

AS SONORIDADES E OS DEVIRES DA ESCUTA CINEMATOGRÁFICA

THE SONORITIES AND GIVES YOU LISTENING FILM BECOMINGS

LAS SONORIDADES Y LE DA ESCUCHANDO DEVENIRES DE CINE

Rodrigo Fonseca Rodrigues
Universidade FUMEC
rfonseca@fumec.br

Resumo

O presente artigo visa a encontrar ressonâncias entre o pensamento poético de Robert Bresson, Dziga Vertov, Alberto Cavalcanti, Eric Rohmer e Andrei Tarkovsky no que tange à criação das sonoridades na concepção dos seus filmes. A pesquisa destes artistas coaduna-se diante de um mesmo desafio: o de “fazer escutas” em prol da força narrativa, plástica e rítmica de suas películas. Para tentar compreender as suas ideias apoiando-se em pensamentos teóricos específicos, empregam-se os conceitos de Pierre Schaeffer sobre a escuta acústica, as concepções de Silvio Ferraz e Brian Ferneyrough acerca das modalidades de escuta e as *sonoridades* e, por fim, o conceito de “devir”, sob o sentido que Gilles Deleuze lhe atribui, para se estudar a escuta cinematográfica.

Palavras-chave: cinema; escuta; *sonoridades*; devir;

Abstract:

This article aims to find resonances between the poetic thought of Robert Bresson, Dziga Vertov, Alberto Cavalcanti, Eric Rohmer and Andrei Tarkovsky regarding the creation of sounds in the conception of their films. The research of these artists is coincident in the same challenge: “to make listenings” in favor of the narrative, plastic and rhythm power of his films. To try to understand their ideas relying on specific theoretical thoughts, are employed the concepts of Pierre Schaeffer on acousmatic listening, the conceptions of Silvio Ferraz and Brian Ferneyrough about the *sonorities* and, finally, the concept of “becoming”, in the sense with Gilles Deleuze assigns, to studying the cinematographic listening.

Keywords: cinema; listening; *sonorities*; becoming;

Resumen

El artículo intenta encontrar resonancias entre el pensamiento poético de Robert Bresson, Dziga Vertov, Alberto Cavalcanti, Eric Rohmer y Andrei Tarkovsky en lo que toca a la creación de las sonoridades en la concepción de su cine. La investigación de estos artistas se coaduna frente a un mismo reto: lo de “hacer escuchas” en favor de la fuerza narrativística, plástica y rítmica de sus películas. Para intentar comprender sus ideas apoyándose en pensamientos teóricos específicos, son empregados los conceptos de Pierre Schaeffer de la escucha acusmática, las concepciones de Silvio Ferraz e Brian Ferneyrough a cerca de las modalidades de escucha y asonoridades y, por fin, el concepto de “devenir”, bajo el sentido que Gilles Deleuze le atribuye, para se estudiar la escucha cinematográfica.

Palabras clave: cine; escucha; sonoridades; devenir;

Introdução

O cinema se renova constantemente por força das experimentações de artistas que se indagam a respeito das estratégias para jogar com os trabalhos do olhar e da escuta, almejando provocar a imaginação criativa do espectador. No âmbito dos sons do cinema, sonoplastia, edição de som e *design* sonoro são modalidades imbricadas nesta arte que, a despeito de sua enorme complexidade, vive sempre a reinventar formas de se compor a trilha sonora e de amalgamá-la à trama de um enredo, aos seus ritmos e gestos, às inflexões dos diálogos, aos saltos e às elipses temporais, à criação de ambiências, contextos históricos e a unidade diegética do filme.

As notas de Bresson (2008) a respeito do fazer cinematográfico deram especial ênfase para as condições e possibilidades estéticas da coexistência entre imagem e som, olhar e escuta em seus filmes. O pensamento de Bresson acerca da convivência entre o ouvido e o olho cinematográficos é oportuno para se repensar a sua arte, neste atual contexto em que tantos títulos são meramente soterrados por trilhas e pontuações musicais óbvias, empobrecendo as possibilidades de sugestão que as sonoridades possuem no cinema. E fazer ouvir o que se ouve por intermédio de uma máquina que, por sua vez, não ouve como nós, esta seria justamente a força do cinematógrafo, que se dirige, segundo o autor, aos dois sentidos, de maneira regulável. Para o cineasta francês, o verdadeiro feitiço do cinematógrafo reside nessa ação instantânea que as imagens e os sons

exercem uns sobre os outros, a se transformarem mutuamente. Como ele próprio afirma: “As trocas que se produzem entre imagens e imagens, sons e sons, imagens e sons dão vida cinematográfica às pessoas e aos objetos do seu filme e, por um fenômeno sutil, unificam a composição.” (BRESSION, 2008, p.47)

Nesta curta abordagem do tema, diretores como Bresson, Vertov, Mamoulian, Cavalcanti, Rohmer, Tarkovsky, entre outros, serão visitados por serem extremamente criteriosos não apenas quanto às conexões entre as visualidades e as *sonoridades*, entre a escuta e o olhar, mas porque se ocupam do que se passa entre o invisível e o silêncio, entre ritmos de sensação que nos afetam para além do fenômeno visual e sonoro. São esses ritmos incapturáveis pela percepção, inabarcáveis pela lembrança e não representáveis pela linguagem que se tornam o principal material destes cineastas e preocupação dos autores aqui abordados.

1 – *Sonoridades* cinematográficas: ressonâncias entre Bresson, Vertov, Cavalcanti, Rohmer e Tarkovsky

Recorde-se de que, com a chegada do filme falado, diferentes respostas surgiram a esta novidade. André Bazin (1991) assinalava que o som reduzia a “essência” do cinema a um mero efeito de ultrarrealismo, como um “teatro acústico”, uma arte espectral (um duplo da realidade).¹ Bela Bálázs (1978) inicialmente afirmava que tal união era uma catástrofe para a arte do cinema, mas depois assumiu que seria sem sentido um retorno ao cinema mudo. E mais tarde ele passou a se interessar pelas possibilidades dramáticas do som, pela importância acústica dos ambientes e da intimidade das vozes. Balázs ainda dizia que o convívio da escuta com os sons no cinema nos faria perceber diferentemente os próprios sons do mundo. Para Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, que redigiram, em 1928, a conhecida *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, em *Contraponto orquestral*: “...o som, tratado como novo elemento da montagem,

¹ Robert Bresson rejeitou a palavra “cinema” porque esta se contaminou como um sinônimo de “teatro filmado”, preferindo utilizar o antigo termo “cinematógrafo”, ao qual ele definia como uma “escrita com imagens em movimento e sons”.

introduzirá novos meios de enorme poder para a expressão e a solução das mais complicadas tarefas ante as impossibilidades de superá-las através do método cinematográfico que só trabalha com imagens visuais”. (EISENSTEIN; PUDOVKIN; ALEXANDROV, 1928, *apud* SANTANA; SANTANA, 2012, p. 288) Para os três cineastas soviéticos, o processo criativo do cinema ganhou, com a trilha sonora, um novo caráter, pois os sons surgiram como agentes de metamorfose audiovisual, condicionando o próprio procedimento da montagem.

A despeito do pioneirismo do compositor Pierre Schaeffer em suas experimentações nos anos quarenta e que fizeram surgir a *musique concrète* (música composta de colagens de sons previamente captados da realidade), além de Varèse e Cage, as explorações antecipatórias da composição a partir deste método de bricolagem sonora vieram de artistas ligados ao cinema: Dziga Vertov e Rouben Mamoulian.² Em seu Manifesto *Kinoc* (1922) o diretor soviético enunciou que não seriam os próprios movimentos que interessariam ao olho do *kinoc* (como ele mesmo se nomeava, para se diferenciar dos cineastas convencionais), e sim os movimentos entre as imagens, nas passagens, nas transições, nos intervalos ou, tal como ele as nomeava: “interimagens”. Ele também cunhou a conhecida expressão “cine-olho”, por meio da qual reafirmou que a câmera não era apenas um olho exteriorizado, mas que deveria ultrapassar o olho em suas funções perceptivas. O cineasta-*kinoc* precisaria capturar o ritmo e a natureza heterogênea dos movimentos. Vertov acreditava que o olho e o ouvido partilhariam ambos das mesmas funções. Sua paixão pela montagem também se estendeu aos sons, à qual ele chamava de “montagem da vida audível”. Vertov foi, de fato, o primeiro artista a experimentar cortar e colar trechos de notas estenográficas e de gravações de gramofones, registrando ruídos tanto naturais quanto maquínicos. E, tal como ele criou o conceito de cine-olho, expandiu esta concepção ao termo rádio-olho. Se o cine-olho é a montagem do “eu vejo”, o rádio-ouvido é a montagem do “eu ouço”. A ideia de

² Rouben Mamoulian, no genuíno musical *Love me tonight*, de 1932, construiu uma abertura que trouxe uma espécie de “sinfonia de ruídos”, ao transformar os sons do despertar de Paris (as batidas de uma marreta, o ronco de um mendigo, uma vassoura, um tapete, martelos de sapateiros, o choro de um bebê), tudo entre numa polirritmia original, um prelúdio pioneiro de *musique concrète*, explorada diversas vezes mais tarde (Mamoulian havia anteriormente experimentado tal composição de sons naturais numa peça de teatro, *Porgy*, de 1927).

Vertov almejava que o “ouvido mecânico” (o microfone) fosse um aparelho que não descrevesse, mas que “inscrevesse” os sons. O cineasta deveria, por fim, concentrar as virtudes do *kinoc* e do *radiok*. Vale recordar o exemplo de *Entusiasmo (Sinfonia dos Donbas)*, filme de 1930, cujas cenas poderiam ser dispostas de modo panfletário, mas tornaram-se inusitadamente “musicais”. Os sons captados não soam como trilha sonora ou sonoplastia: são o “interior” da cena, isto é, não atuam como complemento dramático, mas como um elemento rítmico imprescindível na composição total da película. Os intervalos do filme são articulados como forma de obter uma arte do movimento, do ritmo, do tempo e suas durações pelas quais a música e a sensação dos movimentos corpóreos se amalgamam. Chaplin admirou abertamente o trabalho de Vertov para o som desta película.

Bresson (2008), em suas notas, empregava palavras figuradas para imaginar modos singulares de realizar o encontro entre som e imagem, como duas entidades que não se conseguem mais separar. Nada de imagens ou sons independentes, tampouco em igualdade, pois eles se prejudicam, tal como se diz a respeito da mistura das cores. Imagem e som não devem se ajudar mutuamente, mas que eles trabalhem cada um à sua vez, numa espécie de revezamento. É então preciso, de acordo com esta frase de Bresson, “...que imagens e sons se entre-tenham, de longe e de perto, em estado de espera e de reserva.” (BRESSION, 2008, p.52) Para um diretor atento, é fundamental que ele saiba exatamente o que um dado som vai fazer num certo momento do filme. Por exemplo, se o olho está inteiramente conquistado, não se deve dar nada, ou quase nada, ao ouvido. E o inverso, se o ouvido está inteiramente conquistado, não se deve dar nada ao olho. Como o cineasta achava o olho muito mais preguiçoso do que o ouvido, ele procurava oferecer a este muitos elementos narrativos, sempre numa alternância com o olhar do espectador: “...nunca ao mesmo tempo, para não saturar a sua capacidade de apreender e de imaginar.” (BRESSION, 2008, p. 112) Se o olho (em geral) é, para Bresson, mais superficial, sendo o ouvido profundo e inventivo, ele dava maior importância ao som, porque o olho, para o autor, se contentaria em receber, enquanto o ouvido está sempre mais atento. Bresson então explora esta força que irrompe do ouvido, investindo nesta decifração mais aguda, obtida pelo ouvido apenas. Quando o olho é requisitado sozinho, torna o ouvido impaciente; o ouvido, quando requisitado

sozinho, também torna o olho impaciente. Um cineasta deve então utilizar essas impaciências.

Um dos grandes documentaristas e cineastas mundiais, o brasileiro Alberto Cavalcanti (*apud* PELIZZARI e VALENTINETTI, 1995), já nos anos trinta asseverava que os ritmos e as tonalidades do ruído seriam tão indispensáveis quanto os diálogos, a música e a imagem, por causa da sua capacidade de afetar emocionalmente o ouvinte. Ele afirmava que a justaposição de efeitos sonoros exigiria, por conseguinte, uma grande dose de imaginação, porque dos ruídos depende muito a própria sucessão final das imagens. Os ruídos devem, portanto, ser aproveitados por suas alturas (agudo ou grave), qualidades tonais (com periodicidade de frequência que o aproxima de um som ou de uma nota musical) e rítmicas, que conferem perspectiva e profundidade a ambientes, pontuam passagens, sugerem efeitos dramáticos e incitam a imaginação do espectador. E a sua indefinição tímbrica pode provocar inquietações muito propícias à ideia de um filme. Cavalcanti exorta a intenção expressiva do uso de sons-ruídos. Em acordo com o que Bresson pensava, o cineasta brasileiro acreditava que os sons indeterminados e não sincronizados, quando explorados, teriam o potencial para estimular a imaginação do espectador, por seu poder de sugestão e eficácia no efeito dramático de uma cena.³ Bresson criou, como Cavalcanti anteriormente o fizera, uma sofisticada ambiência de sons, muitos deles despojados de imagem que os respaldam, emitidos fora do quadro e abrindo possibilidades imaginativas para o espectador.

O diretor também descobriu e optou pelas possibilidades rítmicas, musicais, dos ruídos e das palavras nos diálogos. Ele procurava sempre vislumbrar “imagens raras” que os sons provocam em nós e que são pura sugestão. Invisíveis, estas são recriadas pela imaginação do espectador. O cineasta procurava um valor rítmico para o ruído, reorganizando ruídos ainda não organizados como, por exemplo, de uma rua, uma estação etc., para recolocá-los, um por vez, no silêncio, dosando ritmicamente a sua

³ Cf. em Chion (1997): o diretor Jean Vigo, no seu filme *L'Atalante* (França, 1934), já demonstrara, a propósito do ruído de fundo inevitável nos filmes daquela época, inevitável no antigo registro óptico do som, novas possibilidades expressivas das sonoridades no cinema. Vigo utilizou este ruído como uma espécie de “baixo contínuo” da história, mais ou menos inconscientemente percebido pelo espectador.

mistura. O apito de uma locomotiva, dizia Bresson, pode imprimir em nós a visão de toda uma estação de trem: “Um grito, um ruído. Sua ressonância nos faz adivinhar uma casa, uma floresta, uma planície, uma montanha. Seu eco nos indica as distâncias.” (BRESSION, 2008, p. 79) Para o cineasta, as imagens deixam de ser “chapadas” quando abandonam a música e voltam a irradiar ruídos, ventos, chuvas, buzinas, sirenes, o crepitar de chamas, como ele designava, uma inesgotável “partitura de sons”. Bresson almejava construir, com os ruídos, uma espécie de realidade musical, como ele o diz: “É preciso que os ruídos se tornem música.” (BRESSION, 2008, p. 116)

Andrei Tarkovsky (1989) dizia que o som em si mesmo não acrescentava nada ao sistema de imagens do cinema, posto que sons naturais não teriam, por princípio, nenhum conteúdo estético. De acordo com o diretor, seria impossível imaginar, no cinema, uma reprodução naturalista dos sons do mundo: o resultado, para ele, não passaria de uma cacofonia. Para ele, os ruídos podem ser utilizados como perturbação mesma da verossimilhança. Um cineasta, prossegue Tarkovsky, pode preferir dificultar a decifração de um som, passando-o pela distorção, defasando-o ou criando contrapontos e não redundâncias entre este e a imagem. É possível igualmente ampliá-lo, acentuá-lo ou isolá-lo do seu contexto. Ele ainda afirma que os sons do mundo visível, quando removidos, ou quando esse mundo é preenchido com sons artificiais, ou se os sons reais são distorcidos de modo que não mais correspondam à imagem na tela, eles podem adquirir outra ressonância.

Eric Rohmer, por seu turno, experimentou a utilização de ambientação sonora real, com vistas a alcançar autenticidade e neutralidade “quase como num documentário”. Há certos filmes, todavia, em que ele explora uma estética antinaturalista, com composições sonoras que, segundo ele, resultavam como uma meta-narrativa auto-reflexiva e anti-realista. Em, por exemplo, *A colecionadora* (França, 1967), Rohmer (auxiliado por Blossom Toes e Giorgio Gomelsky) utilizou vários procedimentos da *musique concrète* de Scaefffer, criando, a partir de bricolagens eletroacústicas, sons de cigarras, assovios e

ventania.⁴ Lembremos também que em algumas sequências de *Stalker* (1979), ajudado por seu compositor Eduard Artemiev, Tarkovsky concebeu ideias musicais, texturas timbrísticas e demais sonoridades que sugeriam imagens “internas”, em interação com as imagens mostradas na película. Tal como Cavalcanti e Bresson o fizeram, o diretor russo criava essas táticas para induzir no olhar uma certa atrofia, o que acabava por produzir uma sensação mais incisiva do som e, conseqüentemente, exortava o trabalho da imaginação.⁵

2 - Os regimes e os devires da escuta

Para se apreender a peculiar *imagem* conceitual da escuta (que por ora denominamos como “escuta cinematográfica” para resguardarmos algumas diferenças em relação aos regimes de escuta musical estrita), retomamos as ideias de dois compositores, Brian Ferneyrough e Silvio Ferraz (1998), que desenvolveram a partir dos escritos de Pierre Schaeffer a respeito dos modos da escuta e da re-imaginação do conceito pitagórico de “escuta acusmática”, as três modalidades ou regimes da escuta (figural, simbólica, textural) e o conceito de *sonoridades*.⁶ Esta expressão abraça a concepção do devir, numa *imagem* do pensar a respeito da escuta e que ultrapasse as noções de fenômeno,

⁴ Seguidor do pensamento de André Bazin, Eric Rohmer alega que há, inevitavelmente, uma rivalidade entre música e filme. O cinema, para ele, se expressa no tempo, podendo ser, em determinados planos, comparado à beleza da música: a “musicalidade da imagem” seria assim mais importante para o cinema. Já Andrei Tarkovsky (1989), por sua vez, dizia que a música era artisticamente tão autônoma que seria sempre difícil dissolvê-la a ponto de torná-la orgânica num filme. Sua utilização, portanto, implicaria certa medida de concessão e a música seria sempre ilustrativa. A despeito da ótima formação musical de Bresson e de ele ser grande admirador de compositores como Mozart, o diretor utilizava a música com bastante parcimônia em seus filmes e aproveitava, amiúde, pequenos trechos do repertório erudito pré-existente.

⁵ Alberto Cavalcanti (*apud* PELIZZARI e VALENTINETTI, 1995) afirmava, por seu turno, que todo filme necessitava de certos “momentos de respiração”, com necessárias interrupções do som. Robert Bresson (2008), que sempre buscou construir seu filme sobre o branco, o silêncio e a imobilidade, passou a adotar uma trilha sonora basicamente composta de ruídos e silêncios. Em suas notas, ele relembra a si mesmo sobre a necessidade de se comunicar antes pela imobilidade e pelo silêncio. Só então o cineasta experimentava a inclusão do movimento e do som.

⁶ O termo *sonoridades* está grafado em itálico para que não seja confundido com sonoridade, cujo significado remete à “qualidade sonora” (o timbre da voz, de um instrumento ou de vários, em conjunto, da orquestração entre eles etc.).

percepção, audição, interpretação, experiência, estes habituais pontos de partida conceituais.

Schaeffer (1966), pai da *musique concrète*, valeu-se da semiótica peirceana e, apoiado nas especificidades da língua francesa, categorizou quatro modos de escuta, respectivamente: *ouïr*, *écouter*, *entendre* e *comprendre*. A primeira função, *ouïr*, se dá pelas percepções brutas de esboços do objeto sonoro, estabelecendo relações de semelhança ou analogia entre o *representamen* (o signo mental) e o objeto. Seria como ouvir imediatamente o som, em sua presença sonora antes de qualquer imagem mental formada ou de qualquer significado. O segundo modo, *écouter*, já é uma função que estabelece relações indiciais entre o signo e o objeto.

Seria algo como suscitar a *imagem* da fonte originária do som e reconhecer a sua causalidade: de qual instrumento musical, dispositivo sonoro ou evento natural um dado som deriva. O terceiro modo, *entendre*, são as operações do intelecto que qualificam o som, como as relações entre notas, intervalos, durações métricas e toda a arquitetura sintática, semântica que sistematiza a organização formal da música. A quarta escuta, *comprendre*, remete aos valores, ao sentido e à emergência de infinitas conotações. É um trabalho que a escuta faz de "co-preensão" do que soa e das ideias extra-sonoras. Compreender aponta para a última e mais complexa etapa da experiência sonora.⁷

Apoiado nos preceitos pedagógicos de Pitágoras, Schaeffer concebeu um modo experimental de escuta – a “escuta acusmática”. A ideia central é a constatação de que grande parte daquilo que acreditamos estar ouvindo é, na verdade, resultante de experiências de ordem visual, imagética, gestual, simbólica subjacentes à cultura dos hábitos de audição musical. De fato, todo um universo discursivo, visual e imaginário predispõe efetivamente a nossa escuta musical. A finalidade da escuta acusmática é, por isto, a de livrar o som de seus invólucros linguísticos e toda relação simbólica que o

⁷ Silvio Ferraz encontrou um modo sintético de exprimir estas quatro fases da escuta pensadas por Schaeffer e as resume nesta frase: "...ouvir um instrumento (*ouïr*), a história de sua energia (*écouter*), extrair seu quadro de material composicional (*entendre*), escutar toda uma política (*comprendre*)". A compreensão na escuta seria o mesmo que, segundo os exemplos dados por Silvio Ferraz: "...escutar a morte, a matemática, os afetos, os povos distantes, tudo em código". (FERRAZ, 1998, p. 54)

som possa ativar. Schaeffer propõe um exercício de escuta que a libere deste complexo audiovisual que a impregna. É latente no autor uma intenção pedagógica da escuta musical como um exercício de desarme da sua dramaturgia imaginária: é naquilo que o som musical tem de assemântico, muito antes de qualquer transmissão ou comunicação de significados, que a música começa, real e plenamente.

Brian Ferneyrough e Silvio Ferraz, epígonos de Schaeffer, acolhem e desenvolvem as concepções de Schaeffer, modulando-as ao conceito de devir apresentado por Deleuze. Daí em diante, os autores repensam a *imagem* da escuta para aquém e além dos tempos da percepção, da semiose, da intelecção. Superam as categorizações de Schaeffer e propõem um espectro conceitual que module sensação e pensamento, sem os atravessamentos da concepção fenomênica da escuta, para tanto, incluindo nesta nova *imagem* o tempo, sob o conceito de devir. Ferneyrough e Ferraz distinguem três modalidades de regime da escuta: a figural, a simbólica (ou gestual) e a escuta textural (ou heterogênea). Tal distinção tenta ultrapassar tipificações classificatórias e exprime antes uma convivência de regimes que se fazem prevalecer nos hábitos de escuta musical. A escuta figural é aquele modo de escuta que confere uma lógica musical interna a partir das relações entre notas, intervalos, modos de retornar, sequências, cadências harmônicas, estruturas rítmicas e demais sintaxes do sistema musical. O ouvinte figural busca o reconhecimento de formas, em seus nexos morfo-sintáticos, em sua fraseologia, no conteúdo semântico do signo musical, portador de tensões sonoras. A segunda modalidade da escuta, a simbólica (ou gestual), se dá no entrecruzamento de sistemas de imagens mentais, performáticas e discursivas. Nesta postura de escuta, o ouvinte tende a construir um sentido narrativizado para os sons, numa espécie de escuta episódica, dramatizante, muitas vezes apoiada na visualidade ligada à execução musical. Este modo de escutar cria, por uma espécie de mimese, uma dinâmica sonora particularmente favorável à geração de paisagens imaginárias ou à encenação de estados emocionais. A terceira modalidade, a escuta textural (ou heterogênea), se processa tanto por ritmos explícitos quanto secretos que os sons tecem com as nossas vidas. Não se trata apenas de uma escuta que entrelaça percepções, imagens ou linguagem, mas durações ínfimas, porém decisivas, que tanto nos afetam para aquém do

perceptível e do dizível quanto nos arrastam para muitas conexões imprevisíveis com o mundo-em-devir. A nossa escuta não se limita, contudo, a um único plano: podemos deixar um território de escuta para entrar em outro, podemos muito bem emergir de um plano inesperado e migrar para outros.

Para se pensar a escuta como processo criativo, um novo conceito precisaria ser reinventado. Ferneyhough e Ferraz acolhem, para dar conta deste problema, a palavra *sonoridades*. A expressão se presta ao pensamento da escuta cinematográfica pela mesma razão que se emprega para a escuta musical, porque é uma palavra que abarca durações tanto sonoras quanto não-sonoras implicadas na experiência com a música. Isto porque a escuta abarca múltiplos eventos que extrapolam a realidade fenomenológica do som, ultrapassam os tempos psicofísicos da audição, mnemônicos da percepção, sensório-motores do imaginário e os preceitos interpretativos da música. O conceito de *sonoridades* supõe a escuta musical, por si mesma, como um evento múltiplo: considera que tudo aquilo que soa não é apenas o som, mas sim uma composição heterogênea, transiente, com muitas durações e que não tem início nem fim prefixados pelo que simplesmente soa. Designam, deste modo, o som-em-processo: quando escutamos, somos atravessados por reminiscências insonoras, fragmentos da vida, uma paisagem, uma vontade sutil de dar saltos no tempo, de mergulhar no futuro ou se esquecer no passado.

As ideias dos autores nos motivam a repensar as conexões heterogêneas que se podem abraçar numa composição narrativa, plástica e sonora de um filme. Se um mesmo tema, como diz Bresson, pode se transformar infinitamente conforme o agenciamento entre imagens e sons, há uma necessidade urgente de se aprender a escutar melhor as possibilidades sonoras dos filmes. A este propósito, conforme o pensamento de Gilles Deleuze (1990), consoante ao dos diretores e autores mencionados, o cinema nos dá mais do que o próprio movimento imagético ou sonoro percebido. Podem-se experimentar, sob o ritmo da película, *imagens* mesmas do tempo. Tudo no cinema é, para Deleuze, não apenas representação, mas uma apresentação “em devir”, uma vez

que são durações nem sempre visíveis, audíveis ou lembradas que fornecem as sensações cinematográficas singulares. O filme comporta, por tal leitura, durações e ritmos heterogêneos: tanto movimentos cinésicos, tonais, verbais, quanto modulações intensivas, sensoriais, afetivas.

Pela escuta, o corpo se torna sensitivamente mais vulnerável à ritmos, fluxos e modulações puramente intensivas. Quando escutamos, somos efetivamente afetados por um mundo que é primordialmente vibratório. A escuta é uma questão que se endereça ao futuro, em sua potência de provocar novos afetos, novas sensações, novos pensamentos. Esse futuro não é uma imagem destacada do presente, é o devir, imagem conceitual de um porvir imediato. O conceito de futuro como devir (ou vir-a-ser) aglutina durações irreduzíveis ao presente fenomênico da percepção. O vir-a-ser não suporta a separação do antes e do depois como se estes fossem tempos separados. O devir não tem destino, abarca o “já chegado” e o “não-ainda”, tudo junto. O pensamento do devir apresenta o presente como um condensado de durações acoplado uma face conservada do passado *imediato* distendendo-se sobre a face caótica do futuro iminente, que não cessa de sobrevir.⁸ O devir é, por isso, a face criativa do tempo. É a gênese do tempo “fora dos eixos”, libertado momentaneamente das percepções, das representações, da cronologia e do seu conteúdo simbólico. O devir nos puxa em sua direção e essa atração ininterrupta é o que age em nós e nos força a agir. O mundo é que se renova, recomeçando-se, nada para de se autodiferenciar intimamente. Por isto a novidade imanente à vida é sempre revirginada. A nossa experiência então se remodela continuamente por um impulso vital que promove a constante irrupção da novidade: as forças do tempo em marcha confrontadas com as forças caóticas do vir-a-ser.

A escuta também se faz nesse confronto das retenções do passado (a vida em curso, as memórias) com as forças incógnitas do futuro *imediato* (o devir). A escuta cruza, por isto, aquilo que não temos a menor idéia, com um pouco daquilo que já supomos conhecer. Quando os devires se abraçam à escuta, somos arrebatados e atraídos para um

⁸ Na conhecida expressão de Bergson, o "presente" se traduz num "...inapreensível avanço do passado a roer o futuro" (BERGSON, 1999, p. 176).

futuro iminente e imprevisível que impede a mera repetição de uma sensação.⁹ O futuro imanente à música se faz ao mesmo tempo em que se desfaz. As *sonoridades* são esse acoplamento entre forças conservadas do passado e os encontros imprevisíveis com forças do porvir. Escutar, antes de toda reconhecimento, é conservar certas forças do passado e tornar sonora a potência do porvir. A *imagem* conceitual das *sonoridades* aponta antes para os devires-da-escuta.

Conceber a composição como a arte de escutar e de pensar o que se escuta torna-se, para Schaeffer, a única razão e o propósito da criação: compor é uma arte da escuta. Todo compositor precisa, a partir de investimentos que instaurem a presença do ouvido na composição, se transmutando num ouvinte singular. O artista do som (seja o compositor, seja o editor de som, seja o *sound designer*, no caso do cinema) vai, por meio de experimentações, tateios, impasses, casualidades, conjugando, exibindo ou inibindo durações, desestabilizando os tempos habituais da experiência da escuta. Tudo depende do que ele efetivamente *fizer* da escuta. *Fazer* escutas é tornar sonoro o futuro. E nunca se saberá aquilo que a música irá mover, porque o que ela move, pela escuta, são as potências criativas do devir.

Conclusão

Os princípios de integração entre *sonoridades*, silêncios, imagem, palavra e ficção condicionam o trabalho criativo da trilha sonora cinematográfica, mas antes propiciam uma atitude singular e criativa da própria escuta. Compor sons para um filme é um trabalho que se vale dos próprios limites “materiais” (pré-condições como a narração, o universo diegético da história, o perfil de cada personagem, os preceitos técnicos e gramaticais, os regimes de escuta e de memória etc.) como um motor para exortar e provocar continuamente a criatividade do artista e, conseqüentemente, evocar a imaginação do espectador. As reverberações entre as poéticas dos artistas abordados se

⁹ E, mesmo que uma composição seja escutada diversas vezes, esta jamais será a mesma composição, porque tudo se diferencia continuamente nos devires da escuta.

afinam pela sutil economia entre o que se pode dar à escuta e o que se pode dar ao olhar, nos seus filmes. Esta arte das *sonoridades* também nos convida a repensarmos a arte mesma de uma escuta cinematográfica, por meio da qual fazemos conexões imprevisíveis com o devir e participamos do eterno recomeçar do mundo.

Referências:

BALÁZS, Bela. *Clasicismo y modernidad*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili S.A., 1978.

BAZIN, André: *O Que é o cinema*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo, Brasil, Iluminuras, 2005.

DELEUZE, G. (1990). *A imagem-tempo: Cinema II*. São Paulo, Brasiliense.

FERRAZ, Sílvio. *Música e repetição*. São Paulo, Educ, 1998.

PELIZZARI, L.; VALENTINETTI, C. M. *Alberto Cavalcanti*. São Paulo: Instituto Lima Bo & P. M. Bardi, 1995.

SANTANA, H. M. S.; SANTANA, M. R. S. O sonoro, agente de metamorfose da narrativa fílmica. In: *Cinema Avanca International Conference*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca. 2012.

SCHAEFFER, Pierre. *Traite des objets musicaux*. Paris: Editions du Seuil, 1968.

TARKOVSKY, Andrei. *Sculpting in time*. Austin: University of Texas Press, 1989.

VERTOV, D. *Rèsolution Du Conseil dès Trois Du 10 avril 1923, Articles, Journaux, Projets*, Paris: Cahiers Du Cinéma, 1972.

_____. *Variação do Manifesto NÓS*. In: Revista *Kinophot*, 1922.

Original recebido em: 30/10/2012
Aceito para publicação em: 03/12/2012

Resumo sobre o autor

Rodrigo Fonseca Rodrigues é doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Mestre em Comunicação Social (UFMG), Graduado em História (UFMG). Leciona Cinema e Vídeo; Comunicação, Arte e Estética, Análise da Imagem, na Universidade FUMEC. É autor do livro *Música eletrônica: a textura da máquina* (Annablume, 2005). É editor da Revista *Mediação*.