que há uma ausência de contextualização das esculturas em relação ao espaço onde se inserem. Se desenvolve assim a impossibilidade de se determinar uma escala com base no tamanho dos objetos. Uma tal comparação de grandezas poderia sugerir uma escala de valores – de julgamento estético – relativa à dificuldade de execução das obras. Frente a estátuas muito grandes, pensamos no empenho em sua execução em relação à superfície a ser trabalhada, a complexidade para se respeitar suas proporções, a dificuldade de acesso para poder se esculpir a matéria-prima, o tempo de trabalho dedicado a esculpi-la. Para objetos muito pequenos, dos quais os broches e colares que foram usados no documentário (Fulchignoni 1981, 259), tais esculturas podem evocar a necessidade de se aplicar gestos precisos e absolutamente delicados, técnicas complexas e de uma dificuldade de execução exacerbada pela então ausência de ferramentas e tecnologias.

No entanto, em certos momentos do filme, o espaço é construído por sutis ângulos de planos de filmagem (*e.g.*, *plongée* e *contra plongée* sem grandes inclinações). Essa perspectivação visa construir um equilíbrio que vem destacar os detalhes nas texturas das superfícies das obras, qualidade que é ainda amplificada por recorte dos planos em aproximação dos objetos (assim como pela incidência e a intensidade da iluminação). O fato de podermos perceber detalhes e texturas das obras com estes planos próximos também cria a ilusão de profundidade em contraponto aos supracitados planos frontais e o espaço plano. A ilusão de perspectiva também surge de tempos em tempos, motivada em grande parte pelas mudanças das formas das obras graças aos movimentos que estas realizam girando sobre si mesmas.

Finalmente, em certos momentos do filme, principalmente quando há uma aproximação das obras, a profundidade de campo vem igualmente quebrar esse espaço plano.

**Linhas:** o elemento linha, diferente dos demais que compõem uma imagem, só surge quando existe contraste. Existem diversas maneiras de se criar linhas como atributos de uma imagem (*e.g.*, borda, contorno, eixo, intersecção de planos) (Block 2014, cap. 4). A borda determina a silhueta, o perfil de um objeto em 2D. O contorno faz o mesmo, mas em objetos em 3D. Em *Orient-Occident*, a imagem reforça justamente os contornos das obras usando a diversidade de técnicas de composição de imagem que aqui elencamos.

**Formas:** as sequências de imagens são compostas de maneira a operar sobre nossa percepção da tridimensionalidade das obras que emergem sobre um espaço plano.

**Ritmo:** as obras audiovisuais possuem dois tipos de ritmo: a) o *ritmo da trilha sonora*, aqui composta pela narração de Chambon e a música de Xenakis; e b) o *ritmo visual*, proporcionado principalmente pela montagem e pelos movimentos dos objetos no quadro. Podemos também construir o ritmo visual pelos movimentos de câmera e, em alguns casos, pelos movimentos e mudanças de luz. No entanto, o ritmo visual de *Orient-Occident* se desenvolve lentamente ao longo do documentário. Em última análise, ele se constitui principalmente como séries de movimentos que não definem ritmos. Esta "lentidão" de certa forma nos permite contemplar as obras por tempo suficiente para nos assegurarmos pela imagem dos detalhes das esculturas para as quais a narração nos chama a atenção. Este pode ter sido um dos fatores que permitiu – ou sugeriu – a Xenakis o uso, em certas passagens, de sons longos. Sons que se desenvolvem lentamente sem sugerir articulações sonoras que venham se contrapor ou reforçar as articulações de um ritmo visual pouco articulado. Em contraponto, em certos momentos o uso de elementos rítmicos e articulados na trilha musical remetem não a elementos presentes na cena, mas a uma forma de "ilustração" de sonoridades dessas culturas antigas. Ilustrações que emergem e se constituem no nosso imaginário, visto que registros sonoros dessas culturas da antiguidade são, evidentemente, totalmente inexistentes.

**Movimento:** os movimentos que compõem as imagens se constroem de maneira plural, com movimentos de câmera, movimentos de objetos, movimentos de luz e a combinação entre todos esses elementos. Aspectos que propomos analisar de forma mais detalhada.

### 2.3. Movimentos de câmera e objetos

O filme de Fulchignoni usa movimentos de câmera que preservam a natureza 2D do espaço cênico simplesmente por não criar movimentos relativos: a) os *pans* horizontais, os *pans* verticais e as aproximações pelas mudanças de valor do plano são amplamente trabalhados pelo posicionamento da câmera em eixos frontais aos objetos; b) os movimentos que partem de um certo ponto no espaço e se dirigem ao encontro dos objetos funcionam como uma espécie de entrada de cena de personagens. Neste efeito bastante teatral, as personagens, as estátuas, ora surgem pelos lados do quadro, ora emergem por baixo, como se saíssem de alçapões, ou, ocasionalmente, descem ao palco como que carregadas por um *mêkhanê*, um mecanismo ou maquinaria do teatro grego antigo.

Quanto ao movimento de objetos, a rotação das obras em seus eixos longitudinais cria uma ilusão de movimento circular da câmera em torno destas. Este movimento é um dos elementos que, tal como em um museu onde podemos circular no entorno das esculturas, vêm chamar a nossa atenção não somente quanto à tridimensionalidade dos objetos. Essa rotação coloca também em evidência o movimento intrínseco às obras (e.g., pernas à frente, braços levantados, o calçar de uma sandália), movimento que algumas esculturas já apresentam três milênios antes da nossa era (estátua egípcia, 16'22").

Finalmente, *Orient-Occident* é composto por uma diversidade de movimentos que se combinam a partir dos diversos exemplos acima referidos, conjugando *pans* verticais com rotação das

estátuas em seus eixos, movimentos diagonais ou mesmo rotações das estátuas em seus respectivos eixos longitudinais. Tudo isso somado a uma iluminação que, pelo movimento dos refletores de luz, clareia os objetos fazendo-os em certos momentos simplesmente emergir sobre o fundo sombrio (1'29'').

## 2.4. A iluminação

Ao que nos parece, a iluminação de *Orient-Occident* é produzida principalmente por dois pontos de luz: a luz principal ou de ataque (*key light*) e uma luz lateral (a luz de preenchimento ou *fill light*). Mas em diversos momentos, podemos perceber a existência de um provável terceiro ponto típico, a contraluz (*backlight*), que tem por função recortar a silhueta dos personagens *mis en scène* (Andersson 2015, cap. 12). A questão aqui é que a luz principal é por vezes colocada em posições laterais em ângulos bem abertos (acima de 45°), o que tem por característica salientar o relevo das obras por meio de um acentuado jogo de sombras e luzes. As luzes são, obviamente, ajustadas com grande precisão pois as áreas iluminadas são, em determinados momentos, bem pequenas em comparação à superfície global das estátuas. Quanto aos movimentos da iluminação, estes se apresentam como um aspecto muito peculiar do filme. Ainda que a luz não seja trabalhada com um ângulo zenital (*north-light*), posição que tende a iluminar com uma forte conotação "celestial ou divina" (Revault d'Allonnes 1991, 61) certos desenhos de luz apresentados no filme se aproximam da chamada "iluminação Rembrandt". Essa iluminação, dita claro-escuro, produz um significativo sombreado – principalmente na face do personagem – e nos permite destacar nas obras uma intensa estrutura dramática. Ao mesmo tempo, essa proposta nos mostra e reforça a tridimensionalidade das esculturas.

## 2.5. A profundidade de campo

No cinema, a profundidade de campo constitui uma indispensável ferramenta de construção da narrativa visual. Fulchignoni a usa para reforçar nossa atenção sobre os detalhes das obras. Desde a primeira estátua apresentada pelo documentário, a aproximação feita pelo recorte (*crop*) da imagem via mudança no valor de plano é enfatizada por uma profundidade de campo extremamente curta. Isso destaca a face da obra e alguns dedos de sua mão direita, desfocando os ombros e outras partes da escultura presentes no quadro. Outro exemplo é a representação de uma mãe carregando seu filho no braço em uma imagem encontrada em Chipre e datada do 3º milênio A.C. (14'37''). A representação da criança, em foco, é também destacada pela incidência e a densidade luminosa enquanto a barriga da mãe que a segura permanece nas sombras e desfocada. Esses elementos são obviamente usados para guiar e situar com muita precisão o nosso olhar.

## 2.6. A estrutura visual e a estrutura narrativa

Podemos adicionar aos elementos básicos que constituem a composição das imagens alguns componentes mais complexos e igualmente essenciais que compõem a estrutura visual e a estrutura narrativa.

A estrutura visual se constrói a partir da relação entre os 7 elementos de base supracitados e é amparada principalmente por uma relação entre contraste e harmonia (Block 2014, 7 *passim*).



Relação que, por sua vez, define uma certa intensidade visual, isto é, o contraste, que conota bastante intensidade, e a harmonia, que sugere o inverso. As sequências do filme se sucedem sem muito contraste (exceções feitas em alguns momentos bem pontuais pela iluminação supracitada). Ou seja, com essa apresentação harmoniosa, não há aumento da intensidade visual. Uma intensidade que também nos poderia invocar uma espécie de escala de valor em termos de julgamento estético das obras. Por exemplo, ao privilegiar aquelas que se apresentariam num momento culminante da narrativa e/ou tensão visual do filme.

Já a estrutura narrativa desenvolve uma relação de tensão narrativa distribuída na duração de um filme. Em geral, esse desenvolvimento se dá segundo "regras básicas" de roteirização cinematográfica, em sua maioria oriundas da literatura e do teatro, ainda que em filmes de documentário possam existir diferenças em relação às estruturas narrativas que, em geral, regem um filme de ficção. No entanto, em *Orient-Occident*, mesmo a narrativa não evolui propriamente para um clímax. Talvez o fato de terem privilegiado o fio temático tenha evitado uma narrativa que tende a um clímax, alimentando justamente o equívoco de uma simples evolução estética em termos cronológicos (e.g., uma última obra do filme que venha adquirir um aspecto de ser o *summum* de todas as evoluções estéticas precedentes). Mas justamente, quando surge a última obra do filme, ela é justamente a mais antiga de todo o documentário (5 mil anos). Ao invés de propor uma espécie de "resolução" da narrativa, *Orient-Occident* nos sugere um novo ponto de partida, um convite para apreciarmos "uma nova viagem<sup>8</sup>" na diversidade e uma fértil porosidade entre as culturas que, como o filme ilustra de forma magistral, ocorre desde a antiguidade. Em todo caso, todos esses elementos preconizam que "se trata aqui de dar a impressão ao mesmo tempo dessa evolução e da permanência mágica e imutável do corpo humano<sup>9</sup>" (Fulchignoni 1981, 258).

## 2.7. As Sequências do Filme

O filme dura 20'10" e há 82 planos de filmagem de cerca de 50 objetos, em três rolos. A **Figura 1** apresenta uma descrição linear do filme, com nomes e numeração dos objetos tal como encontrados nos Arquivos Xenakis, com a tradução em português.

(1)	(2)	(3)	(4)
-	00'00"	-	
0	00'03"	<i>(fonde enchaîné) générique début</i>	<i>(fade in)</i> créditos iniciais
1	00'16"	<i>(fonde enchaîné) "Vénus tournante"</i>	<i>(fade in)</i> "Vênus em rotação" 77
2	00'39"	<i>même statue, gros plan sur visage-main</i>	Mesma estátua, grande plano do rosto e da mão
3	00'48"	<i>"femme au collier" : panoramique des pieds à la tête</i>	"mulher com um colar": panorâmica da cabeça aos pés 78
4	01'11"	<i>(fonde enchaîné) "bas relief" avec musiciens, plan général</i>	<i>(fade in)</i> "baixo relevo" com músicos, plano geral 182
5	01'27"	<i>même statue, plan rapproché</i>	Mesma estátua, em plano fechado
6	01'46"	<i>"premier bouddha", tournant</i>	"primeiro Buda", girando 184

<sup>8</sup> "un autre voyage". Últimas palavras do texto da narração de *Orient-Occident* (19'00").

<sup>9</sup> "Il s'agissait là de donner en même temps l'impression de cette évolution et celle de la permanence magique et immuable du corps humain".

7	02'02''	<i>même statue, panoramique des pieds à la tête</i>	Mesma estátua, panorâmica dos pés à cabeça	
8	02'29''	<i>"bouddha jambes croisées", tournant</i>	"Buda de pernas cruzadas", girando	179
9	02'37''	<i>même statue, panoramique des pieds à la tête</i>	Mesma estátua, panorâmica dos pés à cabeça	
10	02'54''	<i>"personnages drapés", "groupe de deux statuettes", bouddhas, plan général</i>	"personagens vestidas", "grupo de duas estatuetas", Budas, plano geral	187
11	03'12''	<i>même statue, gros plan</i>	Mesma estátua, em plano geral	
12	03'29''	<i>"statuette orientale tournante"</i>	"estatueta oriental girando"	
13	03'41''	<i>même statue, panoramique de bas en haut</i>	Mesma estátua, panorâmica de baixo para cima	
14	04'00''	<i>"autre bouddha tournant" (Japon ?)</i>	"outro Buda girando" (Japão?)	185
15	04'19''	<i>même statue, gros plan visage-bras</i>	Mesma estátua, plano geral do rosto e dos braços	194
16	04'28''	<i>même statue, très gros plan visage-bras</i>	Mesma estátua, plano amplo do rosto e dos braços	
17	04'37''	<i>"bouddha coréen"</i>	"Buda coreano"	193
18	04'44''	<i>"génie plastique de l'Inde"</i>	"gênio do plástico da Índia"	
19	05'00''	<i>"statuette orientale", "bras cassé", tournant</i>	"estatueta oriental", "braço partido", girando	196
20	05'14''	<i>(fondu enchaîné) même statue, panoramique de bas en haut, tournant</i>	<i>(fade in)</i> mesma estátua, panorâmica de baixo para cima, girando	
21	05'32''	<i>(fondu enchaîné) même statue, gros plan visage</i>	<i>(fade in)</i> mesma estátua, plano geral do rosto	
22	05'53''	<i>(fondu enchaîné) "bouddha aux bras", panoramique de bas en haut</i>	<i>(fade in)</i> "Buda com os braços", panorâmica de baixo para cima	197
23		<i>"bouddha khmer"</i>	"Buda quemer"	199
24	06'26''	<i>"petit lion"</i>	Leão pequeno	163
25	06'37''	<i>"lions", "plat"</i>	"leões", "pratos"	126
26	06'50''	<i>"gorgone"</i>	"górgona"	176
27	07'00''	<i>même statue, gros plan animaux du bas, tournant</i>	Mesma estátua, plano geral de animais de baixo, girando	
28	07'11''	<i>"deux bêtes"</i>	"duas bestas"	129 A B
29	07'18''	<i>"masque"</i>	"máscara"	168
30	07'28''	<i>même statue, gros plan</i>	Mesma estátua, plano geral	
31	07'37''	<i>"objet", "deux chevaux", panoramique de bas en haut</i>	"objeto", "dois cavalos", panorâmica de baixo para cima	173
32	07'46''	<i>"éventail"</i>	"espantalho"	171
33	07'53''	<i>"garniture étrusque", faisant partie du char étrusque, gros plan</i>	"guarnição etrusca", parte da carruagem etrusca, plano geral	
34	08'02''	<i>même statue, plan général</i>	Mesma estátua, plano geral	
35	08'15''	<i>même statue, gros plan panoramique gauche droite et bas haut</i>	Mesma estátua, plano geral panorâmico da esquerda para a direita e de baixo para cima	
36	08'49''	<i>(fondu enchaîné) "archer sarde", tournant</i>	<i>(fade in)</i> , arqueiro da Sardenha, girando	158
37	08'55''	<i>(fondu enchaîné) même statue, gros</i>	<i>(fade in)</i> mesma estátua, plano geral da	

		<i>plan sur tête, tournant</i>	cabeça, girando	
38	09'06''	"la gitane"	"a cigana"	
39	09'14''	<i>même statue, gros plan sur tête</i>	Mesma estátua, plano geral da cabeça	
40	09'26''	<i>(fondu enchaîné) "étrusque tournant"</i>	<i>(fade in)</i> etrusco girando	
41	09'52''	<i>même, gros plan sur tête</i>	Mesmo, plano geral sobre a cabeça	
42	10'01''	<i>même statue, gros plan profil</i>	Mesma estátua, plano geral perfil	
43	10'16''	"romain romaine"	"romano romana"	
44	10'27''	"romaine", <i>gros plan buste, tournant</i>	"romana", busto em plano geral, girando	
45	10'39''	<i>(fondu enchaîné) "Aphrodite"</i>	" <i>fade in</i> ", Afrodite	110
46	10'46''	<i>même statue, plan rapproché, tournant</i>	Mesma estátua, plano fechado, girando	
47	10'55''	<i>(fondu enchaîné) "trois grâces"</i>	<i>(fade in)</i> "três graças"	111
48	11'19''	<i>(fondu enchaîné) "dame touie", gros plan pieds, tournant, puis panoramique des pieds au visage</i>	<i>(fade in)</i> senhora Touy, plano geral dos pés, girando, depois panorâmica dos pés ao rosto	157
49	11'45''	<i>même statue, gros plan mains</i>	Mesma estátua, plano geral das mãos	
50	11'55''	<i>même statue, gros plan tête</i>	Mesma estátua, plano geral da cabeça	
51	12'04''	<i>(fondu enchaîné) "statue de Rhodes", panoramique haut bas</i>	<i>(fade in)</i> "estátua de Rodes", panorâmica do alto para baixo	
52	12'26''	"deux drapés"	Duas estátuas vestidas	113
53	12'43''	"corps féminin", <i>tournant, panoramique bas-haut</i>	"corpo feminino", girando, panorâmica de baixo para cima	114
54	12'59''	"maternité"	"maternidade"	81
55	13'14''	"Isis égyptienne" ( <i>maternité</i> )	"Ísis egípcia" ( <i>maternidade</i> )	80
56	13'21''	"maternité" ( <i>autre</i> ), <i>tournant, panoramique bas-haut</i>	"maternidade" ( <i>outra</i> ), girando, panorâmica de baixo para cima	
57	13'36''	"une fécondité"	"uma fertilidade"	
58	13'48''	"deuxième fécondité"	"segunda fertilidade"	
59	13'55''	"troisième fécondité"	"terceira fertilidade"	
60	14'02''	"quatrième fécondité"	"quarta fertilidade"	
61	14'11''	<i>même statue, gros plan tête</i>	Mesma estátua, plano geral da cabeça	
62	14'19''	<i>même statue, gros plan bras avec bébé</i>	Mesma estátua, plano geral dos braços com um bebê	
63	14'27''	"symbole" ( <i>deux statuettes</i> )	"símbolo" ( <i>duas estatuetas</i> )	
64	14'40''	<i>même statue, gros plan sur l'une des deux statuettes</i>	Mesma estátua, plano geral sobre uma das duas estatuetas	
65	14'47''	<i>(fondu enchaîné) "deux santons"</i>	<i>(fade in)</i> "dois santos"	
66	14'57''	"grosse dame"	"senhora gorda"	
67	15'07''	"?" ( <i>femme se tenant la poitrine</i> )	"?" ( <i>senhora segurando seus peitos</i> )	
68	15'22''	<i>(écran noir, le plan démarre à 15'33) "homme"</i>	(tela preta, o plano começa em 15'33) "homem"	100
69	15'45''	<i>même statue, gros plan, panoramique bras-tête</i>	Mesma estátua, plano geral, panorâmica braço-cabeça	
70	16'04''	<i>(fondu enchaîné) "jambe en avant", tournant</i>	<i>(fade in)</i> "perna para frente", girando	103
71	16'16''	"deux personnages"	"dois personagens"	

72	16'30''	"garçon à la toque"	"menino com chapéu"
73	16'42''	(fendu enchaîné) "corps tournant"	(fade in) "corpo girando"
74	16'56''	(fendu enchaîné) "déesse" [Diane ou Aphrodite avec pomme ?], tournant	(fade in) "deusa" [Diana ou Afrodite com uma maçã?], girando
75	17'26''	même statue, gros plan visage	Mesma estátua, plano geral do rosto
76	17'33''	même statue, premier plan moyen, poitrine	Mesma estátua, primeiro plano médio, peito
77	17'42''	même statue, second plan moyen, poitrine	Mesma estátua, segundo plano médio, peito
78	17'55''	même statue, gros plan pied	Mesma estátua, plano geral do pé
79	18'04''	même statue, gros plan main tenant un fruit [?]	Mesma estátua, plano geral da mão segurando uma fruta [?]
80	18'13''	même statue, "déesse penchée"	Mesma estátua, "deusa inclinada"
81	18'27''	(fendu enchaîné) statue Cyclades, tournant	(fade in) estátua Cíclades, girando
82	18'52''	même statue, gros plan, panoramique poitrine-tête	Mesma estátua, plano aberto, panorâmica peito-cabeça
	19'16''	générique de la fin	Geral do fim
	20'02''	écran noir	Tela preta
	20'10''	fin musique	Fim música

Figura 1. Descrição linear do filme. (1) Tiros de acordo com o Arquivo Xenakis, Famille Xenakis, Dossiê Œuvres 9/3; (2) Timing; (3) Imagens; entre aspas: nomes encontrados no Dossiê Œuvres 9/3; (4) Tradução em português; (5) Numeração dos objetos de acordo com Dossiê 9/2 e 9/3. Os três rolos: 1) disparos 0-23; 2) 24-67; 3) 68-final. De acordo com documentos de arquivo, o disparo 22 foi apagado, mas é provável que, de fato, o disparo 23 foi apagado.

### 3. A música do filme

Para a música do filme, Fulchignoni entrou em contato com Pierre Schaeffer, que já havia contribuído para seus filmes (Fulchignoni 1981, 257). Schaeffer entregou a encomenda a Xenakis. Como podemos ver em uma carta de Schaeffer a Fulchignoni, Xenakis teve muito pouco tempo para compor a música, apenas um mês:

"Aos cuidados do Senhor Fulchignoni [endereço: Unesco]

Senhores,

Na sequência de uma visita dos meus colaboradores Pedrizet e Brissot, confirmamos os termos do nosso acordo em relação à sonorização do filme *Orient-Occident*.

Resumimos abaixo as várias operações envolvidas neste trabalho:

1 - criação de uma trilha sonora em música concreta.

2 - mixagem e sincronização da trilha.

3 - tradução da versão francesa do comentário para inglês e espanhol.

4 - gravação de narradores fornecidos pelos senhores das versões francesa, inglesa e espanhola dos comentários.

5 - Mixagem da trilha sonora e diálogo nas três versões.

6 - trabalhos de laboratório: gravação de uma cópia de trabalho em redução 16 m/m

- Regravação ótica das três trilhas sonoras finais correspondentes a cada versão.

- Gravação de três cópias standard de 35 m/m para cada versão.

[...]

O prazo de realização será de:

Quatro semanas para o ponto 1

Quatro outras semanas para os pontos 2.3.4.5.

Para o ponto 6, os prazos normais dos laboratórios.

[...]¹⁰”.

Isto é confirmado por dois documentos GRM, assinados por Luc Ferrari, mostrando que Xenakis só trabalhou no estúdio GRM durante dezembro de 1959 (incluindo 2 de janeiro de 1960). A Figura 2 mostra o primeiro documento, que é o cronograma projetado (o segundo documento introduz as correções necessárias das datas), e que é interessante pois mostra a “divisão do trabalho” no GRM naquela época (“*prise son*” [gravação], “*manipulation*” [manipulação], etc.). É também importante notar que, neste documento, Bernard Parmegiani é citado como “assistente”. Um dos autores deste artigo perguntou-lhe (em junho de 2006) se ele trabalhou em *Orient-Occident*, mas ele não conseguia se lembrar.

De acordo com Fulchignoni, Xenakis compôs a música em dois meses: “A composição musical em si foi muito rápida: se não me engano, ela durou cerca de dois meses¹¹”. Se confiamos nos esboços de Xenakis, ele também trabalhou na peça depois:

– “*terminé 1ère bobine 6/2/59*” (“terminado 1º rolo...” e, claro, é 1960, e não 1959);

---

¹⁰ Carta de Pierre Schaeffer para Enrico Fulchignoni, 2 de dezembro de 1959, Arquivos Xenakis, Família Xenakis, *dossier Œuvres musicales 2/4-2*. “*A l’attention de Monsieur Fulchignoni [adresse : Unesco]*

*Messieurs,*

*Faisant suite à la visite de mes collaborateurs Messieurs Pedrizet et Brissot, nous vous confirmons les conditions de notre accord concernant la sonorisation du film Orient-Occident.*

*Nous vous résumons ci-dessous les diverses opérations relatives à ce travail :*

*1 – réalisation d’une bande sonore en musique concrète.*

*2 – mixage et synchronisation de cette bande.*

*3 – traduction de la version française du commentaire en Anglais et en Espagnol.*

*4 – enregistrement par speakers agréés par vous, des versions Française, Anglaise et Espagnole de ce commentaire.*

*5 – mixage des bandes musique et parole dans les trois versions.*

*6 – travaux de laboratoire : tirage d’une copie de travail en réduction 16 m/m.*

*– réenregistrement sur optique des trois bandes sonores définitives correspondantes à chaque version.*

*– tirage de trois copies standard 35 m/m relatives à chacune de ces versions.*

[...]

*Les délais de réalisation seront :*

*De quatre semaines pour le point 1.*

*Puis de quatre nouvelles semaines pour les points 2.3.4.5.*

*Pour le point 6 les délais normaux des laboratoires. [...]*”

¹¹ Enrico Fulchignoni, *op. cit.*, p. 259. “*La composition musicale elle-même a été très rapide: si je ne me trompe, elle a duré deux mois environ*”.

- “fini 23-2-60” (“terminada em...”): provavelmente significando o término do segundo rolo (ver Figura 4);
- “3e bobine Fulgh. 24-2-60” and “terminé 2-3-60”: provavelmente significando o terceiro rolo<sup>12</sup>.

Natureza dos meios técnicos	Número de seções previstas	Número de seções realizadas nas datas seguintes:				
		12/12	19/12	26/12	2/1	
1. Gravação do som	4	3	1			
2. Manipulação	10	6	2			
3. Montagem sincronizada	6	6	3			
4. Montagem simples	4	4				
5. Escuta						
6. Cópia						
7. Divers						

Figura 2. Cronograma projetado (10 de dezembro de 1959) do trabalho de Xenakis nos estúdios do GRM. Arquivos Xenakis, Famille Xenakis, Dossîê Œuvres musicales 9/1.

A questão do período total necessário para compor o *Orient-Occident* não é anedótica. Mesmo se chegarmos à conclusão de que Xenakis compôs a peça em três meses e contarmos o tempo gasto no estúdio, não é muito tempo. Esta é provavelmente a razão pela qual a maioria dos sons do *Orient-Occident* não foram produzidos para esta peça.

De fato, alguns dos sons do *Orient-Occident* vêm do *Concret PH* e *Diamorphoses*. Mas a maioria deles vem de outras composições realizadas no GRM (obras de outros compositores). Esta é uma situação excepcional para Xenakis. Ele frequentemente transferia seus materiais de uma peça para outra (tanto na música instrumental quanto na música eletroacústica), mas *Orient-Occident* representava uma situação única, na qual ele usou material de outros compositores, provavelmente porque ele não teve tempo de produzir o seu próprio material.

Mas talvez haja outra explicação para esta situação. Talvez Schaeffer tenha pedido a Xenakis que usasse sons da biblioteca de sons do GRM. Como é sabido, a produção desta biblioteca era um dos objetivos de Schaeffer com seus estudos da música concreta. Até a redação do *Traité des objets musicaux*, Schaeffer trabalhou mais como cientista do que como compositor, e também pediu aos outros compositores do GRM que o fizessem; essa foi a razão do choque entre ele e Pierre Henry (Chion 2003, cap. 2). E é certo que esta biblioteca serviu para projetos “funcionais” como o filme do *Orient-Occident*<sup>13</sup>.

Nos Arquivos Xenakis há documentos que mostram que Xenakis trabalhou com a biblioteca de sons do GRM, buscando sons para utilizar em *Orient-Occident*. A Figura 3 apresenta um documento de 18 de novembro de 1959, no qual o compositor comenta ao ouvir alguns desses sons. Nós lemos: “écoute de sons” (“escuta de sons”). Há também números (“5Fb15”, “5Fb153”..., “5Fe21”, etc.) que devem corresponder à numeração dos sons da biblioteca.

<sup>12</sup> Xenakis Archives, Famille Xenakis, Dossier Œuvres musicales 9/4.

<sup>13</sup> A biblioteca de sons GRM é um dos mistérios da história da música concreta. Não há muitos estudos sobre ela. De acordo com Daniel Teruggi (e-mail de setembro de 2006 endereçado a um dos autores deste artigo), havia três bibliotecas. A primeira foi criada por Pierre Henry a pedido de Schaeffer; e quando Henry deixou o GRM, levou estes sons com ele. A segunda foi a que serviu para o *Solfejo do objeto sonoro*. A terceira foi produzida nos anos 1970.

Também encontramos indicações específicas a respeito de: origens dos sons ("tube en carton": "tubo em cartão"), descrições ("effet de gong bouddhique": "efeito do gongo budista"), e possíveis usos dos sons para a música do filme (para "5fe21", que é o "tube en carton": "sopas": "suspiros": veja abaixo).

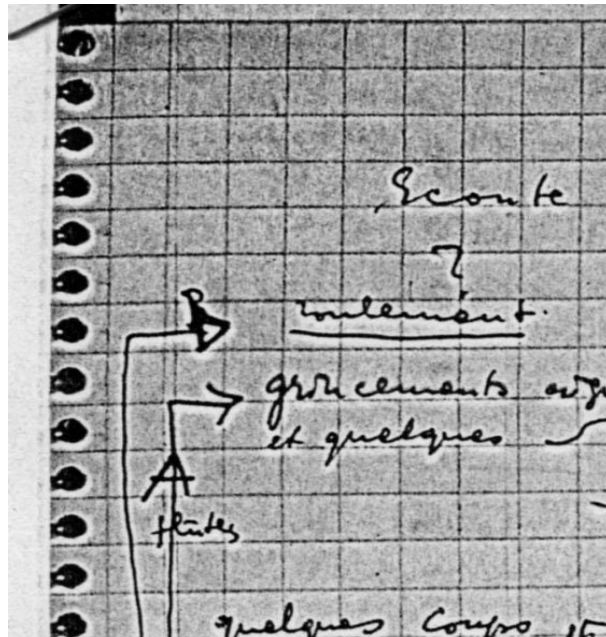


Figura 3. Comentários de Xenakis enquanto escutava a biblioteca de sons do GRM. Arquivos de Xenakis, Família Xenakis, Carnet 19, 103.

Muitos dos sons do *Orient-Occident* podem ser encontrados em composições de outros compositores do GRM daquele período, seja porque eles eram os produtores desses sons (que eles "doaram" para a biblioteca de sons GRM), ou porque eles mesmos os tiraram da biblioteca. Por exemplo, no início (0'00" – 0'31") do quarto estudo ("Objets liés") do *Études des objets* de Schaeffer (1959, revisado em 1971), temos três sons que encontramos em *Orient-Occident*: de acordo com o *release* da versão de concerto da EMF/GRM em 7'11" – 7'41", 1'16" – 1'20", e 4'03" – 4'09". Outros exemplos são as obras *Spatiodynamique* (1954), que usa sons percussivos das esculturas de Nicolas Schöffer, e *Coexistence* (1958), ambas de Henry.

Alguns dos sons em *Orient-Occident* também podem ser encontrados no *Solfège de l'objet sonore*, publicado em 1967, para ilustrar o *Traité des objets musicaux*. Por exemplo, compare "Sexto ponto: timbre instrumental no contexto da causalidade": "62. Partes iniciais de 61 (folha metálica [...])<sup>14</sup>" com o primeiro som de *Orient-Occident*.

É devido a este fenômeno que *Orient-Occident* soa como uma típica produção da música concreta! É por isso que em *Orient-Occident*, ao contrário de qualquer outra composição Xenakis desse período, encontramos muitos sons diferentes (mais de 50). Finalmente, é por isso que temos aqui, pela primeira e última vez na música de Xenakis, uma aparência de "objetos sonoros" no sentido schaefferiano da palavra.

<sup>14</sup> *Solfège de l'objet sonore*. Pierre Schaeffer. *Trois microsillons d'exemples sonores de Guy Reibel assisté de Beatriz Ferreyra illustrant le Traité des objets musicaux et présentés par l'auteur*, Paris INA-GRM, 1967, Nova edição: 1998, p. 51 e CD 2: 62.

Finalmente, é pela mesma razão que em *Orient-Occident* Xenakis provavelmente não fez uso da formalização e, de maneira mais geral, de cálculos<sup>15</sup>.

## 4. Música e imagem

Xenakis aparentemente refletiu sobre a relação da música com a imagem – não de uma forma abstrata, mas de uma forma muito prática – na composição da música enquanto trabalhava os detalhes concretos de cada sequência. Fulchignoni disse que só lhe mostrou o filme em sua última montagem e que deixou a ele total liberdade. É certo que o filme abriu a imaginação de Xenakis, e é uma pena que o *Orient-Occident* seja sua única (reconhecida) música cinematográfica! Pertencendo à estética do modernismo, Xenakis rejeita em seu discurso a ideia de “sonorizar” as imagens. Falando de suas composições musicais para a tragédia antiga, ele diz que elas não são um “acompanhamento”, e acrescenta: “Não gosto de fazer música para filmes, que são coisas figurativas e realistas, ou seja, sonorizar, finalmente, um filme ou uma peça de teatro”<sup>16</sup> (Delalande 1997, 133). Mas quando o lembramos que ele compôs *Orient-Occident*, ele exclama: “Mas era um filme baseado em objetos antigos, arqueológicos. Havia a Sardenha, havia a Grécia, havia o Egito, havia o Extremo Oriente, havia a Pérsia, era magnífico. Era uma coleção extraordinária. E foi isso que me motivou a fazer esta música, foi um comentário sonoro sobre estas peças”<sup>17</sup>. De fato, a música da versão em filme é um “comentário sonoro”.

Nos esboços de Xenakis, há várias anotações sobre a relação da música com a imagem. Por exemplo, a Figura 4, que diz respeito ao segundo rolo, contém a numeração das filmagens (*shots*), os desenhos das esculturas feitos por Xenakis, o cronograma e os pensamentos sobre a música a ser usada, como por exemplo: “*guerre*” (“guerra”: *filmagem?* 35), “*silence total quelques sons cloche 1 et les soupirs*” (“silêncio total, alguns sons de sinos e suspiros”: para as filmagens 47-50), “*ressort Parmeg.*” (“primavera” e “Parmeg.” provavelmente para Parmegiani: *filmagem* 63), “*ici Philips - 12dB*” (“aqui Philips”, para *Concret PH*: depois da *filmagem* 66), etc.

---

<sup>15</sup> Apesar do que ele diz em *Formalized Music*, capítulo II: “A primeira tese é que a estocástica é valiosa não somente na música instrumental, mas também na música eletromagnética. Nós demonstramos isso em várias obras: *Diamorphoses* [...], *Concret PH* [...], e *Orient-Occident* [...]” (Xenakis 1992, 43). “*The first thesis is that stochastics is valuable not only in instrumental music, but also in electromagnetic music. We have demonstrated this with several works: Diamorphoses [...], Concret PH [...], and Orient-Occident [...]*”. Mas talvez ele estivesse se referindo aos sons que *Orient-Occident* tomou emprestado de *Concret PH*.

<sup>16</sup> “*Je n’aime pas faire des musiques de films, qui sont des choses figuratives et réalistes, c’est-à-dire sonoriser, finalement, un film ou une pièce de théâtre*”.

<sup>17</sup> “*Mais c’était un film à partir d’objets anciens, archéologiques. Il y avait la Sardaigne, il y avait la Grèce, il y avait l’Égypte, il y avait l’Extrême-Orient, il y avait la Perse, c’était magnifique. C’était extraordinaire comme collection, d’ailleurs. Et c’est cela qui me motivait pour faire cette musique ; c’était un commentaire sonore de ces pièces-là*”.



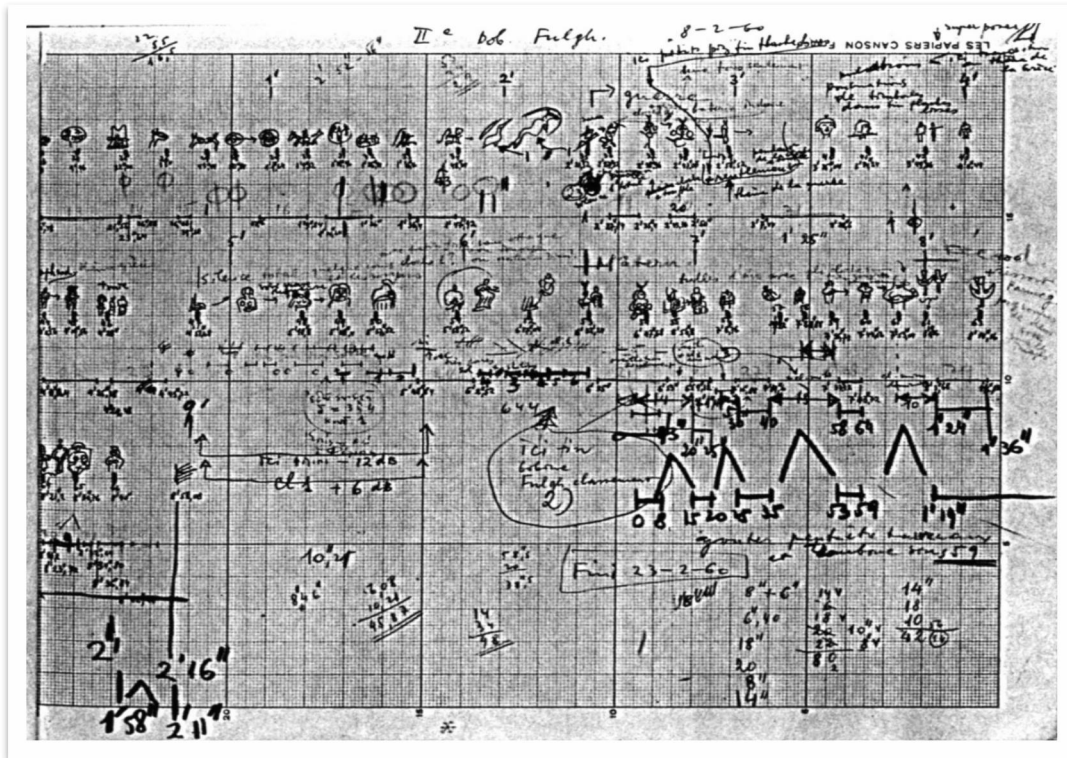


Figura 4. Esboços de Xenakis para *Orient-Occident*. Arquivos Xenakis, Família Xenakis, *Dossier Œuvres* 9/4, p. 26.

Os esboços mais avançados dos Arquivos Xenakis fornecem apenas algumas ideias sobre os sons a serem usados; talvez outros esboços tenham sido perdidos, ou talvez Xenakis também improvisou no estúdio. Em alguns esboços preliminares temos o texto que é falado no filme e alguns dos comentários de Xenakis, por exemplo: “Muito antes de ser uma fornecedora, a arte grega foi uma mensageira do Oriente para o Ocidente” (“*Bien avant d’avoir été le fournisseur, l’art grec a été en Occident le messenger de l’Orient*”) é o texto para a sequência 13, e “*césure du climat musical sur le lion*” (“quebra do clima musical sobre o leão”) é o comentário de Xenakis. Há também algumas reflexões gerais, como as apresentadas na Figura 5. Parece aqui que Xenakis calcula a duração das sequências dedicadas às civilizações: “Grécia”, “extremo oriente Japão Coreia (+Quemeres)”, etc. (“*Grèce*”, “*extrême orient Japon Corée (+ Khmer)*”, etc.), ou a temas específicos: “animais”, “guerra”, etc. (“*animaux*”, “*guerre*”, etc.) e que ele fornece algumas indicações sobre os sons.

Grèce [Grécia] 1'30''+40''+60''+60''+1'30''+60''	= 6'40'' ≈ 7'	Maderna+cloche suisse [Maderna+sino suíço]
Inde [Índia] 2'20''+2'	= 4'20''	[mot illisible] + voix grave [palavra ilegível + voz grave]
extr. orient Japon Corée (+Kmer) [extr. orient Japão Coreia (+Quemer)]	= 60''	Japon [Japão]
animaux [animais]	= 1'30''	
animaux+guerre [animais+guerra]	= 60'' 4'	Ferrari+Indes [mot illisible]
guerre [guerra]	= 1'30''	[Ferrari+Índias palavra ilegível]
Beauté Touie Egypte [Beleza Touy Egíto]	= 1'	Mâche soupirs [Mâche suspiros]
Maternité [Maternidade]	= 1'30'' → 2'	Inde [Índia]
Mouvement+Bab+Egypte+Grèce gliss. [Movimento+Bab+Egito+Grécia gliss.]	1'30''	gliss. Pith+Metast

Figura 5. Música e imagem. Arquivos Xenakis, Família Xenakis, extraídos do *Dossier Œuvres musicales* 9/4.

Se tentarmos estabelecer alguns princípios gerais a respeito da relação entre música e imagem em *Orient-Occident*, podemos propor a seguinte tipologia:

- a) Uso de música étnica. Ainda não foi mencionado que na partitura de *Orient-Occident* há música da Ásia Oriental, especialmente no primeiro rolo; ela "ilustra" os Budas.
- b) Relações abstratas. Por exemplo, o início do filme.
- c) Momentos em que a música imita a imagem. (Apesar do que Xenakis diz sobre a ideia de "sonorizar" imagens, ele nunca recusou a noção de imitação, mesmo em suas composições musicais para tragédias<sup>18</sup>). Por exemplo, em 1'13" (versão do filme), vemos uma escultura com músicos, um dos quais está tocando pandeiro; a música tem sons percussivos.
- d) Ambiente sonoro. Esta é provavelmente a categoria mais importante. A correspondência entre música e imagem é feita através de um clima geral. A título de ilustração, apresentamos dois extratos:

A parte do filme e da música mais comovente é a que evoca a textura dos sons pré-históricos, sons que rodeavam os nossos antepassados muito distantes. Esta matéria sonora pode parecer natural, mas é de uma natureza misteriosa, cuja fonte desconhecemos – quando faltam dados históricos, a atmosfera é muito propícia ao enfeitiçamento. A certa altura, ouve-se algo como o galope de um auroque: é precisamente a sequência da caça pré-histórica e o início da figuração. Por outro lado, quando a música, sobretudo no final, prossegue numa espécie de fluxo, trata-se de civilizações já reveladas em si mesmas, e nas quais aparece uma certa complacência, para não dizer um certo narcisismo. Daí a fluidez do som em Alexandria, uma civilização da volúpia<sup>19</sup>. (Fulchignoni 1981, 259-260)

- e) Figuração (no sentido usado para a música barroca, por exemplo). Naturalmente, aqui precisaríamos das palavras de Xenakis sobre suas intenções, e estas palavras não existem. Somente um estudo detalhado dos comentários nos esboços poderia mostrar todas as instâncias de figuração. Um exemplo foi dado por Xenakis em uma entrevista, e talvez seja o exemplo mais fascinante de figuração em *Orient-Occident*. No filme, "havia uma estatueta egípcia de madeira fantasticamente bela, que traduzi em *Orient-Occident* como suspiros; era uma caixa de cartão que fazia respirações e parecia suspiros, gemidos. Gemidos perante a Beleza, de admiração"<sup>20</sup> (Delalande 1997, 133). A Figura 6 mostra esta deusa egípcia, como

<sup>18</sup> Ver também *Polla ta dhina*, sua música para os versos 332-367 de *Antígona* de Sófocles.

<sup>19</sup> "La partie du film et de la musique la plus émouvante selon moi est celle qui évoque la texture de bruits comme préhistoriques, de sons qui entouraient nos très lointains ancêtres. Cette matière sonore pourrait paraître naturelle, mais d'une nature mystérieuse, dont on ignorerait la source – lorsque des données historiques font défaut, on est dans une atmosphère très propice à l'envoûtement. À un moment, on entend comme un galop d'aurochs : c'est précisément la séquence de la chasse préhistorique, et du commencement de la figuration. Au contraire, lorsque la musique, vers la fin surtout, procède par sortes de coulées, il s'agit de civilisations déjà révélées en elles-mêmes, et dans lesquelles apparaît une certaine complaisance, pour ne pas dire un certain narcissisme. D'où cet aspect fluide du son pour celle d'Alexandrie, civilisation de la volupé".

<sup>20</sup> "il y avait une statuette égyptienne en bois qui était d'une beauté fantastique, et que j'ai traduite dans *Orient-Occident* par des soupirs ; c'était une boîte en carton qui faisait des souffles et cela

mostrado no filme em 11'38". O tubo de papelão que produz estes "suspiros" eróticos é provavelmente o "tube en carton" mencionado na Figura 3.



Figura 6. Estátua egípcia. Imagem do filme em 11'38".

## 5. Conclusão

É difícil concluir nossa análise. Digamos que o que é impressionante é a inventividade utilizada por Xenakis para compor a música para o filme *Orient-Occident*, uma dupla inventividade. Por um lado, ele não poupou nenhum esforço musical, apesar do tempo limitado à sua disposição e dos materiais emprestados. Isto é evidenciado pela música da versão do concerto, para a qual Xenakis simplesmente cortou passagens musicais da trilha sonora contendo música étnica ou efeitos sonoros simples, deixando o resto intocado e simplesmente editando-o (Solomos 2009). Por outro lado, sua imaginação sonora para ilustrar e comentar o filme é extraordinária: é realmente uma pena que ele não tenha feito mais música de filme!

## 6. Referências

Andersson, Barry. 2015. *The DSLR Filmmaker's Handbook*, Indianapolis, Indiana: John Wiley & Sons, Inc.

Block, Bruce. 2014. *Composer ses images pour le cinéma*. Paris: Eyrolles.

Chanan, Michael. 2007. "Rouch, Music, Trance." In *Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch*, editado por Joram ten Brink. 87-95. Londres: Wallflower.

Chion, Michel. 2003. *Pierre Henry*. Paris: Fayard.

Delalande, François. 1997. "Il faut être constamment un immigré". *Entretiens avec Xenakis*. Paris: Buchet-Chastel/INA-GRM.

---

*ressemblait à des soupirs, à des gémissements. Des gémissements devant la Beauté, d'admiration".*

- Freire, Marcius. 2011. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume.
- Fulchignoni, Enrico. 1981. "Sur Orient-Occident". In *Regards sur Iannis Xenakis*, 257-262. Paris: Stock.
- Gauthier, Guy. 1995. *Le documentaire, um autre cinéma*. Paris: Nathan.
- Graff, Séverine. 2011. "'Cinéma-vérité' ou 'cinéma direct': hasard terminologique ou paradigme théorique?", *Décadrages* 18: 31-46. doi: <https://doi.org/10.4000/decadrages.215>
- Guillaume, Paul. 1979. *Psychologie de la forme*. Paris: Flammarion.
- Harley, James. 2002. "The Electroacoustic Music of Iannis Xenakis". *Computer Music Journal* 6 (1): 33-57.
- Jay, Emmanuelle. 2020. *Le montage - Technique et esthétique: fiction, documentaire, série, nouvelles écritures*. Malakoff: Armand Colin.
- Lindenmuth, Kevin J. 2011. *Réaliser son premier documentaire*. Paris: Eyrolles.
- Revault d'Allonnes, Fabrice. 1991. *La Lumière au Cinéma*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma.
- Schaeffer, Pierre; Reibel, Guy; Ferreyra, Beatriz. 1967 (1998). *Solfège de l'objet sonore. Trois microsillons d'exemples sonores illustrant le Traité des objets musicaux et présentés par l'auteur*. Paris: INA-GRM, 1967.
- Solomos, Makis. 2009. "Orient-Occident. From the film version to the concert version". In *Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk*, editado por Ralph Paland, Christoph von Blumröder, 118-134. Viena: Verlag Der Apfel, Signale aus Köln 14.
- Villain, Dominique. 1984. *L'œil à la caméra*. Paris: Éditions de l'Etoile.
- Xenakis, Iannis. 1992. *Formalized Music*. Stuyvesant: Pendragon Press.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Electronic Music*. EMF/INA-GRM, EMF CD 003.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Electronic music 2: Polytope de Cluny, Hibiki Hana Ma, Neg-ale for "Vasarely"*. Mode Records, mode 203.