



Análise e hermenêutica nos estudos sobre trilhas sonoras

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

José Eduardo Costa Silva

Universidade Federal do Espírito Santo – zed2004@gmail.com

Resumo: Um estudo sobre a metodologia de análise de trilhas. A hipótese de que a análise de trilhas orienta-se por dois princípios metodológicos conflitantes, a saber: o analítico e o hermenêutico. Um exame da mencionada hipótese em obras de Eisenstein, Michel Chion e Ney Carrasco.

Palavras-chave: Trilhas sonoras. Análise. Hermenêutica. Princípios metodológicos.

Analysis And Hermeneutic In Studies on musical Soundtracks

Abstract: A study on the analysis methodology tracks. The hypothesis that the analysis of tracks guided by two conflicting methodological principles, namely: the analytical and the hermeneutic. An examination of the hypothesis mentioned in the works of Eisenstein, Michel Chion an Ney Carrasco.

Keywords: Soundtracks. Analysis. Hermeneutics. Methodological principles.

1. Introdução.

O presente texto traz uma reflexão sobre os princípios metodológicos que orientam os estudos sobre as trilhas musicais, particularmente, os que permitem aos autores analisarem e descreverem a música nos contextos audiovisuais. Discuto a hipótese de que tais estudos são orientados por dois princípios conflitantes e coexistentes: um primeiro que repousa no paradigma empírico-abstrativo, próprio da ciência moderna e da metafísica e um segundo que repousa nos paradigmas da fenomenologia e, sobretudo, da hermenêutica contemporânea. Para tanto, discuto as orientações metodológicas de textos, selecionados por livre amostragem, de autores que tem sido referência nos estudos de trilhas no Brasil, a saber: Eisenstein, Michel Chion e Ney Carrasco.

2. Distinção paradigmática entre o analista e o hermeneuta.

O analista pretende-se separado de tudo o que comparece em sua linguagem como objeto. O analista tem como princípio ontológico a separação de si mesmo, constituído como sujeito, e o outro por ele reificado. Então o analista é o homem separado da *physis*, ou seja, da natureza potencial que lhe é exterior e interior. Na compreensão de que homem e *physis* são separados repercute o *idealismo platônico*, particularmente, a distinção que esta filosofia faz entre as esferas da sensibilidade e da inteligência. Em conformidade com o idealismo, o

analista supõe ser a sensibilidade mais próxima de sua natureza interior do que a inteligência. Assim configura-se um problema que persiste desde filosofia alemã dos séc. XVIII e XIX, justamente: buscar um saber que reconcilie sensibilidade e intelecto. (VATTIMO, 1980, p.24)

A figura genérica do analista provém do processo histórico do pensamento que inicia-se com a filosofia clássica (metafísica) até configurar-se como modo de pensar da ciência, sintetizado nas filosofias de Bacon (*Novo Organum*) e Descartes (*Discurso do Método*). A partir de então, o analista tem como método a conjugação entre a observação empírica e a abstração intelectual. Interessa a ele desmembrar o objeto em suas partes, buscando observar a função que cada uma cumpre na unidade objetiva, para então identificar possíveis relações de causa e efeito e realizar a síntese intelectual que é a expressão de seu saber. Quanto mais complexas forem as relações, mais profundo será o saber. Parafraseando o Nietzsche das *Considerações Intempestivas*, o analista tem vontade de profundidade; ele quer o que Aristóteles outrora chamou de *causa primeira*.

O juízo do analista ampara-se na verdade compreendida como *adaequatio res intellectus*, isto é, na exigência de adequação lógica entre o objeto pensado e o pensamento. É no momento de decidir-se pelo juízo, ou seja, no momento de dizer que a análise é válida ou não, que o analista resente de sua situação de distanciamento em relação à *physis*, pois nem todos os objetos se conformam ao processo analítico, quais sejam os que se referem diretamente à sensibilidade.

Para o hermeneuta¹ não existe separação entre sujeito e objeto, uma vez que o primeiro só pode existir na presença do segundo e vice-versa. Esta unidade entre sujeito e objeto ocorre na estrutura da *Alétheia*, palavra grega que designa a verdade compreendida como abertura e desvelamento do ser. (HEIDEGGER, 1988, pr.44)² Estando o hermeneuta na estrutura da verdade, cabe a ele interpretar o aparente, entenda-se, transformar o que ele observa em compreensão. Desse modo, o hermeneuta exime-se de proceder metodologicamente como o analista, posto que não lida com estruturas deduzíveis, que poderiam existir para além da existência do fenômeno. Em uma palavra, o hermeneuta descreve fenomenologicamente o aparente, supondo-o pertencente à verdade do ser.

O hermeneuta considera a descrição como obra da linguagem. É na linguagem que a verdade acontece como desvelamento do ser. Por conseguinte, é na linguagem que o ser reside. E existindo na linguagem o ser a sustém. Desse modo, descrever é conhecer a partir de um gesto poético, precisamente, de um gesto de recolhimento do que foi ofertado na abertura do ser que reside na linguagem. Na medida em que a descrição se multiplica, acumulando compreensões de um mesmo fenômeno, ocorre a fusão de horizontes

interpretativos; eis como o hermenauta compreende a dinamicidade do conhecimento. (VATTIMO, 1980, 36)

Porém este conhecimento não é da mesma natureza do analítico. Por isso, historicamente estão postas dúvidas se a hermenêutica é ou não um método. (VATTIMO, 1980, 40) O fato é que o hermenauta tenta lidar com uma ordem de fenômenos que parecem inacessíveis à linguagem lógica, por exemplo, os mencionados objetos da sensibilidade, tentando solucionar um impasse próprio da epistemologia moderna. Pensemos em Kant, por exemplo, particularmente em sua proposição de esquematizar os mecanismos do conhecimento nas estruturas *a priori* do tempo e espaço.³ Afinal, como compreender o amor ou qualquer outro sentimento a partir de um *a priori* geométrico? Destarte, na descrição do hermenauta tais fenômenos são simplesmente trazidos à palavra, pressupondo-se uma suficiência para esse gesto.

3. Análise e hermenêutica nos estudos sobre trilhas.

3.1- Orientações metodológicas de Eisenstein.

Provém de Eisenstein a tese correntemente aceita de que o cinema é uma polifonia audiovisual; um conjunto de diversos signos que se inter-relacionam e compõem uma unidade que é própria do filme. E toda parte deste conjunto, seja imagem ou som, deve ser compreendida à luz de suas relações. Tal como em uma polifonia, pois a música, assim como o ideograma oriental, fornece o modelo de compreensão do cinema para Eisenstein. Vide sua noção de montagem, sua mais importante contribuição teórica e estética; os conceitos de montagem métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual fundam-se nas noções de função, dominância, planos e sistemas musicais. (EISENSTEIN, 1990, p.79/88)

Mesmo a dialética de Eisenstein está mediada por uma compreensão musical: duas unidades de significado diversos, quando sintetizadas, geram uma terceira, com novo significado. E assim o princípio de combinação imagético reproduz o princípio de combinação sonora, qual seja, de que o jogo de tensões entre as partes da síntese produz dinâmica e movimento. E o que ocorre em pequenas unidades se reproduzirá em estruturas maiores, que chegam a se determinar como modos de montagem:

Assim, a transição da métrica para a rítmica ocorreu no conflito entre o comprimento do plano e o movimento dentro do plano. A montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano. E finalmente – a montagem atonal, do conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade. (EISENSTEIN, 1990, p.84)

Porquanto seja, analisar um filme para Eisenstein corresponde a analisar uma música, salvo a diversidade e especificidade dos signos em questão. A compreensão vai, segundo Eisenstein, do fisiologismo, que permite a substituição do “eu ouço” e “eu vejo” por “eu percebo”, até a processos de maior atividade intelectual, propriamente os que requerem maior leitura associativa de símbolos, para os quais a montagem intelectual deve voltar-se. (EISENSTEIN, 1990, p.76)

Portanto, Eisenstein reconhece dois sentidos de aproximação entre o espectador-ouvinte e a obra cinematográfica: o fisiológico, que depende de uma atividade subjetiva inconsciente que, por sua vez, permite a percepção gestáltica; e um segundo que depende da atividade intelectual. Ambos os sentidos estão intimamente relacionados com a natureza da obra, isto é, com os tipos de montagem, atestando a existência de uma solidariedade mútua entre sujeito e objeto.

A coexistência entre os sentidos fisiológico e intelectual é tensa. Como mencionado anteriormente, ela é responsável pela dinâmica de desenvolvimento da obra e do que se percebe e se compreende dela. No meu modo de ver, esta tensão entre o fisiológico e o intelectual corresponde à tensão entre o que é propriamente da ordem da análise e do que se dá simplesmente à descrição. Esta tensão expressa o caráter ambíguo do objeto e, sobretudo, das obras de arte que possuem uma dimensão de autonomia em relação às funções de uso que guiam a compreensão que delas se tem, como diriam os teóricos dialéticos, incluam-se aqui hegelianos, marxistas e hermenêuticos contemporâneos, tais como Heidegger e Gadamer. Por isso, as obras de audiovisual solicitam dois tipos de movimento do pensamento: um primeiro, correspondente à análise, que tenta ir em direção a intrínseco do ente; e um segundo, que toma o ente externamente, no conjunto de suas relações externas. Colocando-se como um pensador do materialismo dialético, Eisenstein busca alcançar a síntese que resolverá este conflito: *“O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual.”* (EISENSTEIN, 1990, p.87)

3.2- Orientações metodológicas de Michel Chion.

Compartilhando a tese de que o cinema é uma polifonia audiovisual, Michel Chion coloca uma questão análoga a que alimentou a fenomenologia de Husserl e, posteriormente, a hermenêutica contemporânea; afinal, quando tratamos de trilhas musicais referimo-nos a algo que é da ordem das essências ou a algo que é da ordem do simplesmente aparente? Ao optar pela segunda opção, Chion ironiza: *Nós não poderíamos lidar com entidades, essências - o "Plano", a imagem-movimento - mas os efeitos, algo consideravelmente menos nobre.*⁴

Esta decisão de manter-se na esfera do aparente está resguardada nos indicativos metodológicos proferidos pelo autor. Inicialmente, faz-se representar nas questões que, segundo Chion, devem orientar a análise da trilha: O que é que se vê? O que é que se escuta? E a seguir no próprio procedimento de observação indicado, qual seja, o que ele denomina *método da supressão*, que consiste na supressão alternada, ora do som, ora da imagem, certamente com a expectativa de que possam ser compreendidos em si mesmos, a partir do desnudamento do modo de associação que lhes une. (CHION, 1990, p.160)⁵

Chion é enfático ao dizer que o trabalho do analista é nomear o que é sentido, legitimando deste modo a participação da sensibilidade na construção do conhecimento. Esta afirmação, assim entendo, coaduna-se perfeitamente aos pressupostos da fenomenologia e da hermenêutica, e, em certa medida, tenciona-se com o idealismo intelectual, que confia mais na lógica do que nos sentidos, como é próprio da ciência analítica. (CHION, 1990, p.160-161)

Contudo, o que afasta Chion da hermenêutica e o aproxima da ciência, mais propriamente, da semiologia, é o fato de ele desdobrar seus pressupostos metodológicos em uma espécie de teoria da subjetivação da escuta. Isto ocorre primeiramente em função do que ele propõe como “*Regra do Ponto da Escuta*” – pela qual o que se determina para ser mais ou menos escutado em uma obra audiovisual depende da posição do personagem, que quer ou não ser ouvido, ou da posição da câmera, que transfere ao diretor a responsabilidade sobre o que é ou não ouvido. (CHION, 1990, p.165-170) Destarte, o ponto de escuta é referência para a perscrutação analítico-semiológica, que irá determinar a situação hierárquica dos eventos no filme, indo da identificação das associações de eventos simples às mais complexas.

3.3- Orientações metodológicas de Ney Carrasco.

Ney Carrasco retoma a ideia de que a obra audiovisual é uma polifonia de dois movimentos; o sonoro, invisível e horizontal, e o movimento das imagens, visível e vertical. Em função de seu lastro como o movimento sonoro, “que nos rouba do tempo do relógio”, a obra nos hipnotiza, mantendo-nos inscritos em seu universo de significação. (CARRASCO, 2003, p.15/20)⁶ Ainda que orientado por seu próprio referencial teórico, Carrasco preserva no cerne de seu procedimentos metodológicos a condição objetiva que pede a descrição fenomenológica, justamente, como diria Heidegger no ensaio *A Origem da Obra de Arte*, o fato de a obra circunscrever-se em uma realidade que lhe é própria e que é, por isso, capaz de nos retirar, mesmo que momentaneamente, da circunscrição cotidiana de nossas referências.

Desse modo, Carrasco transpõe para o interior de sua abordagem metodológica, o reconhecimento de uma objetividade radical, que alcança o nível das relações imediatas, que é dada pela dimensão sonora da polifonia audiovisual. Fundado nesta objetividade, que

dispensa conhecimentos técnicos prévios, o sujeito pode alcançar níveis mais complexos de compreensão da música no contexto da obra:

Em um grau maior ou menor, todos somos capazes de ouvir e registrar aspectos estruturais. O exemplo mais simples é o da memorização de uma linha melódica. Quanto maior for o conhecimento técnico e o envolvimento com a linguagem musical, mais detalhada e profunda será a compreensão dos elementos estruturais da música. Mas não é preciso conhecer a música tecnicamente para ouvir e incorporar seu aspecto estrutural. Essa relação imediata que todo e qualquer ouvinte estabelece com a música se dá no nível da sonoridade. Toda estrutura musical manifesta-se e é percebida como sonoridade. O impacto imediato do som sobre a nossa percepção ocorre em um nível que antecede a compreensão intelectual. É uma relação básica de nossas mentes e corpos com uma determinada sonoridade. (CARRASCO, 2003, p.176)

No meu modo de ver, o que melhor atesta a presença de uma dimensão imediata na relação entre o sujeito e a obra não é propriamente a possibilidade de se transitar entre operações intelectivas menos ou mais complexas, mas o fato de trazermos à linguagem fenômenos que aparentemente não se dão às operações intelectivas lógicas. Eis o sentido do estado de antecedência em relação à compreensão intelectual, mencionado por Carrasco. E aparentemente a análise de trilhas abre um campo privilegiado para as incursões neste terreno do imediato, como por exemplo, a presente passagem analítica:

A música acompanha, com exatidão, sua caminhada. É um pulso na região grave dos sopros que corresponde a cada um dos passos. Como é habitual no mickeymousing, a música possui uma correspondência rítmica e também se concentra na sua identificação com a autoridade máxima naquele momento. Auxilia, também, a estabelecer o clima do mistério que envolve o encontro das culturas tão distintas. (CARRASCO, 2003, p.138)

Lendo esta passagem podemos certamente indagar: o que, dentro do universo do signo musical, pode atestar a identidade entre música e autoridade? O que, dentro do universo do signo musical, pode atestar a identidade entre música e mistério? Efetivamente, este tipo de observação que muitas vezes tem a nossa incondicional concordância não se firma em operações lógicas, posto que se fundamenta no imediato da experiência. Deparamos assim com a antiga e incômoda questão sobre a justeza da relação entre signo e coisa que, desde o *Crátilo* de Platão, é creditada à mera convenção de linguagem.

E quando se reconhece que muito do conhecimento construído está amparado em convenções de linguagem, emerge o traço que é próprio da metodologia de Carrasco, propriamente, a historicidade. Segundo este autor, as transformações da linguagem audiovisual estão condicionadas pela compreensão, por parte do público, das convenções poéticas, nota-se, que são convenções históricas de linguagem. (CARRASCO, 2003, p.192)

4- Conclusão

O estudo aqui comunicado está em seu início. Evidentemente, uma prospecção satisfatória do quadro metodológico dos estudos em trilhas sonoras requer um número muito mais expressivo de análises de textos, assim como uma maior diversidade na coleta dos mesmos. Não obstante, os três textos brevemente estudados, além de possuírem vários pontos de contato, o que é historicamente compreensível, revelam existir um grande grau de coadunação entre o objeto de estudo propriamente, qual seja, as trilhas em contextos audiovisuais, e as orientações metodológicas. Em resumo, a natureza do objeto influencia em muito as decisões metodológicas. Isso é o que permite aventar que a hipótese aqui levantada, qual seja, da coexistência de princípios conflitivos, seja válida, independente da orientação metodológica declarada por cada autor.

Referências:

- CARRASCO, Ney. *SYGKHRONOS – a formação da poética musical do cinema*. SP: Via Lettera, 2003.
- CHION, Michel. *L'Audio-Vision – Sont Et Image Au Cinema*. 1990.
- CHION, Michael. *La Musique au Cinéma*. Paris: Fayard, 1998. p.187-234.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo. Trad. de M. de Sá Cavalcanti (2 vol)*. RJ: Vozes, 1988.
- PINHEIRO, Paulo J. M. *Sobre a Noção de “ajlhvqeia” em Platão (a tradução heideggeriana)*, in: O que nos faz pensar. RJ: PUC, 1º Semestre, 1997.
- KANT. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. SP: Abril, 1999, p. 144-149.
- VATTIMO, Gianni. “Razão Hermenêutica e Razão Dialética” – In: *As Aventuras da Diferença*. Lisboa: Edições 70, 1980. P.19/46.

¹ A hermenêutica a qual eu me refiro nesta comunicação é a contemporânea, constituída a partir da filosofia de Husserl e, sobretudo, da ontologia de Martin Heidegger. São expoentes desta hermenêutica, dentre outros, o próprio Heidegger, seu discípulo Gadamer, Pareyson e Vattimo.

² Heidegger transpõe para o contexto de sua filosofia a designação pré-socrática para a verdade: *alétheia* (*ajlhvqeia*). Entenda-se a verdade é desvelamento, trazer à luz algo que estava velado. Em função das críticas que recebeu, propriamente, de ter cometido um anacronismo ao interpretar a designação grega da verdade, passou a adotar a palavra alemã *Lichtung*, que preserva o sentido da palavra *alétheia*. Sobre esta questão é pertinente o artigo de Paulo Pinheiro (PINHEIRO, 1997).

³ Refiro-me ao texto “*Do esquematismo dos conceitos puros do entendimento*”. (KANT, 1999, p. 144-149)

⁴ Traduzido livremente do original: *On n'aurait pas affaire à des entités, des essences – le “plan”, l'image-mouvement – mais à des effets, donc à quelque chose de considérablement moins noble*. (CHION, 1990, p.159)

⁵ Cabe destacar que Chion recusa explicitamente uma abordagem funcionalista do fenômeno audiovisual, por entender que a participação da música no mesmo é estrutural. (CHION, 1998, p.188)

⁶ Segundo as palavras do autor: *Todo movimento exerce um certo tipo de poder hipnótico sobre nós. O movimento musical não é exceção e um dos aspectos da audição musical mais significativos ao nosso propósito passa por essa via. Mesmo quando realizamos a audição mais técnica, em busca de detalhes da construção musical, somos absorvidos por seu fluxo contínuo. A música nos envolve num fragmento de tempo roubado ao relógio e recriado na própria dimensão musical*. (CARRASCO, 2013, p.26)