

A ESCUTA FÍLMICA: UMA ATITUDE ESTÉTICA

*Virginia Osorio Flores**

RESUMO: Este texto fez parte de minha dissertação de Mestrado, *O Cinema: uma arte sonora*, na Escola de Música da UFRJ, em junho de 2006. Trata-se de uma introdução à questão da escuta fílmica que extrapola as escutas causal e semântica a partir da própria natureza dispersiva do sonoro. O texto aponta a importância da compreensão dessa escuta polissêmica para que a construção do som nos filmes possa também se beneficiar deste redobramento de sentidos no ato da re-apresentação.

PALAVRAS-CHAVE: som; escuta; cinema

ABSTRACT: This is part of my Master's dissertation entitled *Cinema: a sounding art*. It introduces to issues concerning the 'filmic' listening that art'. It introduces to issues concerning the 'filmic' listening that overcomes 'causal' and semantical listenings due to the fleeting nature of sound itself. It points to the importance in the polissemical understanding of listening, as far as the sound composition in films can benefit from a more sensitive approach.

KEYWORDS: sound; listening; cinema

* Mestre em Música em junho de 2006, pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, professora do Curso de Cinema da Universidade Gama Filho, Editora de som e de imagem de diversos longas e curtas metragens do cinema brasileiro ao longo de 32 anos de carreira. <vflores@oi.com.br>

Roland Barthes escreveu um verbete para a *Enciclopédia Einaudi*, em 1976, sob o título de “A Escuta”, mais tarde publicado também no livro de ensaios *O Óbvio e o obtuso*. Nesse texto, Barthes define três tipos de escuta, sendo os dois primeiros, a escuta causal e a escuta semântica, iguais aos definidos por Schaeffer (1966):

Segundo um primeiro tipo de escuta, o ser vivo dirige sua audição (o exercício de sua faculdade fisiológica de escutar) para índices; neste nível, nada distingue o animal do homem: o lobo escuta um ruído (eventual) de caça, a lebre um ruído (possível) de agressor (...) Esta primeira escuta é, se assim podemos dizer, um alerta. A segunda é uma decifração; o que se tenta captar pelo ouvido são signos; aqui sem dúvida é a vez do homem; escuto da mesma maneira que leio, isto é, mediante determinados códigos. (BARTHES, 1982, p. 217)

Quanto ao terceiro tipo abordado por Barthes, que ele nomeia de escuta *panique*¹, é justamente o gênero que nos interessa neste ponto da pesquisa, por se tratar de uma experiência que revela o *sentir*, vivido como pura receptividade e anterior ao *perceber*, que já é um ato, já possui uma visada intencional. Segundo Barthes,

... a terceira escuta, enfim, cuja abordagem é moderna (o que não quer dizer que seja superior às duas outras), não visa – ou não espera – signos determinados, classificados: não aquilo que é dito, ou emitido, mas aquele que fala, aquele que emite. (...) a escuta apodera-se, pois, para transformá-la e lançá-la sem cessar no jogo da transferência, de uma “significância” geral, que já não é concebível sem a intervenção do inconsciente. (BARTHES, 1982, p. 217)

É, portanto, uma escuta relacional, em que o sujeito está interessado e disponível para o outro. Esta escuta deve ser desenvolvida no espaço intersubjetivo, de dois indivíduos (ou mais), onde a transferência é a base para o reconhecimento do desejo do outro. É uma escuta ativa, que aceita participar de um jogo, que está aberta a todas as formas de polissemia, daí sua referência ao Deus Pã. O que é escutado aqui e ali é a própria dispersão, o espelhamento dos significantes que voltam sem cessar a uma escuta que está sempre produzindo novos significantes, sem que o sentido original desapareça. O ato de assistir a um filme, de estar presente como espectador, observando e acompanhando o seu desenrolar, está ligado a essa disponibilidade do sujeito em abandonar-se para que o filme fale por ele mesmo, através das escolhas que seu diretor fez e indicou.

Luzes, movimentos, ritmos, linhas, massas, cores, melodias, tamanhos, alturas, profundidades, sentenças, nos atingem antes que possamos articulá-los em torno da representação de um objeto, chegando a nós em forma de sinestésias. Os fenômenos audiovisuais são tomados pelo sujeito que o recebe, no movimento de uma tal emergência que os impede de encontrar uma forma definitiva, mantendo-os na instância de uma aparição ou de um desaparecimento. São sintomas, e como tais requerem uma percepção pura de todo julgamento preliminar. Essa experiência é uma forma de conhecimento através dos sentidos, anterior ao ato de perceber, que tem já incluído no seu processo, a intencionalidade do sujeito. Para que seja uma experiência estética, é

¹ Tomei do *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 677) a seguinte definição de *pânico*: “Pânico: esse terror que se espalha em toda a natureza e em todo ser, ao sentir a presença do Deus Pã, que perturba o espírito e enlouquece os sentidos; palavra proveniente do Deus Pã, que significa *tudo*, nome que lhe foi dado pelos deuses, não somente porque *todos* se assemelham a ele, mas também porque ele encarna uma tendência própria de todo o universo.”

preciso deixar-se abandonar aos sentidos vividos no jogo móvel dos fenômenos visuais e sonoros, incluindo aí o obtuso, o que não tem nitidez nem é apurado, como propõe Barthes com a escuta *panique*.

Como vimos em Husserl (1959), por serem os sons objetos temporais, que se deslocam no tempo, nenhum objeto sonoro é jamais concluído como um dado hílico², a cada momento de sua elaboração perceptiva ele se transforma sem cessar, sendo sempre vestígio de algo passado e esboço de algo por vir. O produto, o resultado percebido, é mais uma representação do que uma equivalência do objeto escutado. Todo som é ele mesmo e outro, devido ao seu modo de aparição próprio, fato da retenção de fases já passadas (lembança de algo que passou há muito tempo ou agora mesmo) e da protensão (impressão por antecipação, expectativa) de fases ainda por vir. Desse modo, cada objeto construído pela escuta é rico de potencialidades múltiplas, o objeto real reflete-se numa ‘imagem’ especular tal como o objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real.

Escutar é estar atento a um surgimento brusco, aceitar ser surpreso. Os sons se dão ao ouvido que se entrega à escuta, justamente por este ouvido estar imediatamente imerso no *continuum* do qual os sons são extraídos, o instante. Os olhos móveis podem transformar o visível em imagem, ‘pinçar’ seu objeto, segui-lo. A escuta em vão se vira na direção do barulho que passa, ela não domina nem sua vinda, nem sua duração, nem sua intensidade, nem seu desaparecimento: ela é experiência de des-posseção. Ela suspende o sentido e se ocupa primeiramente com o acontecimento acústico, que faz irrupção e depois se desfaz.(CAMPAN, 1999, p. 10)³

A noção de vestígio permite pensar a presença daquilo que não está mais lá, daquilo que resulta num outro universo, e de pensar esta presença não sob o modo da substituição e do subterfúgio, do simulacro e da simulação, mas sob aquele da diferença, do desarranjo, da novidade. E é sob esta nova forma, este novo revestimento somado a acúmulos de experiências passadas e de experiências por vir, que o som adquire possibilidades diversas no cinema, se transformando para cada sujeito perceptivo, e a cada situação dada. Neste sentido, existe no sonoro toda uma possibilidade de devir, ele é potencialidade em si, transfiguração.

Durante a fruição de um filme, existe uma mistura dos elementos visuais e sonoros que resultam *no* filme, num conjunto, sendo muito difícil assistir e discernir, simultaneamente, qual parte é qual, principalmente quando se está tendo um primeiro contato com a obra, de tal forma que, raríssimas vezes, levamos em conta o sonoro especificamente (*valor agregado* – CHION, 2003, p. 436). Em parte essa mistura se dá pela preponderância do visual na nossa cultura, mas, sobretudo, por ser o cinema um tipo de espetáculo em que o espectador polariza conscientemente a atenção na tela e no visível. Quando vamos a um concerto, por exemplo, por tradição cultural ocorre o oposto, a atenção consciente se coloca na escuta, ocorrendo uma valorização do audível. Michel Chion (1999, p. 278) diz que quando vemos um gesto mais enérgico de um instrumentista o que percebemos é um som mais potente, e não seu gesto. Da mesma forma, as impressões causadas por sons no cinema tendem a ser creditadas às imagens pelo modo que o espectador participa desse jogo, o qual se relaciona ao espaço de uma tela investida de qualidades *do lugar* onde tudo se passa. Para tomar consciência do som e encontrar seu mecanismo de funcionamento, é preciso decompor a mistura audiovisual (*méthode des caches* – CHION, 1990, p. 158), com a qual poderemos observar separadamente o som e a imagem de uma mesma seqüência. Somente aí descobriremos

² **Hílico**: pertencente à matéria, corpóreo; Hil (e/o) – sentido figurativo; matéria de que uma coisa é feita.

³ Tradução minha.

que, mediante efeitos diversos, o som influencia sem cessar aquilo que vemos, sendo que o contrário também é verdadeiro.

No cinema os elementos audíveis se enriquecem de todos os parâmetros acústicos virtuais (movimento da imagem, claro e escuro, diferenças de ângulos e tamanhos) que um espectador é capaz de inferir a partir de imagens e de uma situação diegética dada, de uma narrativa criada. Os sons não se relacionam com as imagens somente nos aspectos semânticos e sintáticos, mas mantém relações rítmicas em constante movimento, que são seguidas pelo espectador.

A escuta fílmica, consiste justamente em desdobrar todos os momentos virtuais que sua ocorrência tem implicada, indo muito além das escutas causal ou semântica. Cada objeto assim construído é rico de muitas variantes. Campan exemplifica essa multiplicidade de percepções sonoras em torno da qual se articula *O Homem que sabia demais* (1956), de Alfred Hitchcock, mostrando-nos alguns perfis possíveis do famoso som de pratos suspensos que será usado para escamotear o som de tiro de um assassinato num teatro:

(...) ele é, ao mesmo tempo, por exemplo, nota de música, som que emana do violento choque de dois pratos, fragmento de uma composição musical, pontuação rítmica, fruto do trabalho de um percussionista, causa do terror de uma mulher, auge do suspense de uma seqüência fílmica (...). (CAMPAN, 1999, p. 19)⁴

Estes diferentes estratos de significações e de causas não se substituem um pelo outro no tempo, mas se interpenetram, todos conservando cada um sua autonomia, e já trazendo algo de novo. Um mesmo dado sensorial pode resultar no objeto de várias visadas intencionais, que vão se modificando com as inter-relações situacionais que acompanham o filme, e assim conduzir à percepção de vários objetos diferentes. Segundo Campan, “cada um dos sons reconhecidos indica, mas sem os manifestar, outras virtualidades significantes” (1999, p.19), pois cada som traz marcas de antigos contextos onde foi escutado, fazendo com que possamos reconhecê-lo, ao mesmo tempo em que é rico em “repercussões futuras”, o que poderíamos compreender como uma escuta que pré-figura, antecipa, os acontecimentos. Essas marcas, reações suscitadas de outras escutas ou imagens de fontes diversas, participam na nova construção perceptiva, religando-a a experiências passadas e vinculando-a a novas, tecendo, assim, com os diferentes componentes, um contexto inédito.

No cinema, escutar como um vestígio preserva a riqueza evocatória dos fenômenos acústicos cuja interpretação, suscetível de constantes retificações, não é jamais terminada, e justifica uma elucidação das relações que se ligam entre imagens e sons sobre a base de comuns exemplificações, e não mais somente de ordinárias denotações. Transparece então a trama subterrânea que corre sob a coerência descritiva e narrativa. No filme de Hitchcock, por exemplo, o caráter mortífero e angustiante inerente à denotação de uma arma de fogo contamina, por transferência metafórica, o som de címbalos, vestígio que traz a ela só todo o imaginário ligado a um assassinato político.(CAMPAN, 1999, p. 21)⁵

A apreciação do som no cinema, enquanto espetáculo, deve transcender o reconhecimento dos sons, seja por sua fonte ou por seu significado (escutas causal e semântica), caso contrário correremos o risco de passar ao largo de sua especificidade: a de ser uma menção enunciativa. Quando os sons são percebidos em sincronismo com a imagem de sua fonte, assinalando uma presença (sons *in*), tornam-se suscetíveis de

⁴ Tradução minha.

⁵ Tradução minha.

serem reduzidos a meros efeitos de redundância, resultando numa insistência dos mesmos significados. No entanto, ao trazermos para a escuta fílmica a noção de som como vestígio, pista, conceito desenvolvido por Campan⁶, notamos que a noção de presença numa emissão acústica está numa dimensão diferente daquela encontrada na imagem. Nesta, a presença se dá pela apresentação da imagem em si, somada à impressão de realidade que a imagem cinematográfica suscita, e através da qual o espectador é capaz de vivenciar os fatos do filme. A câmera, registrando o mundo visível, produz imagens que permanecem diretamente motivadas por este mundo, não importa o quão distorcidas possam ser estas imagens. A natureza automática e mecânica do processo de reprodução da imagem em movimento estimula no espectador uma qualidade de credibilidade, ausente em todas as outras formas de produção de imagens. Trata-se de uma presentificação, função que lida com a manifestação de uma presença. O resultado de uma fotografia ou de uma imagem em movimento carrega seu próprio referente.

No som, a ‘presença’ vai além do factual. Tanto ela está preservada numa porção do tempo e do espaço que alguma vez aquele som “ocupou” e que a gravação é capaz de capturar, traduzidas em qualidades acústicas, quanto a consciência intencional do sujeito é capaz de guardá-la em forma de lembrança. Segundo Campan, no cinema, uma imagem se faz transparente, para tentar se confundir com o objeto que ela representa. O que efetivamente se vê, o que está aparente, exposto à vista agora, não é mais o objeto, e sim uma reprodução bidimensional dele, ao passo que o sonoro não se deixa apagar pelo audível. Através da imagem do filme vemos rapidamente uma realidade ausente, que já não está mais lá, mas os traços acústicos continuam eminentemente iguais à primeira vez em que o som foi escutado. Aquilo que é lembrado, o que continua a ser percebido, é o sonoro em sua materialidade, o que se dá a escutar em sua massa, sua altura, seu timbre.

De um traço acústico só podem ser exatamente reproduzidas e reconhecidas as características sonoras. Como a ninfa Éco que só repete identicamente fonemas, mas transforma seus sentidos numa segunda enunciação que ela propõe, o aparelho de reprodução cinematográfico repercute as qualidades físicas dos sons, enquanto que a enunciação fílmica, articulando-os de outros modos, modifica sua interpretação.(CAMPAN, 1999, p. 37)⁷

Natural ou reproduzido, ele existe sempre primeiramente como *objeto sonoro* (Schaeffer), com suas qualidades e propriedades, antes de ser identificado como som de qualquer coisa, mesmo que o contexto do filme esteja indicando. A persistência de um fenômeno sonoro após o desaparecimento de sua causa tem origem no poder de presença dos fenômenos acústicos. O som é naturalmente um objeto separado, emanção daquilo que o produziu. Quando escutamos um som reproduzido, sem vermos o que o provocou, ele continua com as mesmas características acústicas do instante em que aconteceu e foi gravado. O som se expõe e nos toca mesmo que o corpo do qual ele tenha sido gerado tenha se afastado. A audição tem essa capacidade de manter com o objeto escutado uma relação ambivalente, ser ausente por um lado (causa do som) e presente por outro (características acústicas).

Este duplo jogo se perpetua e se amplifica no cinema. Os sons e as imagens de filme mantêm o objeto representado em uma ausência redobrada.

⁶ No livro *A escuta fílmica – écho du son en image*, Veronique Campan considera o som como vestígio, algo impossível de ser reter de uma única vez. O desenvolvimento desse conceito parte da teoria de Husserl que concebe o objeto intencional como traço, algo que se constrói aos poucos.

⁷ Tradução minha.

(...) o que evidencia o sonoro é por essência o fora de vista. (...) Um grito prolongado não reproduz o espetáculo horrível ou sublime ao qual responde, mas deixa fluir toda a carga emocional; a violência afetiva, invisível, se percebe redobrada pelo viés do sonoro.(CAMPAN, 1999, p.22)⁸

O cinema sempre usou e abusou deste impacto sensível do som, como nos filmes fantásticos (terror, ficção científica, catástrofe), justamente por essa qualidade que o som tem de apresentar de novo (re-apresentar) um sentido, resultando num redobramento, e ao mesmo tempo num desarranjo, num questionamento, mas nunca numa aparência. Privilegiar a representação e não a causalidade dos sons fílmicos conduz a uma verdadeira conversão da escuta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: NovaFronteira, 1982.

CAMPAN, Véronique. *L'Écoute Filmique: – écho du son en image*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1994.

CHION, Michel. *L'audio-vision, son et image au cinèma*. Paris: Nathan, 1990.

CHION, Michel. *El Sonido*. Barcelona: Paidos Comunicacion, 1999.

CHION, Michel. *Une art sonore, le cinèma*. Paris: Cahiers du Cinèma, 2003.

HUSSERL, Edmund. *Fenomenologia de la consciencia del tiempo inmanente*. Buenos Aires: Nova Buenos Aires, 1959.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité dès Objets Musicaux*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

⁸ Tradução nossa.