

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO

LUIZ HENRIQUE GEHLEN

A PRESENÇA SONORA NO CONSTRUCTO CINEMATOGRAFICO:

Análise dos sons acusmáticos no filme *A Mulher Sem Piano*

São Leopoldo

2016

Luiz Henrique Gehlen

A PRESENÇA SONORA NO CONSTRUCTO CINEMATOGRAFICO:

Análise dos sons acusmáticos no filme *A Mulher Sem Piano*

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos.

Orientação: Prof. Dr. João Martins Ladeira

São Leopoldo

2016

G311p Gehlen, Luiz Henrique.
A presença sonora no constructo cinematográfico: análise dos sons acusmáticos no filme A mulher sem piano / Luiz Henrique Gehlen. – 2017.
129 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2017.
“Orientador: Prof. Dr. João Martins Ladeira”.

1. Recursos audiovisuais. 2. Som no cinema. 3. Cinema – Estética. 4. Cinema sonoro. 5. Cinema – Espanha. I. Título.

CDU 791

LUIZ HENRIQUE GEHLEN

**A PRESENÇA SONORA NO CONSTRUCTO CINEMATOGRAFICO: ANÁLISE
DOS SONS ACUSMÁTICOS NO FILME A MULHER SEM PIANO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Aprovado em 10 de janeiro de 2017.

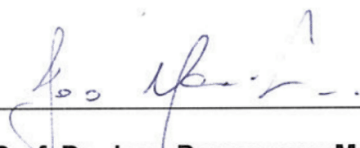
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Cybeli Almeida Moraes – UNISINOS



Prof. Dr. Alex Ferreira Damasceno – UFPA



Prof. Dr. Joao Damasceno Martins Ladeira – UNISINOS

AGRADECIMENTOS

Ao longo de dois anos de mestrado muitas pessoas contribuíram para a realização desta pesquisa. Algumas estiveram presentes, outras, fizeram-se presença. Por isso, não poderia deixar de agradecer aos que acompanharam as alegrias e adversidades vivenciadas por mim neste sinuoso caminho que configura o processo de pesquisa acadêmica.

Agradeço, primeiramente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por tornar esta pesquisa possível.

Agradeço à professora Suzana Kilpp por me fazer dimensionar minha própria ignorância e compreender que ela não é uma posição estanque, mas o princípio da mudança.

Agradeço ao orientador João Ladeira, por apoiar o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço também ao professor Fabrício Silveira pelo entusiasmo e disposição no que se refere a esta pesquisa e as profícuas considerações no processo de qualificação.

Agradeço aos amigos que o mestrado me proporcionou: Alan, Julherme e Kairo, aos quais constantemente era incumbida a função – por vezes imposta, noutras espontânea - de serem também pais, irmãos, psicólogos, nutricionistas, locatários, mediadores, animadores; e hoje permeiam, não apenas o subtexto deste trabalho, mas também este pesquisador.

Agradeço à Lorena Risse pelas leituras precisas, pelo olhar crítico e pela característica peculiar de manifestar o melhor em mim.

Doy gracias a Amaya Villar Navascués, por enviarme desde España el DVD para la investigación. Gracias, mi amor!

Agradeço ao Edemilson, Célia, Juliana, Luisa e Elen, minha família gaúcha que sempre acolhe todos os meus defeitos de braços abertos.

Agradeço especialmente ao Hélio, Elisa e Marco; pai, mãe e irmão que possuem a virtude de acreditar em mim, mesmo quando esmoreço em dúvidas e me lançam sempre adiante com seu amor, apoio e dedicação.

Tem mais presença em mim o que me falta.
(Manoel de Barros)

RESUMO

A presente dissertação está inserida na linha de pesquisa *Mídias e Processos Audiovisuais* e tem como objetivo geral discutir a presença sonora a partir do uso de sons acusmáticos no cinema. Nossa argumentação é erigida em consonância com a necessidade de problematizar o som como um elemento expressivo na experiência sensorial do universo das imagens cinematográficas, tendo como horizonte a contribuição estética que as sonoridades técnicas ofertam ao cinema moderno. Para tanto, a fundamentação teórica é construída principalmente com base nos conceitos propostos por Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Hans Ulrich Gumbrecht, Didi-Huberman e Michel Chion. No sentido de alcançar nossos objetivos, utiliza-se uma metodologia própria construída qualitativamente com ênfase nos métodos: Intuitivo, *scanning*, cartografia e na desconexão inspirada em Michel Chion, pelos quais tratamos de autenticar as atualizações da presença sonora – a dimensão da escuta e a presença sonora como potência de atualização dos corpos - na obra *A Mulher Sem Piano* (2009), filme dirigido por Javier Rebollo que representa a estética emergente do “novo cinema espanhol”.

Palavras-Chave: Presença sonora. Acusmática. Aurático. Cinema espanhol. Cinema Moderno.

ABSTRACT

The present thesis is inserted in the *Media and Audiovisual Processes* research line, and its general objective is to discuss the sonorous presence, by using of acousmatic sounds in cinema. Our argument is built in consonance with the need to problematize sound as an expressive element in the sensory experience of the cinematographic images universe, taking in consideration the aesthetic contribution that technical sonorities offer to modern cinema. For this, the theoretical foundation is built mainly on the concepts proposed by Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Hans Ulrich Gumbrecht, Didi-Huberman and Michel Chion. In order to achieve our objectives, it is used a qualitative methodology built with emphasis on the methods: Intuitive, scanning, cartography and the disconnection inspired by Michel Chion, for which we try to authenticate the updates of the sonorous presence - the dimension of listening and the sonorous presence as a updating potency of the bodies - in the movie *The Woman Without a Piano* (2009), directed by Javier Rebollo, that represents the emergent aesthetics of the "new spanish cinema".

Keywords: Sonorous presence. Acousmatic. Auratic. Spanish cinema. Modern Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Planos do Tinnitus	89
Figura 2 - Sequência do apartamento - plano do banheiro	91
Figura 3 - Sequência da rua - Plano da lavanderia	94
Figura 4 - Sequência do apartamento - Plano do hall do edifício.....	97
Figura 5 - Sequência do apartamento – plano da omissão do quadro	100
Figura 6 - Sequência da rua – plano da sombra.....	105
Figura 7 - Sequência da rua – planos da chegada no hotel.....	107
Figura 8 - Sequência da rua: Rosa e Radek perambulam pela cidade vazia	116
Figura 9 - Espectrograma da sequência noturna (figura 8)	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 PROBLEMATIZAÇÕES ACERCA DA PRESENÇA SONORA	19
2 GUERRA E CINEMA: REALISMO MODERNO.....	34
2.1 Velhas batalhas, novas imagens por um “outro cinema espanhol”	39
3 A TÉCNICA E AS POTENCIALIDADES DO SONORO OBJETIFICADO	46
3.1 Os componentes básicos da banda sonora.....	52
3.2 O sonoro enquanto presença	55
3.3 Os movimentos e os tempos das imagens	62
3.3.1 A imagem-movimento.....	64
3.3.2 A imagem-movimento e a noção bergsoniana de imagem	66
3.3.3 A expressão pura do tempo: imagem-tempo	69
3.3.4 Os <i>espaços quaisquer</i>	71
3.3.5 (Des)enquadramentos: o quadro	74
3.3.6 Além do quadro: o extracampo.....	78
4 A MULHER SEM PIANO E A DO COTIDIANO.....	82
4.1 <i>Tinnitus</i> : dimensão da escuta como presença	88
4.2 O fragmento e a dimensão sonora do corpo	97
4.2.1 A presença sonora: potência de atualização do corpo	102
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
BIBLIOGRAFIA	126
Filmografia	129

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é o resultado da minha trajetória de observação teórico-metodológica acerca da utilização do som no constructo cinematográfico. Optei por descrever o ponto de partida e o percurso que me levou a delimitá-lo, tendo em vista as diversas reformulações às quais o projeto esteve suscetível ao longo do mestrado acadêmico em Ciências da Comunicação da Unisinos.

Antes de tudo, este relato traz em seu subtexto alguns desafios impostos a mim. O primeiro deles seria o desafio de transformar pensamentos em linha. Estruturar arbitrariamente ideias acerca de um objeto que está em movimento. E, além disso, ter de aprisionar esta pesquisa em poucas páginas, sendo que as discussões aqui traçadas são apenas lampejos de fenômenos que as transcendem e estão em processo ininterrupto, em fluxo, em devir. O segundo desafio seria a tentativa de encontrar uma descrição específica para esta virtualidade: o som. Diferente do que ocorre com a visão, o ouvir é um ato inevitável. Ao fechar os olhos deixamos de perceber as formas do mundo diante de nós. Em contrapartida, por mais que tapemos os ouvidos, seguimos ouvindo os sons internos de nosso corpo, a respiração oscilante, certa pressão nos ouvidos, o batimento do coração. Experimentamos o som a todo o momento em diversos contextos. Entretanto, como lembra Chion (1999) basta tornar-se um tema em si para que logo alguém pergunte: mas do que se trata? Esta questão remete a um esforço dos pesquisadores em tentar fazer do som algo concreto, ou seja, dar-lhe forma, torná-lo “coisificável”. Perceber texturas, presumir movimentos, autenticar intensidades, timbres, volumes; termos que fazem alusão às qualidades específicas dos fenômenos sonoros e que ampliam os modos pelos quais ele atua em nosso entorno, porém sem apreendê-lo em sua totalidade.

O interesse pelo som no cinema me acompanha há alguns anos, desde que ingressei no curso de cinema da *Escuela Internacional de Cine Y Televisión de San Antonio de Los Baños*, sediada em Cuba. A partir de então, aprendi a apreciar o cinema pelos vários elementos que compõe o filme e a percebê-lo de dentro para fora, por seu aspecto artesanal. Percebi também que há muitas formas de narrar uma história. Dentre elas, o som se apresentou a mim com grande potencial de gerar estímulos agenciados por sua dissipação multidirecional no espaço, característica que encontra profunda utilização estética no cinema. Sendo assim, pessoalmente a justificativa desse projeto se materializa como um segundo passo em uma trajetória que visa compreender o som por seus aportes técnicos, linguísticos, cognitivos e sensoriais.

O desejo de escrever acerca do som no cinema nasceu, especificamente, de um exercício em aula. Na época, antes de assistir ao filme *A Mulher Sem Piano* (Javier Rebollo, Espanha, 2009), o engenheiro de mixagem responsável pela banda sonora, Patrick Ghislain, nos alertou: “este é um filme sobre sapatos”. Intrigado pela informação me questionei: o que um filme sobre sapatos tem a contar? O que pretende contar acerca das personagens?

O desafio estava posto. Coloquei-me na posição de espectador e vi o filme. Porém, uma vez infectado pelo ouvir, difícil é não perceber o mundo além do olhar. E ouvindo o filme, pude me aproximar da personagem. Percebi que seus sapatos – e consequentemente todos representados no cinema - carregam várias informações aportadas pelo som agregado a eles: o tipo de solo em que se pisa, o concreto, o gramado; a direção do caminhar, se o personagem se afasta ou aproxima-se; a personalidade de quem caminha, se pisa forte, débil, com pressa ou tranquilamente; o clima, se há traços de humidade; o próprio material dos sapatos e o status imbricado em sua constituição.

Além de todos estes agenciamentos de sentido aos quais o som nos reporta, este exemplo atinge outra dimensão: foi preciso um produto técnico (filme) para me fazer perceber que não tinha o hábito de ouvir atentamente o meu entorno ou, pelo menos, não estava familiarizado com a dimensão dos signos sonoros do cotidiano. Do mesmo modo como existem teorias que versam sobre o significado da postura e da dinâmica corporal, que atua sobre nós e nos “revela” aos outros, senti a necessidade de compreender os sinais e os sentidos por meio dos sons que chegam a mim. Não temos consciência, atenta, do mundo que nos rodeia sonoramente. Precisamos ouvir os sapatos, precisamos ouvir o mundo.

Tive contato com diversos filmes e percebi que nem todos davam determinada importância ao som. No processo de produção de um filme, por exemplo, a composição dos elementos visuais, o hábito de fazer *storyboard* - no qual se desenham os valores de planos a serem filmados e o movimento dos elementos enquadrados - e a própria concepção do roteiro, apresentam indicações majoritariamente visuais, das quais o som é tratado em segundo plano ou ainda se restringe ao ato da fala. Porém, se o contrário fosse executado, se pensássemos o som desde o roteiro, planificando-o tal qual a imagem, não poderíamos obter obras cinematográficas cujos elementos sonoros tratariam de revelar nuances e intenções dos personagens e da história em si?

Estas inquietações serviram de base para formular o projeto inscrito em 2014 para seleção no PPG de Ciências da Comunicação da Unisinos. A partir disso, propus analisar a construção de bandas sonoras de determinados filmes, que fugiam a regra de apossar do

diálogo como principal agente sonoro da narrativa. Tomando o filme como um constructo de realidade no qual todos os elementos são dispostos com uma intenção, me interessava compreender como os sons inseridos arbitrariamente na trilha sonora – como os sapatos já citados – poderiam refletir certos aspectos das ações dos personagens, os conflitos vividos e as ações desempenhadas por eles.

No decorrer do mestrado, minhas ilusões iniciais foram postas à prova, pois, como nos lembra Henri Bergson, a percepção “não é mais que uma seleção” (1990, p. 268). Não percebemos o objeto por todos os elementos que o constitui, mas apenas a face deles que nos interessa. A percepção, nesse sentido, condiciona a natureza minhas memórias conectadas às experiências anteriores. Ou seja, minhas expectativas e idealizações já direcionavam os rumos da pesquisa. Foi necessário, portanto, empregar uma metodologia desconstrutiva¹, proposta Gilles Deleuze, segundo as considerações de Henri Bergson, com o intuito de abrir meus sentidos para o que está além de minhas percepções. Somente desta maneira poderia transcender os dados da experiência para erigir um conceito apropriado, em sintonia com o objeto, que pudesse dar conta não apenas das faces – estáticas - percebidas por mim, mas que tratasse também de autenticá-lo em sua essência dinâmica.

A incidência de novos dispositivos audiovisuais, a convergência dos suportes técnicos e a pluralidade das telas e formatos de exibição inseridos em nosso cotidiano, são fatores que puseram em tensão práticas até então consolidadas e favoreceram uma mudança do cinema como o conhecíamos (AUMONT, 2008). As modificações atreladas a essa situação não dizem respeito apenas à modernização dos meios de produção, a partir do avanço das tecnologias digitais, ou do barateamento dos sistemas de captação, mas também a aparente hibridização de linguagens – pintura, fotografia, cinema, videoclipe, games - concomitante à popularização dos videoartes e das instalações multimídias. Nesse sentido, a heterogeneidade do contexto potencializou novos modos de apreender a matéria audiovisual e passou a refletir também nos procedimentos estéticos de certas produções cinematográficas. O cinema, das últimas décadas, vive um “momento de ruptura com as formas e as práticas fossilizadas pelo abuso da repetição e busca soluções inovadoras para reafirmar sua modernidade” (MACHADO, 2011, p. 192).

Esta modernidade múltipla parece escoar no fazer estético de alguns realizadores como forma de questionar as convenções clássicas do cinema hegemônico narrativo, filmes que

¹ Embora este capítulo seja dedicado à apresentação do objeto e também às teorias que fundamentam a pesquisa, cito brevemente a metodologia, neste momento, pois alguns termos e conceitos utilizados aqui fazem referência ao método intuitivo bergsoniano que será desenvolvido posteriormente no capítulo metodológico.

reassignificam a unidade e a composição do plano, por meio de articulações distinta entre sons e imagens, convocando um comportamento espectral menos aprisionado aos diálogos, mas ao contrário, liberto a uma experiência sensorial imersiva e ambígua de ver e ouvir.

Estudos recentes tratam de dar conta das características comuns de certa vertente transnacional do cinema contemporâneo, autenticadas por seus pesquisadores como uma “estética do fluxo” (Oliveira Jr., 2010) e um “realismo sensorial” (Vieira Jr, 2014), que englobaria as obras de diretores como Apichatpong Weerasethakul (Tailândia), Lucrécia Martel (Argentina), Karim Aïnouz, (Brasil), Pedro Costa (Portugal), Gus Van Saint (Estados Unidos), dentro outros. Cineastas estes, com visões e obras divergentes em temáticas, porém que particularizam a experiência sensorial por meio de novos empreendimentos quanto ao constructo cinematográfico.

No entanto, antes de ensejar um “novo” modelo estético, tais cineastas parecem reverberar, ou melhor, atualizar lógicas de composição de certos períodos característicos à modernidade cinematográfica, evidenciados após a Segunda Guerra Mundial pelas lentes dos diretores neorrealistas como Antonioni, De Sica e também das inovações subsequentes como o minimalismo bressoniano, e a montagem frenética de Godard, na França. São filmes que atualmente desvinculam-se da espetacularização, que apresentam temas políticos e sociais por meio de situações ordinárias, diluídas no cotidiano de personagens anônimos e não obstante, são produzidos na esteira das múltiplas possibilidades de manipulação de sons e imagens, outorgadas pelo meio *tecnocultural* vigente.

É nesse contexto que um grupo de jovens diretores espanhóis passa a prefigurar certa renovação estética no atual cinema do país, uma tendência das duas últimas décadas a que os críticos da revista *Cahiers Du Cinema* denominam de “novo cinema espanhol”, autenticada também por parte da crítica especializada como “outro cinema espanhol” ou “cinema *low cost*”. São filmes que apresentam sons e imagens distintamente dos artifícios tradicionais propostos nas décadas precedentes no país. Filmes de uma peculiar “procura estética e formal, mas também de investigação sobre as possibilidades de reconquistar, de “habitar” com uma nova densidade os vincos da velha narração”², aos quais são recorrentes: o apelo às situações cotidianas e à fisicalidade dos corpos; os longos planos sequências; a dissolução das ações e interações entre personagens; a constituição de densas bandas sonoras.

² Tradução nossa: “*películas de búsqueda formal y estilística, pero también de investigación en las posibilidades de reconquistar, de ‘habitar’ con una nueva densidad los pliegues del viejo relato*” em *Hacia una nueva identidad*, por Carlos F. Heredero, em *Cahiers Du Cinema España*, outubro de 2009, edição 27, pag. 08.

A renovação estética desde movimento guarda em sua camada subcutânea, uma tentativa de autoafirmação dos pequenos realizadores, frente à instabilidade econômica a qual o país esteve suscetível nas últimas décadas, coincidente à oscilação dos mercados mundiais. Tais fatos refletiriam na adoção de medidas de austeridade por parte do governo espanhol, quanto ao fomento do cinema no país, cujo impacto afetaria diretamente o cinema independente, em benefício dos conglomerados midiáticos e da indústria já consolidada, que produziriam filmes com maior potencial de retorno aos investimentos culturais.

Este panorama, de certo modo, tocava em um tema delicado relacionado à história política e cultural recente da Espanha, uma vez que, ao longo das quatro décadas pelas quais o país vivera sob a ditadura Franquista (1939 - 1976), o governo servia-se justamente do cinema como veículo de propaganda dos valores conservadores, dissimulados em filmes folclóricos e nacionalistas, financiados pelo regime. Em contrapartida, filmes “politizados”, que assumiam posturas críticas ao governo e denunciavam os problemas socioculturais vividos no país, eram sistematicamente censurados e marginalizados (LERA, 1983). De certo modo, novamente opunha-se um cinema político independente a um cinema *mainstream* financiado pelo governo, acentuando o abismo entre o cinema de autor e o industrial. Por outro lado, a instabilidade financeira na virada do milênio, motivara o governo Espanhol a desempenhar uma política externa de coalisão ao governo dos Estados Unidos, que poria o país no mapa da Guerra do Iraque, com intuito de resguardar um possível apoio econômico, fato este que acirraria ainda mais os ânimos da opinião pública e, conseqüentemente, aspergiriam nas temáticas dos filmes independentes.

Neste cinema de busca estética e reconstrução...

[...] os exemplos de dois jovens veteranos como Javier Rebollo e Isaki Lacuesta tem sido cruciais. Se precisamente desde *Cineastas contra la ordem*, abrindo caminhos em San Sebastian (onde ganharam prêmios importantes) ou estabelecendo-se como referentes involuntários a outros novos cineastas, sua preferência constante e incansável revela a riqueza desse cinema: não se trata apenas de transitar pelas margens, mas tomar de assalto a Instituição do Cinema Espanhol, isso que muitos chamam ‘indústria’ (LOSILLA, 2013, pag. 7)³.

³ No original “[...] los ejemplos de dos jóvenes veteranos como Javier Rebollo e Isaki Lacuesta han resultado cruciales. Ya sea precisamente desde *Cineastas contra la Orden*, abriendo caminos em San Sebastian (donde han ganado importantes premios) o erigiéndose en referentes involuntários de otros nuevos cineastas, su preferència constante e incansable delata la riqueza de este cine: no solo se trata de transitar los margenes, sino de tomar al assalto la Institución Cine Español, eso que muchos llaman ‘industria’” em *El misterio a decifrar*, por Carlos F. Heredero e Carlos Reviriego, em *Cahiers Du Cinema España*, jul-ago de 2009, edição 25.

No processo de pesquisa, assumi a postura de explorador desse fenômeno em atividade e em plena transformação, deixando-me vagar por alguns filmes, seguindo seu fluxo de imprevisibilidade, percebi que a obra do Diretor Javier Rebollo fornecia material expressivo quanto à composição de sons e imagens.

Realizador de uma ainda pequena cinematografia composta por *Lo que sé de Lola* (2006), *A Mulher Sem Piano* (2009) e *El muerto y ser feliz* (2012), Rebollo apresenta um cinema que tende a refutar a narrativa, expondo temas locais - como o desejo de mudança frente conservadorismo, a falta de comunicação em um mundo mediado e a proximidade da guerra - de um modo lacunar e fragmentado, um cinema cujo agenciamento de sentidos desencadeados pelos artifícios tecno-estéticos de sons e imagens remontam o cotidiano em seus acontecimentos mais triviais.

Quando a apresentadora do Festival Internacional de Cinema de San Sebastián anuncia, equivocadamente, o prêmio de melhor direção de 2009 ao filme *A Mulher Sem Plano*, não sabia que o engano descreveria duas características essenciais do filme, pois, Rebollo retrata uma mulher que perambula sem destino pela noite, por não saber como reagir a situações extraordinárias ou por não ter exatamente planos definidos para um futuro incerto. E também, (des)compõe uma personagem que constantemente esquiva-se da lente da câmera e de sua exposição visual, ausentando-se dos planos, como se não se encaixasse ao universo compreendido por este ou como se a ele não pertencesse.

Personagens indecisos e atitudes ambíguas, imersos nos melindres das situações ordinárias e aparentemente sem interesse: sob esta perspectiva, Rebollo pretende em *A Mulher Sem Piano*, fazer jus à vida por meio do ridículo. Palavra esta utiliza por ele para definir sua obra, pois a partir do ridículo deseja chegar à poesia como fizeram muito antes Chaplin e Jacques Tati⁴.

Se o malabarismo de Chaplin já nos induzia a imaginar uma polifônia de ruídos sincrônicos as suas desventuras, e Tati fora um dos mestres em atribuir aos filmes uma comicidade sonora; Rebollo, ao tratar de “documentar a ficção” atribui ao constructo da banda sonora uma dimensão essencial: “no filme de Javier, os silêncios falam”, explica o técnico de som de *A Mulher Sem Piano*, Daniel Fontrodona.

⁴ Depoimento extraído pelo diretor Javier Rebollo ao programa *A La Carta*, disponível em: <<http://www.rtv.es/alicarta/videos/festival-de-cine-de-san-sebastian/javier-rebollo-he-querido-acercar-mujer-sin-piano-poesia-tati-chaplin/675301/>>, consultado em 12 de dez de 2016.

Javier dá tanta importância aos ruídos, como aos diálogos, por isso trabalhamos a trilha sonora prestando a mesma atenção a um ambiente que a uma frase. Seu cinema é de partitura, onde cada som pode ser considerado um instrumento. A voz, os passos de um ator, um porta rangendo. E como baixa tanto o nível de percepção, qualquer pequeno detalhe se torna muito importante. Mas quando um instrumento soa não soa o outro. Se alguém fala, não anda, e se a caminhada é por que já parou de falar. Não há harmonia, não concebe que um ator faça barulho enquanto fala, e sempre retorna para o silêncio o mais rápido possível. Ele joga com o tempo e com os ruídos, como signos de pontuação, para retornar ao diálogo. Mas nunca há polifonia. É monofônico, o tempo todo.

A monofonia, que por definição caracteriza a transmissão de sons por apenas um canal de áudio, parece, em nosso empírico, transcender esta compreensão restrita, tornando-se, pelas mãos de Rebollo, um método essencial na concepção do todo o universo de *A Mulher Sem Piano*. Não apenas no que se refere ao tratamento relegado a cada som individualizado e desarmônico, como apontara Fontrodona, mas ao caráter *mono* com que as composições dos planos convocam certa alternância perceptiva através do olho e do ouvido.

Apesar de tal afirmação parecer precipitada, pois se trata de uma obra audio+visual, nos referimos, nesse sentido, à composição dos enquadramentos constantemente estáticos e esvaziados, que propiciam certa monotonia visual, dos quais o olho é rapidamente tomado pelo esgotamento. Por outro lado, estes mesmos planos convocam uma escuta atenta a outra parte deste universo erigido fora dos limites da tela, nos quais a personagem circula, atua, move objetos, tornando a experiência de ver e ouvir uma sistemática desconexão perceptiva a partir da apresentação “monódica” de sons e imagens.

O filme apresenta a história de Rosa, uma mulher de classe média que atravessa a cidade de Madrid, agarrada a sua mala, após deixar seu apartamento de madrugada e, com ele, o marido, a rotina e as experiências frustradas que possivelmente justificam seu ímpeto de fugir. A partir de então, somos conduzidos junto a ela a um mergulho na noite vazia que se constrói como metáfora para a imersão no interior da própria personagem.

No entanto, a fuga de Rosa não resulta em novos acontecimentos e realizações espetaculares, mas em um perambular cíclico - por não pertencer a lugar algum - e silente - pois não há mais o que se dizer, quando tudo já foi dito - pelas ruas desabitadas de Madrid. Estes espaços e cenários urbanos desenham uma ficção ancorada em um tempo cronológico cifrado, marcando as 24 horas de uma data singular no contexto espanhol: a deflagração da guerra do Iraque. Ao mergulhar no íntimo da personagem, Rebollo utiliza os enquadramentos esvaziados em benefício da falta de esperança que tanto Rosa como a sociedade espanhola se veem imersos naqueles dias discrepantes. Por outro lado, Rebollo não apenas submete Rosa a

um regime de contemplação constante como também nos faz ouvir o modo como ela escuta seu entorno. Nesse sentido, o silêncio é contrastado com o ruído constante em seu ouvido, uma enfermidade auditiva que a faz perambular por espaços ruidosos com o intuito de suprimir o som que evoca sua aflição. Este ruído assume uma dimensão essencial no filme à medida que se estabelece como metáfora para a guerra instalada, a guerra como um novo ruído histórico, desestabilizando o presente de um país que ainda não apagara totalmente suas marcas de um passado recente autoritário e militarizado.

Neste panorama, Rebollo constrói um ambiente sensorial ambíguo em que a balada/perambulação (BAZIN, 1991) e as situações aleatórias são tão expressivas quanto a narração para os clássicos; que a composição dos planos e o uso recorrente do extracampo potencializam a partir da dissociação dos recursos sonoros e visuais modos distintos de apreender a experiência sensorial, operando através do visível e do não visível, do dizível e do não dito. Neste constante tensionamento, a banda sonora parece constituir um universo particular, cujos corpos e objetos não existem naquele contexto como objeto visual direto, mas se insinuam como *presenças*, convocando outras imagens virtuais associados àqueles, a partir da potência da matéria sonora.

Desse modo, o filme *A Mulher Sem Piano*, por reunir tais problemáticas, acaba contaminando o próprio fazer cinematográfico e, por isso, apresenta-se como território fértil para exploração teórica. Afetado por tais questões, desenvolvi, à luz do método Intuitivo bergsoniano, o objeto: *a presença sonora no filme A Mulher Sem Piano*.

Com isso, reuni um conjunto teórico de conceitos e autores que, ao longo deste trajeto, mostraram-se essenciais para erigir o objeto e a problematização e, proporcionalmente, apresentaram-se fundamentais para a arquitetura desta pesquisa.

O primeiro capítulo é uma continuação deste fragmento introdutório, ao qual dedico a problematização e a metodologia empregada ao longo da pesquisa. Para a primeira, evidencio o método intuitivo, de Henri Bergson (e Deleuze), que me auxiliou no objetivo de problematizar a presença sonora enquanto uma *virtualidade* que se *atualiza* no constructo cinematográfico. Para este movimento, tomo como base o filme *A Mulher Sem Piano*, compreendo então, esta obra como objeto empírico. Sobre ela, trato de autenticar os modos: *como a presença sonora se atualiza no filme A Mulher Sem Piano?*

Ainda neste capítulo descrevo os movimentos metodológicos que me auxiliaram a perceber os distintos modos de atualização da presença sonora. Para tanto, utilizei a cartografia, de Walter Benjamin, que me inspirou a mergulhar no fluxo do filme, com o

intuito de selecionar os fragmentos mais significativos para análise. Como se trata de uma trajetória que considera a imprevisibilidade e a mudança emergente do confronto pesquisador-objeto, certos movimentos metodológicos não foram previstos de antemão, alguns encontrei ao longo da pesquisa, outros me encontraram. Na medida em que minha percepção se lançava sobre o filme, notei que intuitivamente estava realizando um *scanning* dos componentes da imagem, não apenas visual, mas também sonoro. Desse modo, Flusser (2002), autor que problematiza tal método, passou a figurar na pesquisa como um dos movimentos metodológicos.

Do mesmo modo, por se tratar de uma investigação que tem como finalidade as sonoridades desvinculadas de suas fontes visuais, o método de desconexão sonoro/visual utilizado por Chion (2008) também serve de inspiração para potencializar a problematização proposta nesta pesquisa.

No segundo capítulo, apresento o filme *A Mulher Sem Piano*, no qual descrevo suas características técnicas e estéticas, que foram relevantes para a pesquisa. Além disso, traço um panorama histórico do cinema espanhol, no sentido de adentrar as particularidades e influências que subscrevem a emergência do “novo cinema espanhol”, ao qual *A Mulher Sem Piano* está inserido.

Faço uma exposição das técnicas que permearam o cinema sonoro, no terceiro capítulo, refletindo a concepção de Walter Benjamin (1986) acerca da reprodutibilidade, uma vez que, a experiência sensorial, possível hoje nas salas de cinema, resulta do aprimoramento de distintas técnicas no século XX, que, sucessivamente, melhoraram a apreensão e reprodução do som, o que influenciou também na composição dos elementos da banda sonora.

Abordamos também a concepção de Hans Ulrich Gumbrecht (2010) sobre “presença”. O intuito foi atrelar os aspectos do som acusmático, dissociado de fontes visuais, com a “corporificação” de presenças sugeridas pelo contato entre espectador-cinema. Além disso, relacionamos esta presença sonora à leitura da “aura”, em Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman (1998), tendo em vista as múltiplas imagens virtuais que os sons acusmáticos potencializam no constructo cinematográfico.

Como a presente pesquisa tem como horizonte o cinema, apresento as considerações de Gilles Deleuze (1983; 2005) acerca dos distintos modos de configuração das imagens cinematográficas, concentradas nos eixos: *imagem-movimento* e *imagem-tempo*. Este último é essencial para nossa análise, assim como o conceito de *espaços-qualsquer* a ele vinculado, tendo em vista que o objeto empírico oferta sistemática desterritorialização da imagem. Além

disso, o pensamento de Henri Bergson, no que se refere à concepção da imagem permeia este capítulo, uma vez que, faz-se presente em toda filosofia cinematográfica de Deleuze.

Como a metodologia utilizada nesta investigação outorga a retirada de fragmentos - entendidos aqui como *frames* - do fluxo de sonoridades para dissecação, o capítulo contempla ainda questões relativas aos elementos composicionais da imagem: “quadro” e o “extracampo”. A partir deles, trato de evidenciar a disposição “sincrônica” e “acusmática” dos sons na diegese cinematográfica.

No quarto capítulo entramos efetivamente na análise do objeto empírico. Exponho as coleções de fragmentos cartografadas ao longo da pesquisa, nas quais trato de evidenciar, com base nos conceitos e autores, as atualizações da presença sonora no filme *A Mulher Sem Piano*.

Ressalto ainda que os movimentos textuais aqui descritos são apenas uma imagem da pesquisa, cuja composição reúne distintos fluxos: o pesquisador, o objeto, os autores. Portanto, minhas percepções estão imbricadas nesse processo. Dessa forma, decidi alternar a primeira pessoa do singular e do plural ao longo da pesquisa, estando inserido nela, tanto quanto ela está em mim.

1 PROBLEMATIZAÇÕES ACERCA DA PRESENÇA SONORA

Chegamos ao cinema e nossos olhos foram vendados. Nos entregaram fones de ouvido e nos disseram o momento exato em que deveríamos ligá-los, qual o volume mais adequado, de modo a perceber melhor todas as nuances do desenho de som. [...] Estaríamos cegos por mais de uma hora. Perceberíamos apenas o áudio. Nada além do áudio - as músicas, os cantos isolados, as vozes diegéticas e extradiegéticas, os ruídos ambientais. [...] Não teríamos imagem alguma. Não veríamos nada. Mas ouviríamos com precisão incomum os sussurros, os climas produzidos por acordes graves, as vozes estridentes, a buzina dos automóveis (SILVEIRA, 2016, p. 36).

A cena relatada por Silveira trata de uma recontextualização da obra *Carnival of Souls* (1962), testemunhada ao longo de sua exploração cartográfica pela cultura *underground* na cidade de Manchester. A enunciação do autor já denota um movimento dado pela experiência, “não teríamos imagem alguma, não veríamos nada”. A estranheza inicial do pesquisador tem seu fundamento na subversão do ritual cinematográfico, ao qual estamos deveras habituados e nos quais os papéis são tão bem definidos: a tela, local sagrado da luz e do aparecimento de imagens; e o escuro da sala, onde as luzes se apagam, espaço do vidente que percebe as imagens que se desenhavam. Ambos teriam agora suas fronteiras diluídas, (con)fundiriam-se e dariam lugar a uma experiência, cuja irregularidade da lógica despertaria modos distintos de consumo.

Trata-se, por um lado, de uma experiência de ausência, denotada a partir da supressão contínua das imagens técnicas, termo este utilizado por Flusser (2011) para classificar as imagens produzidas por aparelhos que possibilitam não a apreensão do mundo como é, mas a produção de conceitos de mundo provenientes de imagens codificadas em superfícies, instituídas no âmago da técnica. Mas tal experiência refere-se também a ausência do ato de ver, da capacidade assumida pela postura do olho de decodificar as formas luminosas. No entanto, mesmo neste distanciamento sistemático de imagens visuais, conforme narra Silveira (2016), podia-se ouvir com precisão os passos dos personagens permeando os diálogos, as pausas intermitentes, os silêncios, as mudanças ao respirar, a aproximação e o afastamento na trajetória desempenhada por eles, o vento soprando ao fundo, construindo, desse modo, uma sensação de um espaço tridimensional. A situação apresenta dessa forma, uma experiência imersiva no âmbito exclusivo das sonoridades. Se antes afirmamos que se tratava de uma experiência de ausência, poderíamos pensar agora que ela, ao contrário, remete a convocação de presenças, insinuadas a partir dos registros sonoros? E ainda, não seria este outro modo de conceber imagens?

Isso nos leva a pensar que a experiência narrada por Silveira ilustra a potência contida nas sonoridades de *imaginar*⁵ determinados elementos, seres, objetos, não por meio de formas concretas, mas pela difusão exclusiva das estruturas sonoras e do estímulo perceptivo da audição. Vejamos algumas questões sobre esse assunto.

Os sons que ouvimos na sala de cinema, como sabemos, não provêm das fontes originais responsáveis pela emissão de cada som individual, mas são reproduzidos por alto falantes, pela vibração das caixas acústicas espalhadas pela sala, a partir de um registro fonográfico. Este suporte não contém em si sonoridades, mas informações codificadas que, ao serem lidas pelos aparelhos de reprodução, se convertem em pulsos eletromagnéticos e estimulam a caixa acústica à vibração. Por sua vez, os ciclos vibratórios geram ondas sonoras que se difundem no espaço, manifestando a informação sonora registrada no suporte. Uma vez que o suporte possui registros que podem se tornar sonoridades, eles guardam em si sons em potência. São, portanto, imagens sonoras codificadas em dados que se realizam à medida que são convertidas em ondas. Podemos pensar que esta relação não é aparente apenas quando mediada por dispositivos técnicos, mas se manifesta também de outros modos, como veremos, na memória do (áudio) espectador.

Na Grécia do século V a. C, a voz, enquanto elemento sonoro, fora um instrumento central nos rituais de iniciação da escola pitagórica. Ao adentrar na comunidade de estudiosos, os discípulos do filósofo Pitágoras, denominados *Homakooi* ou “aqueles que se juntam para ouvir” (MATTÉI, 2000, pag. 25), passavam os cinco primeiros anos apenas ouvindo as lições orais - chamadas de *Akousma* ou “audição” - proferidas pelo mestre. Pitágoras posicionava-se atrás de uma cortina de linho, omitindo sua figura física aos discípulos, com o intuito de fazê-los perceber o conteúdo dos ensinamentos, sem possíveis desvios ou distrações que sua presença poderia suscitar. Nesse exemplo, podemos observar que não havia aparatos técnicos mediando esta situação, a voz do mestre era a matéria, o “objeto” condutor da percepção dos alunos, sobre o qual eles deveriam se lançar, compreender e memorizar, talvez “projetando” imagens referentes ao conteúdo ouvido sobre a cortina de linho a sua frente.

⁵ Adotamos o conceito também a partir dos termos de Flusser (2008, p. 41-42), para quem imaginar “[...] significa a capacidade de concretizar o abstrato, e que tal capacidade é novaque [sic]; que foi apenas com a invenção de aparelhos produtores de tecno-imagens que adquirimos tal capacidade; que as gerações anteriores não podiam sequer imaginar o que o termo 'imaginar' significa; que estamos vivendo em mundo imaginário, no mundo das fotografias, dos filmes, do vídeo, de hologramas, mundo radicalmente inimaginável para as gerações precedentes; que esta nossa imaginação ao quadrado ('imaginação²'), essa nossa capacidade de olhar o universo pontual de distância superficial a fim de torná-lo concreto, é emergência de nível de consciência novo”.

Isso nos faz pensar que de modo similar ao registro fonográfico, temos a capacidade de converter as ondas sonoras em imagens. Nós, assim como os discípulos, guardamos na memória, imagens do que percebemos, do que nos foi dito ou, em outro caso, podemos recordar um determinado som, uma música memorizada. Embora o objeto de nossa percepção tenha sido sonoro, estas imagens, não se conservam enquanto sonoridades, pois não se manifestam em vibrações de ar. São, no entanto, sons em potência, porque existe a possibilidade de tentar reproduzir as histórias, os sons, as músicas que ouvimos, assim como fazem os dispositivos técnicos de reprodução sonora. Em ambos os casos, estas imagens sonoras codificadas, tanto no suporte técnico quanto em nossas mentes, não são sons, mas podem ser decodificadas e convertidas em sonoridades.

O exemplo da escola pitagórica é interessante ainda, pois o termo grego *acusmástica* fora invocado novamente na década de 1950, quando Pierre Schaeffer (2003) o empregou para descrever a música concreta (*Musique concrète*) francesa. Com ele, o autor visava estabelecer um paralelo referente à desconexão entre fonte/som e a experiência mediada tecnologicamente de ouvir sons através de uma cortina figurativa de alto falantes.

Além disso, ele acreditava que o condicionamento acústico seria um precursor para a *escuta reduzida*, um modo fenomenológico de audição que ignora as propriedades referenciais dos sons e, em vez disso, o ouvinte se concentra no som por si mesmo, como objeto sonoro, independentemente de suas causas ou de seu significado. A partir desta ideia, o som acusmático fora problematizado por diversos teóricos também no campo do audiovisual, cuja noção passou a explicitar as situações em que se fazia “ouvir sons sem a visão das suas causas” (CHION, 2008, p. 61), ou posto de outro modo: “o termo acusmático passou a ser utilizado para denominar aquilo que se ouve sem que se veja a fonte proveniente” (RODRIGUES BRAVO, 1998, p. 35).

A ascensão das questões relativas ao universo sonoro é algo próprio da modernidade, na medida em que o desenvolvimento de tecnologias passou a capturar o fluxo de sonoridades, armazená-lo e reproduzi-lo. Esta possibilidade técnica nos colocava em contato direto com a matéria sonora, ela se torna, dessa forma, a causa e o efeito em si, o que faz a presença física da fonte sonora algo dispensável e proporciona outros modos de conectar-se a ela. É desse modo que Benjamin (1987, p. 80), na primeira metade do século XIX, se rendia às vozes acusmáticas que lhe falavam ao telefone, “... ficava impiedosamente entregue à voz que ali falava. Nada havia que abrandasse o poder sinistro que me invadia. [...] igual ao

médium, que segue a voz vinda de longe que dele se apodera, eu me rendia à primeira proposta que me chegava através do telefone”.

As vozes provenientes do telefone, assim como as narrações que emanam do rádio e a música nos populares fones de ouvidos da atualidade, não apenas fornecem informações atreladas ao sentido das palavras, como também sugerem à percepção do ouvinte imagens de fontes longínquas, difusas e ambíguas, cuja definição se dá apenas por meio das qualidades atribuídas ao som apreendido, como o timbre da voz, a intensidade vocal, a velocidade com que se fala, os ritmos e as melodias, a materialidade sonora dos objetos.

A partir disso, começamos a perceber que, se as sonoridades têm a capacidade de remontar uma fonte ausente, não seria o som um meio de potencializar a *presença* desta fonte por mais distantes que elas estejam?

Em nossas observações, percebemos que o som acusmático é um elemento essencial na experiência cinematográfica, que possui larga utilização no que se refere ao manejo do suspense e na criação de climas específicos. O potencial contido no sonoro em produzir imagens de presença foi uma das questões que me afetaram ao longo da pesquisa. Logo, deixei de atentar-me à sincronia entre imagens e sons, concentrando-me em todo o universo que se desprende da tela, ao qual o som possui farta incidência. Passei a me interessar pela maneira com que os elementos sonoros acusmáticos se organizam em torno das qualidades sonoras em casos específicos nos quais a fonte emissora está oculta.

A partir destas inquietações, deparei-me com uma prática desconstrutiva, nos moldes propostos por Henri Bergson, cuja finalidade ensejava o primeiro movimento da pesquisa: “reconfigurar” minha percepção sobre os fenômenos que envolviam o objeto. Foi preciso, então, um esforço perceptivo contínuo para, como afirma Bergson (2006, p. 268), “separar do conjunto dos objetos, a ação possível de meu corpo sobre eles”, pois...

A percepção não é mais que uma seleção. Ela não cria nada; seu papel, ao contrário, é eliminar do conjunto das imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria nenhuma influência, e depois, de cada uma das imagens retidas, tudo aquilo que não interessa as necessidades da imagem que chamo meu corpo.

Para Bergson (2005) temos a capacidade de perceber apenas instantes do tempo, como fotografias fixas. A faculdade da inteligência, segundo o autor, se assemelha ao funcionamento do cinematógrafo. A imagem projetada na tela é composta por diversas imagens estáticas – fotogramas, instantes – que se sucedem. Trata-se de vários recortes fixos que ao serem projetados criam a ilusão de movimento a partir dos instantes justapostos.

Entretanto, este movimento é decomposto em 24 fotogramas por segundo, fazendo apenas alusão ao movimento real. O cinema, então, recompõe o movimento contínuo a partir da rápida justaposição desses instantes recortados de um todo. Da mesma forma, atua a inteligência: ela apreende o movimento contínuo da duração pela imobilidade dos instantes percebidos, mas que não são nem o movimento, nem o tempo real.

Nosso pensamento, portanto, age isolando instantes do fluxo, pensamos por paradas artificiais que criamos na duração. O instante precisa ser parado para que percebamos as coisas que precisamos para agir. Ao nos acercarmos do objeto, metodologicamente, houve a necessidade de agir da mesma forma: foi preciso “fotografar” o objeto, retirá-lo de sua duração para percebê-lo.

O que Bergson nos apresenta é uma distinção entre dois tempos: por um lado, temos aquele que não podemos apreender somente experimentar e intuir e, por outro, temos os instantes capturados do fluxo, os momentos congelados da matéria, que nos são dados pela percepção. O primeiro está em movimento constante, em fluxo, é o tempo em seu “modo de ser”, *virtual* e, o segundo, é o tempo espacializado na matéria, em seu “modo de agir”, *atual*. Todas as coisas são um misto de atual e virtual, em constante movimento, ou seja, elas duram.

Para realizar o propósito de apreender nosso objeto de pesquisa e o problema por ele suscitado, partimos de algumas reflexões de Deleuze (1999), a partir dos conceitos fundamentais da obra bergsoniana, no qual o primeiro esquematiza um método essencialmente problematizante, com o intuito de transcender o pensamento cinematográfico para “alcançar”, mais do que o instante, a *duração*.

A primeira regra do método intuitivo descrito pelo autor refere-se à posição e à criação de problemas. Nesse sentido, trabalhar com um problema de pesquisa, para Bergson, não é um processo de descoberta, mas de invenção. O método vai de encontro ao modelo tradicional de ensino em que os problemas são dados pelos professores e, aos alunos, cabe a resolução. Portanto, é preciso bem colocar o problema, em outras palavras, inventá-lo, antes de resolvê-lo. Para isso, é preciso “aplicar a prova do verdadeiro e do falso aos próprios problemas, denunciar os falsos problemas, reconciliar verdade e criação no nível dos problemas” (DELEUZE, 1999, p.8).

Os falsos problemas, de acordo com o método, são aqueles que resultam em “problemas inexistentes” ou “problemas mal colocados”. Os primeiros apresentam uma confusão entre “mais” e “menos”, ou seja, consideram apenas as diferenças de grau (quantidade) dos objetos analisados. Já os problemas mal colocados são aqueles que articulam

arbitrariamente as diferenças de natureza (qualidades), resultando em mistos mal analisados. Deleuze afirma, com isso, que o método bergsoniano nos mostra que a inteligência é a faculdade que coloca os problemas em geral, porém é pela intuição que podemos diferir o falso do verdadeiro na colocação dos problemas, evitando, com isso, que a inteligência crie situações inexistentes ou mal colocadas, voltando-se contra si mesma.

A primeira regra do método intuitivo nos coloca frente ao desafio de pensar o som no cinema a partir da formulação de um problema que entenda a *presença sonora* enquanto duração, com o objetivo de percebê-la mais em seu aspecto temporal do que espacial. Definir o que é a virtualidade na *presença sonora* é uma tarefa um tanto complexa e certamente escaparia às delimitações deste estudo, visto que ela difere-se de si mesma a cada instante. Entretanto, vamos esmiuçar um pouco mais esta questão.

O som é uma virtualidade, um fenômeno que existe enquanto dura e se atualiza de diversas formas: em vozes, músicas, ruídos, ou seja, atualiza-se em sonoridades. Cada nova definição teórica, cada instrumento ou meio técnico que o difunde, apresenta-se como uma atualização dessa virtualidade, uma representação que resguarda sua “marca” virtual, ao passo que, a cada novo atual, a virtualidade *som* é reconfigurada. Quando a virtualidade *som* se atualiza, imprimindo-se em determinada materialidade, torna-se perceptível, não integralmente, mas de modo parcial, algo dela segue em devir e desse modo, imperceptível.

O som possui a capacidade de informar algo, pois, em primeira instância, deciframos as oscilações sonoras a partir da memória do que atribuímos a um som determinado. Este fato é inseparável, portanto da “produção” de imagens referente ao sonoro, como nos recorda Bergson, “imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho” (1990, p. 11). Porém, tais imagens não são sonoras, nem ao menos visuais, mas sim as representações do que se entende por este som, que se mesclam com o que é percebido a fim de decodificar sua estrutura. São desse modo, memórias. E por meio delas, reconhecemos os sons percebidos, nossa memória dotada de imagens dadas pela experiência reconhece o fundamento do som investigado.

Em nosso caso específico investigamos o som, mas aquele que procede de modo acusmático, ou seja, desconectado de sua fonte visual. Fenômeno dado à percepção pelos estímulos sonoros que suscitam a atualização de imagens da memória referente ao som percebido. Trata-se de sons que agenciam a presença de corpos e objetos, assumem os significantes de sua existência no extracampo, cujas formas visuais não fazem mais do que se aproximar. Vemos aí uma presença *aurática* (HUBERMAN, 1998), desvelada pelo não

visível, a partir da potência do sonoro, de algo que não existe naquele contexto como objeto visual direto, porém está presente pelas sonoridades que a “corporifica”, “objetifica”. A presença sonora existe no tempo, no fluxo, ocorrido entre a vibração incessante do ar emitido pela caixa de som, e o tímpano que a reconhece e lhe atribui sentido. Nesse sentido, as alturas, durações, timbres e intensidades (WISNIK, 2011), estas virtualidades, engendram a arquitetura dos ambientes, ruídos e vozes que fornecem sensações de presença acerca dos objetos – imprecisos, indefinidos – aos quais não vemos, mas que são autenticados pelas múltiplas imagens convocadas da memória.

O som, nesse sentido, atualizado em estados de coisas, sempre se refere a algum objeto. Ao vermos um filme, quando um corpo ou objeto não figura em quadro, sua forma visual está ausente. No entanto, nada impede que sintamos sua presença sugerida pela dimensão sonora que continua a se atualizar, desvinculada de sua forma visual. Nesse sentido, a presença virtual do corpo ou objeto sonante existe por meio das sonoridades que se atualizam. Aí percebemos os sons acusmatizados atuando enquanto potência de atualização dos corpos e objetos. Esta é a base argumentativa que nos levou a formular o objeto *presença sonora*.

Voltando ao método intuitivo, a segunda regra, Deleuze trata da descoberta de diferenças de natureza. Aqui o autor mostra que precisamos “lutar contra a ilusão, reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza ou as articulações do real” (1991, p. 14). Nesse momento, Bergson critica o modo como matéria e espírito são analisados separadamente pela ciência e pela metafísica, sendo que, para ele, “as coisas, de fato, realmente se misturam; a própria experiência só nos propicia mistos” (Deleuze, 1991, p. 14). Com isso, o autor nos diz que percebemos as coisas misturadas, impuras, uma vez que é a partir de nossa vida interior – percepção e memória – que experimentamos o mundo. Sendo assim, matéria e espírito, espaço e tempo, se apresentam como tendências de um mesmo misto.

O misto, antes de mais nada, é toda e qualquer realidade considerada anteriormente ao recorte do pensamento, antes que o pensamento nela recorte suas diferenças de natureza. É o pensamento, leia-se espírito, que reconhece as diferenças de natureza da realidade; ele é capaz de identificar e recortar o que é da ordem da matéria e o que é da ordem do espírito (VASCONCELLOS, 2006, p. 16-17).

O misto seria, dessa forma, a representação que temos das coisas com base nos processos de subjetivação inerentes a nossa própria experiência individualizada. Deleuze alerta ainda que os falsos problemas se constituam, pois “não sabemos ultrapassar a

experiência em direção às condições da experiência, em direção às articulações do real, e reencontrarmos o que difere por natureza nos mistos que nos são dados e dos quais vivemos” (Deleuze, 1991, p. 18). O desafio da segunda regra do método é então: encontrar as duas tendências do objeto que se diferem por natureza, pelas qualidades que a fazem diferenciar-se de si.

O caminho teórico percorrido pelas regras do método me auxiliou a pensar: como a presença sonora se atualiza no filme *A Mulher Sem Piano*?

A questão acima é composta por um misto, cujo virtual, seu modo de ser, compreende a presença sonora e o atual, seu modo de agir, caracteriza-se pelo cinema. Um dos procedimentos de análise que faço na dissertação é o de reconhecer atualizações de presença sonora no filme *a Mulher Sem Piano* a partir das teorias bergsonianas. Ao contrário da virtualidade da “presença sonora”, que não podemos apreender, seus atuais se materializam em elementos do filme, como instantes espacializados do virtual. Porém, os reconheço, porque estabeleci o que compreenderia como virtual.

A segunda regra explicita minha imersão em *A Mulher Sem Piano*. Tratei de observar um filme que sintetizasse, por um lado, o movimento do cinema espanhol enquanto estética e, mais do que isso, que ofertasse modos particulares de apresentar a matéria sonora.

Como estamos tratando de estruturas formadas no âmbito das sonoridades produzidas em consonância com os atuais sistemas de definição de som, que potencializam certa imersão sensorial nos filmes, assumimos também uma postura imersiva, tratando de confrontar experiências e memórias cristalizadas, com novos olhares teóricos e também com o desenvolvimento de uma metodologia específica, que nos auxiliasse a instaurar outros modos de escuta, uma percepção auditiva aguçada com o intuito de fugir dos falsos problemas.

Nesse sentido, Becker (1993), nos inspira a trabalhar com certa liberdade quanto a eleição dos métodos de pesquisa. Embora tenha a Sociologia como campo teórico, suas considerações contribuem para que desenvolvamos um conjunto de práticas e ferramentas metodológicas que nos proporcionem confiabilidade para observar o objeto também no campo comunicacional. O autor ressalta a importância de tecer um “modelo artesanal” de pesquisa, no qual a cada pesquisador é conferida a liberdade de desenvolver teorias e métodos necessários ao objeto observado. Não se trata, com isso, de ignorar o conhecimento produzido pelos predecessores no campo de atuação ao qual pertencemos, mas de evitar inserir o objeto “em uma camisa-de-força de ideias” (1993, p. 12) desenvolvidas tendo como base certos fenômenos específicos de outro lugar e tempo. Trata-se, portanto, de observar a realidade por

meio de métodos que nos auxiliem a desenvolver ideias relevantes de acordo com os fenômenos que pretendemos “revelar”. Isso nos possibilita entrelaçar e flexibilizar distintas metodologias, tendo, no entanto, sempre como princípios: o rigor ético, estético e político.

Ciente do desafio imposto à pesquisa ao analisar um filme, houve a necessidade de praticar métodos que evidenciassem a pluralidade com que a banda sonora fora tratada pelo realizador. Fora preciso não apenas observar o filme em seu fluxo proposto, mas intervir nele para poder ver uma nova ordem de fenômenos emergirem, pois ainda que...

[...] a percepção refletida seja um circuito, onde todos os elementos, inclusive o próprio objeto percebido, mantêm-se em estado de tensão mútua como num circuito elétrico, de sorte que nenhum estímulo partido do objeto é capaz de deter sua marcha nas profundezas do espírito: deve sempre retornar ao próprio objeto (BERGSON 2006, p. 118-119).

Este segundo passo ensejou meu momento *flaneur*, movimento metodológico que emerge da obra de Walter Benjamin. Em vários de seus relatos (1994, 2006), o autor descreve a Paris do século XIX pelo olhar deste observador da vida urbana. Às vezes curioso, outras, distraído, o *flanêur* faz do ato de vagar pelos espaços públicos, ruas e galerias, as premissas para um novo modo de perceber e experimentar a cidade. Segundo Benjamin (1989.p. 35), a rua se torna moradia para o *flâneur*...

...que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho observa o ambiente.

Entretanto, como afirma Montañó (2012), o *flâneur* resigna-se em contemplar a cidade à determinada distância. Ele, em contrapartida, adentra a multidão na tentativa de experimentar a cidade por meio de “um olhar que se move, que observa uma situação também móvel, evidenciando que nunca quem olha e quem é olhado desistem do movimento” (2012, p. 21). Esta figura curiosa, cujo olhar paira sobre os fenômenos cotidianos da capital francesa, nos fornece bases metodológicas para que, incutidos por suas características analíticas, pudéssemos nos perder no objeto a fim de selecionar fragmentos significativos do filme para nossa pesquisa.

Para Molder (2010), desviar-se do caminho é uma conduta substancial na cartografia benjaminiana, uma vez que, a intimidade com o objeto só nos é desvelada pelo ato de sair de

si. Este modo de agir condiciona o pesquisador a um exercício intenso de observação. Nesse sentido, Molder (2010, p. 53) ressalta que:

A contemplação exige mergulhar, e mergulhar arrasta paradoxalmente uma inversão em que a boa distância, a distância fértil, se incrusta: transforma nossa vida, faz nascer novos órgãos [...] o decisivo é deixar-se comandar por aquilo que queremos compreender, por aquilo que procuramos; o objeto é que convoca, instrui, chama, faz nascer alguma coisa em nós. Por isso a palavra goethiana, ‘cada objeto bem contemplado abre um novo órgão dentro de nós’.

Sob esta perspectiva, pensamos que o ato de se perder está relacionado com a proposta de abrir-se voluntariamente ao desconhecido, na tentativa de transcender as eventuais amarras que relação sujeito e objeto podem impor ao longo da pesquisa. Ambos são fatores coemergentes no processo de investigação e as respostas para as perguntas que lançamos não devem ser orientadas pelo conhecimento que dispomos de antemão, mas tem de ser apreendidas em nosso mergulho no ambiente da pesquisa, em nosso processo de intervenção sobre ela, ou seja, pelo próprio fazer. Isso implica em deixar-se afetar pela experiência com o objeto, movimentar-se pelas sugestões de seu fluxo, possibilitando, dessa maneira, que a percepção se alargue para outros pontos de tensão, outros enfrentamentos, outras questões eventuais, a fim de “fazer” emergir algo novo no que está sendo observado.

Ao atualizar o olhar disperso do *flâneur* benjaminiano para o contexto comunicacional emergente da polifonia de vozes que constituem a paisagem paulistana, Canevacci (1993) nos fornece a “imprecisão” como pressuposto metodológico. Tal imprecisão aqui é entendida como um desorientar-se no meio do caos urbano, uma postura que dá vasão a novos entendimentos a respeito dos múltiplos processos que o atravessam. Metodologicamente, entendemos, com isso, que adentrar às várias camadas do universo que compõe o objeto é um processo similar à desorientação do estrangeiro em seu primeiro contato com a metrópole. Uma abordagem que, para Canevacci, exige certa “desfamiliarização” com o que nos é habitual. Nesse sentido, estaríamos mais suscetíveis em renunciar as ideias pré-concebidas e as ilusões iniciais da pesquisa para deixar-se envolver com os estranhamentos da própria trajetória. É por meio deste modo experimental de contatar o objeto que, nas palavras do autor, podemos “desenvolver a capacidade de aprender, analisar e sistematizar tudo o que nos parece familiar, habitual e óbvio, como se estivéssemos experimentando tudo isso pela primeira vez” (1993, p. 102).

Nesse sentido, em um primeiro momento nos permitimos vaguear pelos planos, nos deixando envolver pelos elementos enquadrados, seguindo a trajetória dos objetos visuais no interior da imagem. Algo similar ao *scanning* proposto por Flusser (2002):

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronidade imagética por ciclos (FLUSSER, 2002, p. 08).

Essa forma de ver a imagem tenta reconstruir as dimensões abstraídas da obra, seguindo as estruturas intrínsecas a ela e resguardando também os impulsos do íntimo do observador. O resultado do método, segundo o autor, é síntese das duas intencionalidades: a do receptor e a do emissor. Em nosso confronto com o objeto empírico, passamos a considerar algumas dimensões do filme: o enquadramento e os elementos por ele reunidos e excluídos; e a montagem dos planos, que evidenciaram a desconexão espaço-temporal em sua estrutura total. Estes elementos nos forneceram indícios de que o filme em si prima por uma estética desconexa e fragmentada. Então, assumimos a fragmentação como possível método de observação.

Desse modo, nos inspiramos em Chion (2008), uma vez que a dinâmica fragmentada estabelecida pelas imagens e sons em *A Mulher Sem Piano* nos remete a experiência citada pelo autor em seu livro *Audiovisão*. O autor propõe um modo diferenciado de ver uma obra audiovisual com o intuito de dar a ver como a interação entre sons e imagens modificam-se mutuamente e possibilitam distintas percepções sobre o filme.

Chion utiliza o fragmento inicial do filme *Persona* de Ingmar Bergman para mostrar como a imagem direciona o olhar sobre o material de uma forma diversa a proposta pela banda sonora ao sentido da audição. Nesse sentido, quando ouvimos os dois atrelados, há uma compreensão possível da obra audiovisual totalmente distinta de quando observamos a mesma imagem sem o acompanhamento do som, ou ao contrário, apenas ouvimos a banda sonora da cena, sem o apoio da imagem visual. Embora este procedimento não seja tratado pelo autor como uma metodologia, nos pareceu produtivo inseri-lo em nossa metodologia para esmiuçar as sonoridades (des)articuladas pela composição dos enquadramentos.

Neste processo, tornou-se evidente a noção de que os métodos se permeiam e se complementam, tendo em vista que, assim como o procedimento operado por Chion, o *scanning* flusseriano propunha desconstruir a imagem, com o intuito de autenticar os sentidos

conotativos da obra a partir de seus elementos. Não obstante, estes procedimentos nos auxiliam a ultrapassar o atual estabelecido em busca das virtualidades que remontam a *presença sonora*.

Retomando o método intuitivo, a terceira regra do método refere-se à apreensão do tempo real. Trata-se de “colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço” (DELEUZE, 1999, p. 22). As ciências habitualmente tratam a noção de tempo como algo divisível. Elas retêm do mundo material sua tendência especializada. Esta noção também está presente na maneira como concebemos a sucessão das horas, meses e anos; passado, presente e futuro. Há uma ideia de sucessão de momentos distintos. Ao dividir o tempo em instantes imóveis, subordinamos o tempo ao espaço. Bergson critica tal abordagem tomada por seus predecessores, pois entre um instante aprisionado e outro existe um intervalo que os conecta e que não deixa de existir, unicamente por não ser apreendido. Para Bergson, o tempo é indivisível e não pode ser mensurado. Ele não é uma justaposição de instantes congelados, mas um fluxo constante, “uma continuidade de transição” (BERGSON, 2006, p. 10), em essência, duração. Embora seja justificável perceber o tempo movente pela imobilidade, não significa que isso seja a própria realidade do tempo.

Tempo e espaço são, dessa maneira, tendências misturadas que apresentam entre si uma diferença de natureza. De acordo com Deleuze (1999, p. 22), quando dividimos este misto conforme suas articulações naturais...

[...] temos, em proporções e figuras muito variáveis segundo o caso: de uma parte, o lado espaço, pelo qual a coisa só pode diferir em grau das outras coisas e de si mesma (aumento, diminuição); de outra parte, o lado duração, pelo qual a coisa difere por natureza de todas as outras e de si mesma (alteração).

Seguindo a terceira regra do método, com o intuito de encontrar as verdadeiras diferenças de natureza, é preciso, portanto, dividir esse misto, colocando – inventando - o problema e resolvendo-o mais em função do tempo do que do espaço.

Nesse sentido, para reconhecer outras durações além da minha, foi necessário realizar um *scanning* sonoro, fixando a percepção sobre esta dimensão dos elementos da imagem. Mas algo além da sincronia entre imagens e sons me inquietava. Nos moldes de Chion, retirei o som do filme e, observando apenas o fluxo da imagem, percebi que a desconexão entre os planos se intensificava. O corpo da personagem não figurava diretamente na imagem, mas aparecia refletido em espelhos e vidros, resguardando sua existência sempre para além do quadro. Além disso, a composição dos enquadramentos privilegiava um sistemático

esvaziamento do plano, onde os elementos que atuavam - soavam no plano - constantemente apresentavam-se desenquadrados. Portanto, ao suprimir o som do filme, perdia-se a grande parte das informações relativas a ele, desfazia-se o fluxo das sonoridades que o perpassavam e não havia mais a manifestação do corpo e dos objetos devido à intervenção realizada na pesquisa. Isto me levou a concluir que a dimensão sonora era um elemento essencial para a constituição do universo estético do filme e para a condição de existência da personagem inserida no constructo fílmico.

Bergson nos direciona no sentido de reconhecer que “uma imagem pode ser sem ser percebida; pode estar presente sem estar representada” (BERGSON, 2006, p. 22). Tal afirmação remete a busca pela duração por meio das imagens que guarda, virtualmente, outras imagens possíveis. Desse modo, reconhecemos o corpo dado por fragmentos visuais indiretos - reflexos - e pela dimensão sonora acusmática manifestada por ele, como um corpo virtual que reúne tais fragmentos e neles se atualiza, uma imagem virtual do corpo. Tal fato me auxiliou a autenticar a *presença sonora* como a potência de atualização dos corpos.

Foi no momento em que imergi no fluxo sonoro do filme, suprimindo a imagem, que me dei conta do modo como a banda sonora condicionava o encadeamento de imagens visuais, ou seja, a estrutura geral do filme. Havia uma intermitência constante entre ambientes ruidosos, formada por densas e caóticas composições simultâneas e, ao contrário, por momentos rarefeitos, com silêncios longos e poucos elementos sonantes.

A percepção deste segmento vem em consonância com a análise de Deleuze (2005) acerca do cinema moderno, nas quais as imagens apresentam um fragmento puro do tempo. Tais questões serão teorizadas mais adiante, porém adiantamos que, de acordo com o autor, o movimento aberrante das imagens e seu encadeamento em blocos, evidenciado pelo uso de falsos *raccords*, dão a ver um regime inorgânico de imagens, distinto do modelo baseado no esquema sensório-motor (percepção-afecção-ação) do cinema clássico. Por sua estrutura, este último atualiza uma imagem indireta do tempo. O todo, a duração se atualiza nessas imagens, mas comportam intervalos entre elas o que denotando seu fluxo constante para além das partes mostradas em tela. Sendo assim, a duração segue em devir. No cinema moderno, ao qual nosso objeto empírico se insere, as imagens são apresentadas por meio de uma imagem atual, concreta e por uma imagem virtual correspondente, como um duplo ou reflexo, que dela emana. O intervalo entre as imagens não comporta mais a duração, pois se vincula ao próprio fluxo da imagem que agora apresentam “situações óticas e sonoras puras” (Deleuze, 2005, p. 11), a expressão pura do tempo no cerne da imagem.

A partir do *scanning* sonoro, percebi que um som específico, ao qual denomino *tinnitus*, ruído causador do problema de audição da personagem, adquiria certa relevância na relação estabelecida entre os planos e condicionava a alternância dos outros ruídos constantes no filme, bem como as situações apresentadas. Este fator me levou a apreender o referido ruído como uma dimensão de presença sonora, uma vez que os sons atuais, materializados nos planos - os ambientes ruidosos produzidos ou buscados pela personagem -, refletiam a existência virtual desse ruído pairando sobre as imagens. E, além disso, a partir dessa análise pudemos autenticar a coalescência de tempos distintos, passado e presente, figurados nos planos a partir dos elementos sonoros.

Tendo em vista que um filme é um compósito de diversos elementos distintos e ao trabalhar com o som nos deparamos com múltiplas camadas de sons, com potencial para outras tantas durações, assumir a postura do *flanêur* como movimento metodológico assemelha-se às caminhadas dispersas de Benjamin pelas ruas de Paris.

Seu olhar atento lhe punha em contato com objetos que a história hegemônica havia “esquecido”, com o que era secundário, os cacos, farrapos e vestígios de outros tempos, de acordo com Canevacci, (1993, p.107). E a única maneira de fazer-lhes justiça seria resgatar tais objetos do esquecimento, usando-os novamente, tornando-os contemporâneos. Rompe-se a, dessa maneira, ordem em que o objeto estava inserido, para estabelecer sobre ele novas associações. Este seria o modo particular de proceder do colecionador.

Para Benjamin (2006, p. 46):

[...] o colecionador é verdadeiro habitante *intérieur*. [...] O colecionador sonha em alcançar não apenas um mundo longínquo ou passado – porém, ao mesmo tempo melhor, no qual os homens, na verdade, estão tão pouco providos daquilo de que necessitam como no mundo cotidiano -, mas também um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis.

Canevacci encontra aí a verdadeira metodologia benjaminiana, na qual reside a possibilidade de estabelecer novas conexões imaginárias entre os objetos coletados na observação. Ou seja, o método do filósofo alemão, segundo Canevacci, seria a superação da aplicação de métodos canônicos, em prol do reconhecimento da criação de novos objetos e métodos de estudo (1993, p.108).

Esta metodologia de observação nos outorgou a possibilidade de adentrar ao filme selecionado como se fora nosso território, imbuídos de perder-nos em seus acidentes geográficos, com o intuito de colecionar fragmentos - *topos* - que fossem mais relevantes à pesquisa. Para dar a ver o modo como estou procedendo e as argumentações que encontrei ao

longo da cartografia, colecionei *frames* mais significativos do filme, retirando-os de seu fluxo, com a finalidade de autenticar analiticamente a presença sonora em cada um dos segmentos apresentados. É importante ressaltar que este mapa não possui limites rígidos e intransitáveis, ou seja, não formulamos um mapa fechado, mas deixaremos pontos de fuga, aberturas para futuros desdobramentos.

2 GUERRA E CINEMA: REALISMO MODERNO

Em 17 de março de 2003, a iminência de um novo conflito de grandes proporções, envolvendo várias potências mundiais, fez a atenção de todo o mundo voltar-se para a pequena ilha de Lajes, no arquipélago português de Açores. Desenhavam-se ali os últimos atos da ofensiva militar, liderada pelos Estados Unidos e apoiada por outros países como Inglaterra, Espanha e Portugal, contra a “ameaça terrorista” crescente no Oriente Médio. Na ocasião, mesmo sem o aval das Organizações das Nações Unidas (ONU), o então presidente americano George W. Bush; o primeiro ministro britânico, Tony Blair; o presidente espanhol, José Maria Aznar e o primeiro-ministro português, José Manuel Durão Barroso, pactuaram a invasão do território iraquiano, ocorrida três dias depois do encontro, sob o pretexto da suposta existência de armas nucleares produzidas no país pelo regime do presidente Saddam Hussein.

Durante a reunião da cúpula, os quatro governantes pousaram lado a lado para as lentes de jornalistas e a imagem daquele prelúdio à guerra fora massivamente reproduzida pelos veículos de comunicação do mundo todo. Entretanto, na Espanha, o evento teve um peso distinto. Os telejornais da empresa TVE, a maior emissora do país e simpatizante ao governo de Aznar (Partido Popular), omitiram o momento em que o presidente espanhol deixa a posição em que estava, entre Blair e Barroso e se reposiciona ao lado de Bush, ficando em primeiro plano na imagem.

A entrada da Espanha em uma guerra que não lhe pertencia era reprovada pela maioria do povo espanhol, tendo em vista a imprecisão dos argumentos quanto a real existência de armas de destruição no Iraque. E por outro lado, temia-se que o envolvimento na guerra colocasse a Espanha no alvo de futuros ataques, contribuindo, dessa forma, para reascender precisamente o que a coalisão internacional alegava combater: a expansão do terrorismo no mundo. Nesse panorama de temores, incertezas e intensos embates entre população e governo espanhol que prefiguravam o cenário da invasão, o gesto de Aznar ao reposicionar-se à esquerda de Bush, destacava, simbolicamente, a Espanha dentre os países que apoiavam a invasão e também a aproximava do governo americano, mesmo que isso representasse um distanciamento da opinião pública espanhola. Como se não bastasse, as imagens censuradas pelos veículos de comunicação foram entendidas como uma tentativa de preservar a popularidade de Aznar, que declinava gradualmente desde os primeiros movimentos de apoio à guerra.

O pesadelo da guerra que assolava a Espanha reverbera no cotidiano de Rosa, a protagonista de *A Mulher Sem Piano*. O contexto político televisionado é o artifício utilizado pelo realizador para marcar a data em que a história se desenrola, entretanto, não se destaca na trama. Serve apenas de pano de fundo sob o qual a personagem Rosa se insere e atua, não com o fervor da militância, mas com a apatia de um cidadão contemporâneo, vivendo em um grande centro urbano, sem saber ao certo como reagir a situações insustentáveis como: a iminência do conflito; às decisões políticas alheias a sua vontade que lhe chegam pela tela da TV; a enfadonha rotina doméstica e a dimensão de seus próprios problemas.

O testemunho midiático dos Açores, fragmentado pela TV espanhola, reaparece integralmente no noticiário em que Rosa assiste desinteressada, no mesmo estilo em que Aki Kaurismäki denunciara o massacre dos estudantes chineses durante o Protesto na Praça da Paz Celestial, em 1989, no filme *A Garota da Fábrica de Fósforos*⁶, inserido no noticiário em que a família da jovem regularmente assiste, sem interferência direta em seu cotidiano. No caso espanhol, tal inserção marca no cinema - pelas mãos do realizador -, a ignominia da atuação espanhola na guerra. “Isso marca toda a história e, em certo modo, a atravessa”, afirma Rebollo⁷.

Este pequeno fato em que a TV decide o que deseja mostrar e o que prefere omitir, põe em causa questões muito mais amplas no que se refere ao impacto que as tecnologias – e assinalamos aqui as de comunicação e informação – representam no cotidiano contemporâneo. Nesse sentido, Shaw (2008) ressalta que qualquer análise ou diagnóstico sobre as condições do que chamamos contemporaneidade devem ter em conta a influência generalizada das tecnologias e os seus efeitos culturais. Não obstante, elas mediam a relação do sujeito com o mundo e, conseqüentemente, agem também sobre os modos como este experimenta a si mesmo.

A partir disso, nota-se que a reconfiguração constante das técnicas e o desenvolvimento de novas tecnologias nunca ocorrem de forma isolada, mas dão-se concomitantemente às práticas que as consolidam e ainda põe em marcha novos e complexos fenômenos socioculturais. Isso evidencia a relevância da *tecnocultura* na própria experiência sensível dos indivíduos quanto ao ambiente em que se inserem e, segundo Shaw, revela a abrangência das dimensões conjunturais pelas quais tal processo se faz presente: “nos padrões de vida social, estruturas econômicas, políticas, arte, literatura e cultura popular” (2008, p. 4).

⁶ Título Original: *Tulitikkutehtaan Tyttö* ou *Match Factory Girl*, Aki Kaurismäki, Finlândia, 1990.

⁷ Tradução nossa de “Eso marca toda la historia y, em cierto modo, la atraviesa”. *El misterio a decifrar*, por Carlos F. Heredero e Carlos Reviriego, em *Cahiers Du Cinema España*, jul-ago de 2009, edição 25.

Ao reintroduzir no cinema as imagens censuradas, Rebollo reafirma o valor do cinema de autor frente ao *stablishment*, assegurando ao cinema independente seu potencial crítico quanto a influência dos grandes veículos de comunicação na construção de um imaginário coletivo, em um mundo cada vez mais mediado. Crítica esta, que não se faz diretamente através da adesão às narrativas grandiloquentes ou de um discurso político consolidado que se destaca na obra audiovisual. Parte, ao contrário, da exposição pormenorizada do cotidiano, da captura em imagens e sons do universo de cidadãos comuns, resguardando sua postura imprecisa diante das situações, às quais não sabem como reagir e das quais são no mínimo impotentes, como a crise nacional e a deflagração da guerra, dimensionadas, no filme, pelos fragmentos televisivos.

Esta digressão nos ajudou a pensar os direcionamentos dessa pesquisa em seu sentido mais amplo, uma vez que nos embasa para cotejar a relação de proximidade do cinema com uma situação particular, mas que se demonstrou evidente em vários momentos no desenrolar do século XX: a guerra. Além disso, ao fixar nossa percepção sobre o tensionamento *cinema-TV-guerra*, realizado por Rebollo em seu filme, descobrimos que o contexto histórico do cinema espanhol e a estética atual emergente no cinema do país são permeados, como veremos, pelo embate constante entre esta tríade.

Para alguns teóricos contemporâneos, os períodos bélicos podem estar relacionados ao desenvolvimento de tecnologias empregadas posteriormente no âmbito da comunicação. Nesse sentido, os dispositivos de armazenamento de dados acústicos e ópticos, como o filme e o gramofone, aparecem no período em que os Estados Unidos passavam pela Guerra Civil, ocorrida entre 1860 e 1865. A televisão e a rádio se popularizariam no início do século XX, a partir do desenvolvimento de tecnologias de transmissão elétrica, na primeira Guerra Mundial (1914-1918). Do mesmo modo, os experimentos de Alan Turing, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), lançariam as bases para o desenvolvimento futuro da computação (KITTLER, 1999; WINTHROP-YOUNG, 2011 *apud* SILVEIRA, 2016). Esta discussão certamente transcenderia as páginas deste relato, mas nos serve aqui de um panorama geral acerca das relações tênues a que a mídia e a tecnologia bélica podem estar suscetíveis, segundo o entendimento de alguns autores.

Naquilo que se refere à relação da guerra com o cinema, quanto à **representação**, não foram poucas as referências cinematográficas a momentos de conflitos, das quais ressaltamos a incursão de Griffith pela Guerra da Secessão americana, em *O Nascimento de Uma Nação* (1914), ou a insurreição russa em *Encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, e ainda a

Guerra do Vietnã, representada em *Apocalypse Now* (1979) de Coppola. O cinema funcionou também como **máquina de propaganda ideológica**, cuja obra da diretora Leni Riefenstahl fora o expoente de divulgação nazista por meio de filmes como *O Triunfo da Vontade* (1935), em que tratava de enaltecer a figura do *Führer*, a supremacia ariana e a potência militar da Alemanha hitlerista. Nesta mesma linha, diversos filmes americanos demarcavam as oposições políticas e a rivalidade entre União Soviética e Estados Unidos, durante a Guerra Fria, como o satírico *Dr. Fantástico* (1964), de Kubrick. Por outro lado, as profundas mudanças no panorama social provocadas pela participação e derrocada da Itália na Segunda Guerra Mundial, reverberaram também na **estética** dos filmes produzidos à época, o que motivaria um modo distinto de trabalhar a matéria fílmica pelas mãos dos cineastas neorrealistas. Surgia o debate acerca dos méritos da arte realista, ao mesmo tempo em que os problemas sociais começavam a tomar forma e expressão enquanto representação artística (BORDWELL; THOMPSON, 2003).

“Alcançar” a realidade por meio de imagens sempre fora uma das premissas do projeto cinematográfico, afirmava Bazin (1991). O cinema seria a arte do real, incutido da possibilidade de revelar suas ambiguidades. A tendência realista, a narrativa de cunho intimista e social, o verismo sensível e poético se intensifica, no período da Liberação, após o fim da guerra, quando artistas imprimiam em suas obras o desejo de reconstrução cultural de uma Itália assolada por décadas de fascismo e pela ruínas materiais. No cinema, diretores como Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Vittorio de Sica não pretendiam retratar os horrores da guerra, mas propunham captar a atmosfera do que havia resistido, o cotidiano de personagens comuns de um país devastado, que ansiava em reerguer-se sem, todavia, livrar-se do choque inerente às mudanças sociais e culturais.

Entretanto, diferente do modelo clássico das primeiras décadas, em que se difundia um real imaginado e espetacularizado, bem como o encadeamento lógico e narrativo das imagens (XAVIER, 2012), o neorrealismo possibilitou uma nova apreensão do real, um real intensificado. “O que conta é o movimento criador, a gênese bem particular das situações. A necessidade do relato é mais biológica do que dramática. Ela brota e cresce com a verossimilhança e a liberdade da vida” (BAZIN, 1991, p. 248). Nesse sentido, a estética de filmes como *Roma, Cidade Aberta* (Rossellini, 1945), *Paisá* (Rossellini, 1946) e *Ladrões de Bicicleta* (De Sica, 1948), adquiria uma perspectiva contemplativa, da qual emanava certa identificação entre a câmera e os objetos filmados e a forma documental de capturar a realidade permeava os elementos ficcionais.

Havia certo humanismo no olhar que libertava a imagem cinematográfica dos discursos ideológicos do modelo clássico americano e demonstrava, com isso, uma tendência em capturar os personagens em situações cotidianas. “Filmes sem ação, cujo desenrolar não concede nada à tensão dramática. Os acontecimentos surgem ali na sua hora, uns após os outros, mas cada um deles tem o mesmo peso. Se alguns são mais carregados de sentido, o são somente *a posteriori*. Cabe a nós substituir o portanto ao então” (BAZIN. 1991, p. 277). Havia no cinema que ali surgia um desencantamento tipicamente moderno, que tratava de renovar a fé no mundo, após seu esfacelamento pela guerra.

É a partir de tais mudanças estéticas que os sons começam a se desenhar como elementos de composição da matéria fílmica, afastando-se de atuações meramente anedóticas e reiterativas quanto ao conteúdo apresentado pelas imagens. Ambos os artifícios deixavam de remeter um ao outro e, segundo Deleuze (2005), apareciam em suas “formas puras”. Dessa maneira, o som no cinema produzido a partir daquele momento, começava a se pronunciar como uma “imagem sonora” (2005) carregando consigo a marca da dessemelhança.

Para Deleuze (2005) o contexto histórico italiano não fora importante apenas para a estética empregada pelos realizadores daquele país, mas marcou a história do cinema como um todo. O neorrealismo representara uma ruptura com o modelo clássico da concepção audiovisual, “inaugurando” assim o cinema moderno. Tal ruptura não se resumiu apenas ao cinema italiano, mas ensejou novos movimentos cinematográficos que surgiram na esteira da estética neorrealista. Podemos citar: a *Nouvelle Vague* francesa; o Cinema Novo, no Brasil; o cinema Latino-americano e algumas incursões pelo cinema espanhol.

A guerra como subtexto das manifestações que deram origem ao neorrealismo nos fornece subsídios para estabelecer conexões entre o movimento italiano e sua influência estética no “novo cinema espanhol”. Nesse sentido, os aspectos distintos elencados por nós anteriormente, a representação da guerra, a utilização política do cinema e os redirecionamentos estéticos, são linhas gerais que encontraram confluências históricas não apenas com o surgimento do neorrealismo italiano e os movimentos estéticos que o sucederam, mas, agora, perpassam tanto o filme *A Mulher Sem Piano*, quanto a atual conjuntura do cinema hispânico ao qual este se insere, tendo em vista que as inervações econômicas, políticas e socioculturais das últimas décadas contaminaram também o cerne das questões levadas às telas por uma nova geração do cinema independente do país. Não obstante, como veremos, este fato atual confunde-se, de certo modo, com a própria trajetória de consolidação de um cinema autoral espanhol, ao longo do século XX.

2.1 Velhas batalhas, novas imagens por um “outro cinema espanhol”

Enquanto a Europa consumava a dissolução dos regimes fascistas com o fim da Segunda Guerra Mundial, na década de 1940, a Espanha, ao contrário, adentrava em um longo período ditatorial que se estenderia até 1970, liderado pelo general Francisco Franco. O cinema do país não havia consolidado até ali uma estética própria, carecia de envergadura industrial sólida e personalidade artística (LERA, 1983). Durante os anos de militarismo, a indústria cinematográfica foi sistematicamente cerceada, o conteúdo crítico e opositivo de determinados filmes sofria constante censura, as identidades e idiomas regionais eram suprimidos pelo protecionismo estatal e por um modelo cultural ideológico empreendido pelo regime. O objetivo fora criar nas telas um imaginário coletivo e o sentimento de uma Espanha unificada, por meio de comédias de costumes, filmes nacionalistas e épicos históricos, exaltando, desse modo, os símbolos folclóricos e os valores conservadores sob a égide do franquismo. “Neste cine folclórico infiltravam-se elementos, se não diretamente politizados, ao menos, propagadores de valores patrióticos cuja significação política excluía qualquer ambiguidade” (LERA, 1983, p. 32).

Promovia-se um cinema de entretenimento burguês e pouco politizado, evadido dos problemas econômicos e sociais do período. Somado a isso, o isolamento político do estado militarizado espanhol, que entre outros fatores não foi beneficiado com o plano de reestruturação da Europa após a Segunda Guerra - o *Plano Marshall* -, relegou à Espanha a uma situação periférica, condicionada pelo tímido desenvolvimento sociocultural do período, destoante de outros países europeus. A Espanha viu-se, com isso, atrasada em seu processo de modernização.

Poucos cineastas se aventuravam a denunciar as mazelas vividas pela população naquelas décadas, os maiores exemplos foram Luis García Berlanga e Juan Antonio Bardem, cineastas que souberam utilizar o cinema para suplantar ideias contrárias ao regime, ainda que de modo sutil. Berlanga satirizou o isolamento político e econômico da Espanha no filme *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1952), a falsa caridade burguesa, em *Plácido* (1961) e a pena de morte, em *El Verdugo* (1963). Bardem também se manifestava politicamente em seus filmes, fazendo alusão à imagem positiva que o franquismo destinava aos outros países, o realizador rodou um filme sobre uma Espanha em que *Nunca pasa nada* (1963), porém, denunciava as ações punitivas executadas pelo regime. A desigualdade social e a censura à liberdade de expressão aparecem no filme *Muerte de un ciclista* (1955). Tais obras, cuja estética e temática

privilegiavam os problemas sociais locais, exploravam as locações externas em detrimento dos estúdios e privilegiavam o trabalho de atores não profissionais, contribuíram para projetar o cinema espanhol no panorama internacional, na medida em que compartilhavam às aspirações dos movimentos cinematográficos que ganhavam fôlego na Europa. Segundo Bordwell e Thompson (2003), as obras de Bardem e Berlanga sofreram influência direta das inquietações estéticas produzidas pelo neorealismo italiano e marcaram a tentativa de consolidar um movimento estilístico próprio na cinematografia espanhola, distanciando-se de grande parte das produções realizadas no país.

A Espanha não passou incólume à efervescência cultural dos anos 1960, surgem diferentes escolas de cinema pelo país que conferem ao cinema espanhol certo ar de modernidade técnica e formal. Nesse sentido, o “cinema de oposição” ganha outros adeptos a partir da formação de novos cineastas, como Jaime de Armiñán, Pedro Olea, Mario Camus e, talvez o mais expressivo opositor do período, Carlos Saura⁸.

A aprovação da constituição de 1978 deu início ao período democrático, livrando o cinema espanhol das ataduras da censura franquista. Torna-se possível produzir um cinema autônomo, dando voz às liberdades estéticas e narrativas. Os movimentos de contracultura, até então marginalizados, ganham expressão e começam a figurar nas telas pelos filmes de Pedro Almodóvar como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) e *Laberinto de pasiones* (1982) e de Fernando Trueba, com *Ópera Prima* (1980). Além disso, cineastas dispuseram-se a redesenhar o imaginário coletivo do país, por meio da adaptação para o cinema de obras literárias até então banidas, potencializando assim a reconstrução fílmica do passado sem interferências ideológicas do estado. Entre os filmes do período estão: *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985), *Divinas palabras* (García Sánchez, 1986) e *Esquilache* (Josefina Molina, 1989).

Intensificam-se também o debate acerca da necessidade de criar um campo político-cultural sólido e desenvolver um cinema engajado e antifascista, questões que culminaram com a promulgação de políticas de subvenções estatais e de fomento ao cinema nacional. Ao mesmo tempo, é defendida a postura do realizador enquanto agente de um cinema autoral, a quem caberia o “enfrentando à tendência trivial do cinema americano ao entretenimento e a

⁸ Dentre as diversas obras produzidas no período citamos: *El amor del capitán Brando* (1974), *Jo papá* (1975) dirigidas por Jaime de Armiñán; *La casa sin fronteras* (1972), *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975), de Pedro Olea; *Los días del pasado* e *La joven casada* (1976) de Mario Camus; e *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972), *La prima Angélica* (1973), *Cría Cuervos* (1975) do diretor Carlos Saura.

correspondente simplificação da História em *Stories*” (POHL; TÜRSCHMANN, 2007, p. 16-17), ou seja, ao cineasta competiria a conservação de suas liberdades estéticas em oposição “a uniformidade da indústria do entretenimento” (2007, p. 17).

No final dos anos 1990, no entanto, as oscilações dos mercados mundiais reverberaram negativamente na economia de países periféricos do bloco europeu, o que resultou, entre outros fatores, na reestruturação das políticas públicas⁹ destinadas à produção audiovisual. A nova *Ley Del Cine* passou a direcionar recursos a produções cinematográficas que endossariam o retorno do incentivo financeiro aos cofres públicos, favorecendo, dessa forma, grandes corporações e realizadores que possuíam determinada experiência e abrangência comercial e, conseqüentemente, um modelo industrial de cinema. Por outro lado, tais medidas, minguaram o desejo de novos realizadores em viabilizar seus projetos, uma vez que, limitavam a inserção de empresas independentes na captação de recursos. Desse modo, acentuava-se...

A dicotomia entre um cinema artístico de autor para elites acadêmicas, e um cinema comercial de distração para grandes salas. Os representantes da jovem geração dos noventa do século XX aceitaram a dimensão econômica como um desafio, não como uma contradição ao status do autor (POHL; TÜRSCHMANN, 2007, p. 17).

Nesse cenário desfavorável, “[...] neste país devastado, o cinema e a política são os impulsos coletivos que voltam a suas origens para poder ressurgir com mais força” (LOSILLA, 2013, p. 8)¹⁰. Cineastas e técnicos se unem em um grupo intitulado *Cineastas Contra la Orden* com o intuito de se posicionar formalmente contra as sanções da nova *Ley del Cine*, e ao mesmo tempo, discutir métodos alternativos para a viabilização de um cinema autônomo. E a partir destas adversidades, segundo Yara Yáñez, redatora da revista espanhola

⁹ A nova lei de financiamento aos projetos cinematográficos alterou o dispositivo que previa o auxílio financeiro, o que impactaria diretamente na decisão de qual projeto seria financiado, favorecendo o cinema comercial e as empresas vinculadas às emissoras de televisão, em detrimento dos pequenos realizadores do circuito alternativo de cinema. Para a União dos Cineastas da Espanha, a medida ressalta a tendência de separar o cinema em dois mundos: o comercial e o cultural, “deixando ao último um reduto ao qual o acesso é muito mais difícil do que antes; o resultado significa um sério revés nos princípios da proporcionalidade e da exceção cultural, já esgotados, e resultam em um empobrecimento do cinema e sua diversidade temática e narrativa. É um compromisso firme em defesa dos grandes produtores e, em especial aqueles ligados à televisão privada”. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/23/actualidad/1450900602_309200.html>. Consultado: 24 de outubro de 2016, às 17:41 e em: < <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22439> > consultado em 24 de out. de 2016, às 17:29.

¹⁰ No original: “Em este país devastado, el cine y la política son dos impulsos colectivos que vuelven a sus orígenes para poder ressurgir con más fuerza”, em *Emerge outro cine español: um impulso colectivo*, por Carlos Losilla, em *Caimán Cuadernos de Cine*, edição de setembro de 2013, p. 8.

*Caimán Cuadernos de Cine*¹¹, que muitas propostas cinematográficas deste grupo heterogêneo figuram uma reflexão sobre a precariedade econômica e métodos possíveis para superá-la.

Além de Javier Rebollo marcar a aproximação da Espanha à guerra do Iraque, em *A Mulher Sem Piano*, o filme *Los chicos del puerto* (2013), de Alberto Morais mostra a dialética entre o passado e o presente do contexto espanhol, ao denunciar a pobreza e abandono dos bairros periféricos de Valência, no qual um garoto circula com seus amigos cumprindo a promessa feita a seu avô de levar ao cemitério sua jaqueta militar a um amigo morto.

Em *Tiro el la cabeza* (2008), Jaime Rosales captura o cotidiano moroso e calado de um homem aparentemente comum que se une ao grupo separatista ETA¹², responsável pela morte de três guardas civis espanhóis numa cafeteria francesa, em 2007. Do mesmo modo, *Caníbal* (2013) de Manuel Martín Cuenca critica a normalização da corrupção política e a subversão dos valores morais e éticos ao encarnar os atos de um homem que confessa simpatia ao canibalismo.

Por outro lado, as questões de mundo e a instabilidade sociocultural a qual a Espanha passara, parecem - novamente - contaminar o cerne do fazer cinematográfico, favorecendo também o ressurgir de uma criatividade efervescente. Este cinema emergente, plural e multifacetado começa a se firmar à medida que pequenas produções passam a ganhar reconhecimento em festivais nacionais e internacionais, mostrando que baixos orçamentos não, necessariamente, condicionam qualidade estética, um cinema que se firma “de fora para dentro”, aproximando-se mais do que seria um cinema globalizado, com múltiplas influências externas, do que um cinema genuinamente espanhol. “Em um panorama medrosamente preso à fórmula tradicional [cinema clássico], a um modo de representação ‘nacionalista’, surgem agora outras influências, outras referências” (LOSILLA, 2013, p. 8)¹³. Para Rebollo, esta questão reflete o fato de que diferente do que o correria em outros países como Itália e França,

¹¹ Em entrevista concedida ao programa *Versión Española*, transmitido pela emissora RTVE. Disponível em: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-mujer-sin-piano/2155088/>> Consultado em 27 de out. 2016 às 16:13.

¹² Conhecida como ETA - “*Euskadi Ta Askatasuna*”, que no idioma “*euskara*” falado na região Basca, significa “Pátria Basca e Liberdade”. Trata-se de uma organização civil armada que luta pela desvinculação e independência do País Basco do domínio Espanhol.

¹³ Tradução nossa do original “*En un panorama miedosamente aferrado a la fórmula del costumbrismo, a un modo de representación ‘nacionalista’, surgen ahora otras influencias, otras referencias*”, em *Emerge outro cine español: un impulso colectivo*, por Carlos Losilla, em *Caimán Cuadernos de Cine*, edição de setembro de 2013, p. 8.

o cinema espanhol ainda passara por sua idade de ouro. “Nos falta isso tão fundamental a um cineasta que é o passado através do qual olhamos para o futuro”¹⁴.

Há desse modo, uma intensificação na busca por uma estética particular. Os filmes deste grupo heterogêneo e relativamente jovem de cineastas voltam-se para a sensibilidade do cotidiano - do mesmo modo que os neorrealistas em semelhante contexto em sua época - fazendo brotar um cinema cuja estética e forma demandam certa contemplação do espectador, ao que críticos da *Cahiers du Cinema*¹⁵ definem como um “cinema do silêncio”, composto por “imagens que pretendem falar por si mesmas”.

São filmes que lançam um olhar pormenorizado ao universo do personagem, “acompanhando-os em um itinerário de busca e indagação íntima e, por vezes, de próprio autorreconhecimento” (HEREDERO, 2009, p. 7). Naquilo que diz respeito às características estéticas desses filmes, verifica-se a recusa do diálogo como elemento condutor da história, cuja ausência do relato vocal confere ao espectador uma imersão sensorial ao universo sonoro dos protagonistas, a partir de um meticuloso trabalho de construção dos ambientes e ruídos inseridos nas bandas sonoras. Há também uma tendência ao rompimento com os artifícios clássicos da linguagem cinematográfica, além de certa hibridização das fronteiras entre documentário e ficção.

Sob esta perspectiva, a *mis-en-cene* e os sons são construídos em *La Herida* (Fernando Franco, 2013), de modo a fazer o espectador experimentar as alucinações e os problemas psicológicos vividos pela personagem. Em *Costa da morte* (Lois Patiño, 2013), a constância de grandes planos gerais revela um cinema topográfico, que insere os personagens e espectadores em sua paisagem visual e sonora. Já o diretor Jaime Rosales aposta no distanciamento completo do personagem, filmando-o por meio de lentes teleobjetivas, e nos silêncios perturbadores sugeridos pela ausência completa de diálogos, em contraste com a densa polifonia urbana, para revelar a violência terrorista em *Tiro em La Cabeza* (2008)¹⁶.

O modo como se organiza o universo ficcional em boa parte destes filmes, parece apontar ainda para a dissolução lógica do encadeamento de imagens, ao qual a intervenção técnica na estruturação da sequência de imagens deixa de ter tanta importância no que se refere ao agenciamento de sentidos. A montagem, com isso, é minimizada e, ao contrário,

¹⁴ Tradução nossa: “nos falta eso tan fundamental a um cineasta que es el pasado a través del cual mirar hacia el futuro” em *Dialogar, filmar, vivir... Cahiers Du Cinema España*, outubro de 2009, edição 27, pag. 10.

¹⁵ *Hacia una nueva identidad*, por Carlos F. Heredero, em *Cahiers Du Cinema España*, outubro de 2009, edição 27, pag. 07.

¹⁶ *Gran Angular: outro cine español*, por Carlos F. Heredero; Gonzalo P. Amatria; Yara Yáñez; Angel Quintana; Eulália Yglesias em *Caimán Cuadernos de Cine*, edição de setembro de 2013, p. 10-30.

recorre-se ao emprego de longos planos sequenciais e da sistemática exploração das potencialidades de composição e criação no interior do próprio plano, recursos que dão a sensação de distensão do tempo e reforçam a contemplação e a leitura da imagem. Estes fatores estéticos são recorrentes em obras como *Lo que sé de Lola* (Javier Rebollo, 2006), *La línea recta* (José María de Orbe, 2006), *La influencia* (Pedro Aguilera, 2007), *Yo* (Rafa Cortés, 2007), *Las horas del día* e *La soledad* (Jaime Rosales, 2003; 2007), *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerín, 2007), *Lo mejor de mí* (Roser Aguilar, 2007) e *Los Ilusos* (Jonas Trueba, 2013)¹⁷.

Compartilhando destas mesmas premissas técnicas e estéticas relatados acima, o diretor Javier Rebollo constrói o universo de *A Mulher Sem Piano*. Rosa é a personagem que alegoriza o cidadão espanhol de classe média, apático e sem perspectiva numa Espanha recessiva, retratada no momento em que o país volta a flertar com a guerra e que logo passaria a ser foco de atentados terroristas, como os ocorridos em 2004 no metrô de Madrid. Por outro lado, ela poderia ser entendida como a representação do próprio realizador independente no contexto espanhol: um sujeito que vaga e busca encontrar-se em meio às adversidades políticas e socioculturais.

Embora seja a protagonista, Rosa é retratada sem nenhum privilégio pela posição que ocupa na trama. Quanto a isso, nos referimos às condições visuais, aos enquadramentos em que ela é apresentada em grande parte do filme: fragmentada pelos limites do plano, refletida em vidros ou espelho, quando não, totalmente ausente do quadro. Para Aumont (2004), esta forma de narrar é própria a alguns segmentos estilísticos do cinema moderno, em contraposição à valorização do cinema clássico à simetria. O cinema clássico concebia a imagem com o objetivo de mostrar a ação dos personagens, fazendo com que grande parte dos planos apresentasse a figura humana centralizada na tela, sendo que pouca importância era dada a composição das bordas da imagem. Em contrapartida, no cinema moderno há um maior apelo à composição de diferentes pontos da imagem: planos em que os personagens se deslocam ou permanecem nos limites da tela. De acordo com o autor, desta oposição entre estilos, percebe-se que enquanto “um preenche o centro, o outro o vazio; um procura fazer

¹⁷ Por se tratar de um cinema independente que não dispõe de amplas estruturas de distribuição mundial, nem todos os filmes citados foram vistos ao longo da pesquisa. Algumas das descrições técnicas e estéticas que tecemos neste capítulo, acerca dos filmes mencionados no panorama do novo cinema espanhol, resultam de nossa investigação direta, nosso contato com as obras audiovisuais, das quais autenticamos certas similaridades entre elas; outras descrições, porém, provém das edições das revistas especializadas supracitadas, que igualmente contribuíram com dados relevantes para a escritura desta pesquisa. Todas as informações técnicas referentes às produções foram também conferidas e podem ser acessadas no site IMDB: *International Movie Database* disponível em <www.imdb.com>

esquecer as bordas, o outro as marca; um é estático, o outro dinâmico” (AUMONT, 2004, pag. 130).

Rebollo apresenta um cinema de desenquadramento, que demarca as bordas da imagem e potencializa o trânsito dos personagens para toda a extensão do território diegético. Um cinema que revela mais pelo que oculta, do que pelo que mostra em tela, fazendo dos limites um lugar de passagem, uma intersecção entre o visível e não visível, entre visual e sonoro. Esta desorientação do espaço por meio da sistemática dissociação entre procedimentos visuais e sonoros enaltece o filme *A Mulher sem piano* como uma metáfora do cenário caótico em que a Espanha estava imersa na virada do século e, ao mesmo tempo, representa o panorama emergente do cinema independente espanhol, cuja procura por uma característica estética própria levou realizadores a questionarem os códigos culturais e cinematográficos perpetrados ao longo das décadas precedentes. Com isso, como afirma Losilla (2013, pag. 8), “o que então parecia um panorama impreciso e obscuro, agora se define com maior clareza: o cinema espanhol está começando do zero, desde a reconstrução, desde a ruína do que foi”¹⁸.

Nesse cinema, a importância do diálogo como elemento condutor é minimizada, possibilitando assim, a emergência de certa ambiguidade visual que permite a apreensão da matéria fílmica por meio de todos os sentidos. Com isso queremos dizer que a ausência do diálogo revela outros sons dispostos na banda sonora, fazendo com que tais sonoridades adquiram certa utilidade, tornando-se hápticas (Marks, 2000) e, ao mesmo tempo, nos convida a uma imersão sensorial que possibilita novos modos de apreender a associação de imagens e sons. Tal característica imersiva é ainda mais evidente quando Rebollo constantemente convida o espectador a perceber a composição dos quadros pelo que está além do que se vê através da incursão recorrente pelas sonoridades acusmáticas, que não justificativas visuais. Este recurso compõe na tela um universo pautado não apenas pela desorientação espacial, mas também por uma sistemática fragmentação dos sentidos. É, sobretudo, esse aspecto que nossa análise irá proceder. Para tanto, visitaremos alguns aspectos no que se refere às técnicas de reprodução do som ao longo da história do cinema.

¹⁸ No original “Lo que entonces parecía un panorama desdibujado y borroso, ahora se define con mayor claridade: el cine español está empezando desde cero, desde la reconstrucción, desde las ruinas de lo que fue”, em *Emerge outro cine español: um impulso colectivo*, por Carlos Losilla, em *Caimán Cuadernos de Cine*, edição de setembro de 2013, p. 8.

3 A TÉCNICA E AS POTENCIALIDADES DO SONORO OBJETIFICADO

O som não é um fenômeno singularizado, mas o resultado de um jogo (de ação e reação), energética entre corpos ou objetos. Em repouso, os corpos não emitem sons. Para que uma fonte sonora atue sobre o meio, é necessário submetê-la a uma determinada quantidade de energia (agir sobre). Isso ocorre quando batemos contra uma porta de madeira, por exemplo, (fonte sonora). O som emitido é a resposta da vibração da madeira, proporcional a energia empregada pela mão agindo sobre ela. Como o ar possui certa elasticidade, as moléculas que o compõe entram em um estado vibratório de compressões e distensões sucessivas, transmitindo, dessa maneira, às moléculas vizinhas a informação do impulso inicial. Este movimento de “impulsos e repousos” (WISNIK, 2011) gera, portanto, ondas concêntricas de som que se propagam no espaço de maneira semelhante às ondulações geradas na água como resultado do contato com sua superfície. Se o ouvido humano (receptor) se interpuser à trajetória das ondulações, estas farão vibrar também a membrana do tímpano, conduzindo ao cérebro o estímulo sonoro que será decodificado: golpes sobre a madeira e, imediatamente, alguém está à porta. Portanto, o som não pode ser definido apenas pela instância que o produz, mas também pela potência contida em seu ressoar pelo espaço.

Como veremos ao longo deste capítulo, as técnicas de reprodução do som desenvolvidas ao longo do século XX intervieram nesse processo, possibilitando não apenas “aprisionar” o fluxo de ressonâncias do som, mas a partir disso, manipular suas qualidades essenciais em benefício da obra cinematográfica, por vezes associando sons à imagem e, em outras, apelando para sua dissociação. Neste último processo, os componentes da banda sonora tornam-se elementos indispensáveis no que se refere a introdução do sentido de materialidade no filme, exaltando o som acusmático como um índice de presença do próprio objeto e potencializando também o agenciamento de sentidos a partir da “objetificação” da matéria sonora.

Diversos estudos contemporâneos contribuíram para a formulação de um campo reflexivo acerca do efeito produzido pelas técnicas no âmbito comunicacional e cultural de nossa época. A partir de Benjamin (1986), percebemos o sonoro inserido em um panorama indissociável das diversas técnicas de reprodução que o tornou apreensível no decorrer do século XX. Segundo o filósofo, “o modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (BENJAMIN, 1986, p. 69). Ele considera que a existência única de uma obra de arte, sua

aura, estaria ligada a fatores espaciais e temporais específicos ao momento em que ela foi produzida. Porém, este “aqui e agora” da obra de arte entraria em declínio à medida que novas técnicas de reprodução visuais – e sonoras - substituíram sua aparição única pela multiplicidade de reprodução serializada.

Os primeiros objetos artísticos, de acordo com o autor, surgiram a partir de cultos que lhe atribuíam uma função ritualística, religiosa. É importante observar que esse modo de ser *aurático* da obra de arte nunca se desvincula completamente de sua função ritual. Ou seja, o valor único da obra de arte – sua autenticidade – teria sempre um fundamento teológico. Este fundamento, nas palavras do autor, situa a presença da obra de arte em uma perspectiva pautada por uma inacessibilidade, uma essência imaculada insociável, que transforma as imagens autênticas em imagens de culto. No entanto, Benjamin afirma que a reprodutibilidade destacou a obra de seu valor de culto.

Ao longo dos séculos, o aprimoramento de técnicas como, por exemplo, a litografia na Idade Média e a xilogravura no século XIX trataram de mobilizá-la, por meio da reprodução, para além da sua existência única. Antes disso, apreciar uma obra de arte demandava um encontro físico com ela. Após a invenção da fotografia, as técnicas de reprodução tornaram possível sua apreciação massiva. Ao destacar-se do ritualístico, o próprio *status* da obra fora ressignificado, uma vez que, distanciada de sua unicidade e de seu caráter aurático, a obra de arte seria apreendida por seu valor de exposição ao público, sua existência serial. Devido a isso, a arte cinematográfica é de central importância na análise do autor, pois, sendo uma obra produzida para a coletividade, a reprodução do filme não é uma condição externa a sua difusão (e produção), ela obrigatoriamente implica sua reprodução massiva. Nos termos de Benjamin: sua relevância reside em seu valor de exposição.

Da mesma forma que a fotografia alterou nossa relação com a obra de arte na modernidade, podemos pensar que as técnicas de gravação e reprodução de som possibilitaram uma nova apropriação do sentido da audição. Marshal McLuhan (2007) nos atentava, por exemplo, para o fato de que a invenção da escrita não havia possibilitado apenas uma forma mais eficiente de comunicação, mas representou também um predomínio da visão sobre os outros sentidos. Tal fato fora intensificado ainda mais após o aparecimento da prensa de tipos móveis de Gutenberg. O autor argumenta que isso é resultado da potencialidade contida nos meios técnicos em criar determinadas *ambiências*, à medida que sua utilização passa a ser disseminada, modificando o ambiente social e cultural e a relação dos sujeitos com o próprio meio. Nesse sentido, o surgimento da primeira técnica de gravação de som, o

fonógrafo de Edison no século XIX, foi responsável por reintroduzir o sentido da audição e da oralidade na modernidade. Além do fonógrafo, de acordo com Kittler (2009), o gramofone (capaz de gravar e reproduzir sons) foi um dos primeiros aparatos técnicos a retirar o peso de uma cultura intrinsecamente linear e visual, estabelecendo um regime de desenvolvimento no qual os sentidos humanos tornaram-se autônomos ao serem apropriados e estendidos às técnicas.

Desde a mudança de épocas temos controle de tecnologias de armazenamento que podem gravar e reproduzir o próprio fluxo de tempo em dados acústicos e ópticos. Os ouvidos e olhos tornaram-se autônomos. Isso mudou o *status* de realidade mais do que a litografia e fotografia, que (de acordo com a tese de Benjamin) no primeiro terço do século XIX, apenas impulsionou a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. A mídia "define o que realmente é" (KITTLER, 1999, p. 3)¹⁹.

Além da capacidade de eternizar as mais diversas formas sonoras por meio do armazenamento, o fonógrafo e o gramofone representam também o início da possibilidade de desincorporar o sentido da audição. Com isso o som desprende-se de sua essência efêmera e torna-se "objetificável", podendo ser manipulado, editado. Ele deixa de fazer referência à fonte da qual provém e adquire um valor próprio. O cinema expande a possibilidade criativa deste recurso ao utilizá-lo como elemento de recontextualização quando vinculado à imagem.

Pensamos, com isso, que a reprodutibilidade modifica o modo como nos relacionamos com esta segunda natureza (técnica) diluída em nosso cotidiano. Por isso, torna-se essencial conceber o cinema como uma técnica que reconfigura a maneira com que nos colocamos diante do mundo e, mais do que isso, condiciona nossa percepção sobre ele. Para Benjamin (1986, p. 174):

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas - é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.

Por essa perspectiva, a imagem em movimento e, principalmente a técnica da montagem – como nos mostrou Vertov em *O homem com a Câmera*²⁰ - trataram de mimetizar

¹⁹ Tradução nossa: "Ever since that epochal change we have been in possession of storage technologies that can record and reproduce the very time flow of acoustic and optical data. Ears and eyes have become autonomous. And that changed the state of reality more than lithography and photography, which (according to Benjamin's thesis) in the first third of the nineteenth century merely propelled the work of art into the age of its technical reproducibility. Media 'define what really is'".

²⁰ Man with a Movie Camera: Dziga Vertov, 1929.

as inervações humanas diante das frenéticas mudanças sociais e culturais na primeira metade do século XX: o crescimento desordenado das metrópoles, o fluxo das massas nos grandes centros urbanos, a consolidação da indústria automotiva, a expansão da indústria elétrica, o regime fabril e a jornada de trabalho. Um novo mundo configurava-se demandando modos distintos do sujeito situar-se e perceber a si e ao mundo. Entretanto, tais alterações não se restringiram ao visual urbano, mas estenderam-se também à polifonia – buzinas, ruídos elétricos, motores e fábricas - que passaram a compor a paisagem sonora das cidades modernas com uma nova gama de timbres e frequências e, além disso, encontraram sua correspondência técnica e estética no cinema sonoro, possibilitando ao espectador uma nova experiência sensível.

É fato que, em uma cultura oclocentrista (AUMONT, 2004) desenvolvida ao passo da reprodução massiva de imagens técnicas, o meio científico, as teorias filosóficas, literárias e dos mais diversos campos possuem a tendência de se debruçar proeminentemente sobre a visão. Inclusive nossas expressões linguísticas são direcionadas a descrições que têm como foco: ver, olhar, vislumbrar, em detrimento de outros sentidos. Não é diferente no que diz respeito às teorias cinematográficas. Chion (2008) afirma que só podemos falar em “imagem” do cinema, no singular, pois a tela configura-se como o lugar específico da aparição das imagens. “A imagem, aquilo que designamos por esta palavra no cinema, é não o conteúdo, mas o contentor. É o quadro” (2008, p. 57).

Nesse sentido, as bordas do quadro delimitam e estruturam o que será percebido pela visão do espectador no interior da imagem. Porém, tratar a experiência cinematográfica como algo relacionado apenas a um dos sentidos que nos constituem, nos parece, certamente, uma discussão excludente e limitadora. Da mesma forma, nos parece arbitrário reduzir a discussão acerca da experiência cinematográfica às bordas da tela.

Parte dos estudos do cinema categoriza o som como um elemento agregado, um segundo capítulo, escusado a um dispositivo que teria a imagem como fator de origem e legitimidade. Fato considerado por Altman (1992) uma falácia histórica, uma vez que os argumentos que embasam tais teorias consideram apenas a evolução temporal das técnicas cinematográficas relacionadas ao seu surgimento e popularização do veículo, inserindo, dessa maneira, um abismo histórico entre o aparecimento do cinematógrafo, em 1895, e a lograda técnica que tornou possível sincronizar sons e imagens, em 1927: o *Vitaphone*²¹. Entretanto, a

²¹ O sistema era composto por um disco de, normalmente, 16 polegadas com velocidade de 33 1/3 rpm (rotações por minuto). Cada rolo de película continha um disco próprio contendo sua trilha sonora correspondente. Ao

relação entre sons e imagem no cinema pode ter começado antes mesmo do surgimento do cinematógrafo. Machado (1997) nos faz voltar um pouco mais no tempo, ao ano de 1877, quando Thomas Edison patenteara seu primeiro fonógrafo²².

Segundo o autor, a reprodução unicamente acústica, desconectada de imagens, fugia da normalidade em um século cujas apresentações musicais eram feitas ao vivo, ou seja, implicavam a visualização da *performance*. Logo, Edison se deu conta da limitação de seu invento: a ausência de imagens. Foram décadas de malogradas tentativas que resultavam em instrumentos perecíveis, com grandes dificuldades técnicas de manipulação, que não garantiam a sincronia por muito tempo e ainda, representavam altos custos para indústria cinematográfica. Porém, o ponto relevante deste fato diz respeito à pretensão de Edison de “aperfeiçoar” o fonógrafo com a complementação ‘necessária’ da imagem que produz o som” (Machado, 1997, p. 155). Sendo assim, antes mesmo do surgimento do cinematógrafo, o inventor do fonógrafo, possuía como horizonte o cinema sonoro. Portanto, fragmentar a história do cinema entre mudo e sonoro nos parece um equívoco que tende a alimentar a falácia histórica citada por Altman. Para Machado (1997, p. 158), “o cinema já era sonoro durante esse tempo todo, aliás, nunca deixou de sê-lo desde sua invenção ou mesmo na sua pré-história”, ou seja, as tecnologias eram mudas, não o cinema.

A partir da década de 1930, o sistema de sincronização por meio de disco foi substituído pelo som óptico, impresso diretamente na lateral da película. As inovações tecnológicas demandavam atenção aos espaços públicos de exibição dos filmes, uma vez que os sistemas de amplificação e reprodução exigiam atenção à inteligibilidade da fala. Isso se devia ao fato de que a introdução dos sistemas de gravação multipista de áudio não apenas possibilitou a inserção de novos elementos sonoros – ambientes, efeitos, ruídos pontuais – porém, adicionava uma quantia considerável de ruídos indesejáveis à banda sonora.

projeccionista cabia estabelecer a sincronização exata entre rolo de imagens e disco no momento da exibição. Apesar por não ser tão suscetível a variações como os sistemas anteriores, o *Vitaphone* tinha suas complicações: o manejo constante dos discos reduzia sua durabilidade e as ranhuras ocasionais em sua superfície adicionavam ruídos a banda sonora. Foi desenvolvido pela empresa *Warner Brother's* e exibido pela primeira vez em 1927, durante a estreia do filme “O Cantor de Jazz (*The Jazz Singer*), sendo substituído, na década de 30, pelo som óptico impresso diretamente na película.

²² O aparelho compunha-se de um funil metálico cuja base mais estreita era equipada com uma membrana sensível e uma espécie de agulha. Acoplado à estrutura, havia um cilindro giratório coberto com uma folha de estanho. Quando acionado manualmente, as vibrações sonoras, que entravam pela corneta, faziam a membrana vibrar, convertendo o movimento em impulsos mecânicos que seriam, então, desenhados pela agulha na folha de estanho. O fonógrafo possibilitava também reproduzir os sons gravados com a mesma velocidade que havia sido empregada em sua gravação.

Até a década de 1960, a faixa de frequências audíveis e a qualidade do som na maioria dos cinemas ainda apresentavam-se de maneira restrita. Um dos pontos-chave na evolução do som no cinema ocorreu na década de 1970, quando *Dolby*²³ introduziu um sistema de processamento e codificação que ampliava o espectro sonoro audível, dilatando também a diferença entre ruídos de fundo (indesejados) e o volume dos sons indispensáveis ao filme, resultando em qualidade e definição. Talvez a inserção da nova tecnologia, que possibilitava melhor apreciação do som pelo espectador, tenha contribuído para fazer de “Laranja Mecânica” (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick - primeiro filme a utilizar o sistema, em 1971 (LARSON GUERRA, p. 123) – um dos ícones culturais da cinematografia mundial. Porém, foi em “Guerra nas estrelas” (*Star Wars*, George Lucas, 1977) com o sistema *Dolby SR (Spectral Recording)*, que a indústria cinematográfica, pôs-se diante de um novo modelo de exibição no qual o som especializado, por meio da inserção do sistema *surround* de difusão - bem como o aumento da potência dos sons graves (baixa frequência) -, proporcionaram uma intensificação dos estímulos sonoros sobre o público.

Dessa maneira, a inserção do som no cinema não pode ser compreendida sem que uma correlação com as práticas de cada época seja propriamente estabelecida, uma vez que, como nos recorda Altman (2015)²⁴:

Ao ouvir o som disponível, cada geração aprende exatamente o que constitui um som aceitável. Mas desde que o som disponível em cada geração se altera com as transformações de gosto e da tecnologia, logicamente as normas pelas quais o som no cinema é julgado deve variar de década para década.

Desde as últimas décadas do século passado, o emprego de novas tecnologias de gravação e reprodução de áudio - e aqui ressaltamos a passagem dos sistemas analógicos para os digitais - reconfiguram o constructo cinematográfico, ao prover novas possibilidades do uso expressivo do som, o que resultaria no que alguns teóricos definem por uma estética “hiper-realista” (CAPELLER, 2008). Nesse sentido, a grande possibilidade de manipular digitalmente as intensidades, texturas e densidades sonoras nos proporcionariam, no cinema, uma supervalorização das sensações relativas aos elementos sonantes do filme, que não

²³ Empresa americana fundada por Ray Dolby, em 1965, que estuda e desenvolve produtos para a reprodução de sistemas de som para cinema e, posteriormente, também para dispositivos domésticos.

²⁴ Tradução nossa do original em inglês: “By listening to available sound, each generation learns just what constitutes acceptable sound. But since the sound available to each generation changes with transformations of taste and technology, it stands to reason that the standarts by which cinema sound is judged must vary from decade to decade”. Altman, Rick. *The sound of sound: A Brief History of the Reproduction of Sound in Movie Theaters*. Disponível em: <https://ifsstech.files.wordpress.com/2008/06/sound_of_sound_-_rick_altman.pdf> Acesso em: 20/03/2016 às 15:20

ocorrerem com a intensidade equivalente se estivéssemos em contato físico direto com o mesmo objeto. Para Chion (2008, p. 122), o emprego das técnicas digitais reintroduziu nos filmes “um sentimento agudo de materialidade das coisas e dos seres”, favorecendo, dessa forma, uma estética que visa à intensificação da experiência sensorial.

Além disso, a partir da manipulação pormenorizada e individual dos componentes sonoros, os realizadores lograram ampliar seu potencial de uso expressivo, o que resulta em um interesse acentuado sobre as nuances das histórias, as atmosferas e os climas criados para as cenas, investindo na construção de ambientes e ruídos, sem a necessidade de recair nos clichês cinematográficos, como o uso excessivo da fala. Estes recursos, tendem também a desarticular a própria disposição hierárquica dos componentes da banda, pois, como explica Chion (2008, p. 123):

“Com a nova posição ocupada pelos ruídos, a fala nos filmes já não é central, tende a ser reinscrita numa continuidade sensorial que a engloba e que ocupa os dois espaços sonoro e visual. Enquanto que no primeiro período do cinema sonoro a pobreza acústica do suporte levava a privilegiar os elementos pré-codificados (linguagem, música), em detrimento dos que eram puros índices de realidade e de materialidade, a saber, os ruídos”.

Esta perspectiva nos aproxima das características estéticas do “novo cinema espanhol”, uma vez que, a composição de densas bandas sonoras e a recusa do diálogo por seus realizadores, talvez sofra sua influência direta das possibilidades técnicas introduzidas pelo digital, favorecendo assim, formas distintas de compor histórias audiovisuais.

3.1 Os componentes básicos da banda sonora

Ao passo que o aprimoramento das técnicas representou mudanças qualitativas no registro e na reprodução de som, mais elementos puderam integrar a banda sonora, expandindo a possibilidade de associação entre som e imagem. Ao assistir a um filme, temos a impressão de presenciar um conjunto de imagens que se justapõem sequencialmente, acompanhadas de um conjunto de sons que se desenrolam atrelado a elas. A junção dessas duas partes parece formar uma unidade na qual, ambas se fundem de forma harmônica e indissolúvel. O fluxo de sonoridades que chega ao ouvido nos leva a crer, como afirma Deleuze (2005 p. 278), que os componentes da banda sonora não são divisíveis, mas fazem parte de um único *continuum sonoro*, “cujos elementos só se separam em função de um referente ou de um significado eventuais, mas não em função de um ‘significante’”. Os

componentes sonoros só se separariam a partir de uma escuta individualizada, “na abstração de sua audição pura”, porém enquanto estabelecem-se também como uma dimensão da imagem, formam esta espécie de contínuo...

E é na medida em que rivalizam, se recobrem, se atravessam, se cortam, que traçam um caminho cheio de obstáculos no espaço visual, e não se fazem ouvir sem serem também vistos, por si mesmos, independentemente da fonte, ao mesmo tempo que fazem que a imagem seja lida, mais ou menos, como uma partitura (DELEUZE, 2005 p. 278).

Nesta “partitura”, cada elemento componente da banda sonora se difunde como a nota musical resultante do movimento orquestrado por uma figura visual, aquele que nesta comparação seria o instrumento. E é na totalidade da obra audiovisual que a relação entre os elementos visuais e sonoros adquirem um sentido amplo. Porém, como nos lembra Tarkovsky, “se podemos falar de elementos que o compõe [filme], o fazemos de forma arbitrária, separando-os artificialmente em prol de discussões teóricas”²⁵. Por configurar-se em um constructo técnico em que sons são apresentados com intenções determinadas em relação à imagem, à cena e ao filme, é necessário, então, conhecer quais são os componentes que orquestram este contínuo sonoro.

Na etapa de pós-produção, observamos que os sons são agregados em camadas, assumindo, cada uma delas, distintos aspectos relativos à imagem. No estágio da montagem de som, precisamente, os *designers* de som recebem o material visual já montado pelos editores de imagem e, tendo este como referência, inicia-se um processo de construção dos elementos sonoros.

Os diálogos (1), normalmente, são gravados nas locações, selecionados de acordo com critérios de qualidade e inteligibilidade e, em seguida, editados. Verifica-se também a necessidade de substituir alguma fala (por outra com melhor dicção, diferente atuação ou menos ruídos indesejados) que ocorre por meio da dublagem ou ADR²⁶. No filme, os diálogos possuem a função de transmitir informações: ideias ou dados sobre a trama, a intenção dramática dos personagens, configurando-se, assim, como um dos principais meios de enunciação narrativa.

²⁵ Tradução nossa do original: *And we can only talk about its components rather arbitrarily, dividing it up artificially for the sake of theoretical discussion* (Tarkovsky, 1989, p. 144).

²⁶ A sigla ADR (*Automatic Dialog Replacement* ou reprodução automática de diálogo) designa a gravação em estúdio de um diálogo gravado na cena que não pode ser aproveitado. No Brasil utiliza-se popularmente o termo “dublagem” para isso. Entretanto, o termo dublagem (*dubbing*) é corretamente referenciado à substituição de um idioma por outro.

Desde o advento do sonoro, o cinema tratou de ressaltar a voz em detrimento de outros sons. Chion (2008, p. 13) afirma que o cinema não é apenas vococêntrico, por privilegiar a voz como principal dimensão sonora da narrativa, mas também apela para a inteligibilidade da palavra falada, configurando-se, dessa forma, como verbocêntrico. Isso é atribuído, pelo autor, ao fato de que cotidianamente agimos segundo a mesma premissa: tendemos a privilegiar as vozes dentre o amálgama sonoro – vento, tráfego, mar, chuva – que, involuntariamente, ouvimos. “Se essas vozes falarem numa língua que lhe seja acessível, [o ouvinte] vai começar por procurar o sentido das palavras, e só passará à interpretação dos outros elementos quando o seu interesse sobre o sentido estiver saturado” (2008, p. 13).

Os ambientes (2) definem a cena de acordo com o espaço em que ela se desenvolve, conferindo certa profundidade e verossimilhança à imagem. Às vezes apenas um ambiente gravado já contém os elementos necessários para determinada sequência do filme, porém, normalmente são compostos pela adição de vários ambientes distintos. Pensemos, como exemplo, em uma cena: a personagem cruza apressada, a praça central da cidade, fugindo da chuva que ameaça chegar a qualquer momento. Deste exemplo aparentemente simples podemos extrair uma complexa montagem de ambientes: o vento que se pronuncia sobre as árvores, o canto dos pássaros, o som dos carros a certa distância, os trovões e as primeiras gotas de chuva.

O hábito de criar atmosferas específicas coerentes à cena por meio da inserção de ambientes, não surge, imediatamente, com o cinema sonoro, mas se desenvolve a medida que novas tecnologias de reprodução de som possibilitaram o aperfeiçoamento das técnicas de manipulação dos componentes sonoros. Manzano (2005, p. 53) explica que:

Com o passar dos anos e a melhora na reprodução da banda sonora, os efeitos sonoros se subdividem e passam a revelar novos sub-elementos. Um primeiro seria a ambientação, que contribui para o envolvimento do espectador conforme desejado. Além disso, os ambientes tornam-se uma espécie de conjunto de sons para coisas que não são vistas, mas que ajudam a entender onde os personagens encontram-se geograficamente, a que hora do dia a ação transcorre, em que parte da cidade nos encontramos, que tipo de cidade é aquela. Além do que os ambientes se integram aos personagens, refletem os seus estados de espírito, as suas emoções, ou, ao contrário, integram com os personagens, sufocando-os, provocando sensações variadas.

Ao criar atmosferas próprias para cada cena, os ambientes atuam também na continuidade do filme, tanto na duração dos sons que acompanham determinada cena, quanto na transição para uma nova cena, em que outros ambientes irão conferir-lhe características próprias.

No passo seguinte, temos os *efeitos* ou *ruídos sonoros* (3). Embora, como afirma Chion (1999), a palavra ruído remeta a sons indesejados, no cinema este componente adquire um senso estético. Refere-se aos sons que não são propriamente linguísticos ou musicais, mas que acentuam ou ainda tratam de atribuir determinada textura e corporalidade aos movimentos dos objetos e personagens. Dividem-se em: “efeitos sonoros”, do inglês *sound effects*, provenientes de fontes sonoras específicas que incluem tiros, explosões, o ruído de um carro ou a sirene de uma ambulância; e “ruídos de sala”, também conhecido como *foley art*²⁷, técnica de gravação em estúdio que visa reconstituir os sons produzidos pela ação dos personagens em sincronia com a imagem. Dentre eles, estão o roçar de suas roupas, o som dos passos e os objetos manipulados por eles.

A *música* (4) acompanhava a imagem antes mesmo de existir, de fato, uma banda sonora. Remonta as primeiras exhibições cinematográficas em que músicos tocavam melodias sincrônicas à imagem nas salas de cinema, com o intuito de obstruir o ruído constante do projetor. Chion (1999) descreve como “música de fosso” as composições musicais agregadas ao filme que não correspondem ao tempo e espaço apresentados na tela. Tal expressão remete ao acompanhamento musical de orquestras sinfônicas durante as apresentações de óperas, na qual os músicos ficavam alojados em uma divisão do espaço teatral, logo abaixo do palco. Dentre as várias funções que a música desempenha no audiovisual, podemos citar, de modo geral, o tom dramático que confere à cena e a influência sobre o ritmo de encadeamento das imagens e da ação fílmica.

3.2 O sonoro enquanto presença

Uma das leituras que contribuiu para a perspectiva desta pesquisa foi a definição de Gumbrecht (2010) quanto à “experiência estética”. O autor, a concebe como uma oscilação entre *efeitos de presença* e *efeitos de sentido* provenientes do nosso contato cotidiano com os objetos que nos circundam. Mas para que compreendamos ao que o autor se refere, há necessidade de adentrar mais a fundo em sua análise conceitual.

Em seu livro “Produção de Presença”, Gumbrecht critica a vertente hermenêutica das Ciências Humanas, no que diz respeito a maneira com que a experiência sensorial tem sido negligenciada nos estudos de comunicação. Segundo o autor, há uma tendência, entre os

²⁷ O termo faz referência a Jack Foley (1891-1967), estadunidense pioneiro na arte de criar efeitos sonoros em estúdio.

teóricos da comunicação, em ler os fenômenos do mundo por um viés predominantemente interpretativo, ou seja, suas análises são pautadas pela cultura do significado, em detrimento das características materiais e das relações possíveis com o corpo e os sentidos. Em contraposição a isso, Gumbrecht vê na *produção de presença* uma forma de entender os fenômenos do mundo por sua dimensão concreta, restaurando nossa “relação espacial com o mundo e seus objetos” (2010, p. 13).

De acordo com o autor, o termo “presença”, do latim *prae-essere*, significa algo que “está à nossa frente” ao alcance do corpo. Sendo assim, “uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (2010, p. 13). Já o termo produção é apreendido etimologicamente - do latim *producere* -, referindo-se ao “ato de ‘trazer para diante’ um objeto no espaço” (2010, p. 13). Com isso, a produção de presença destaca “os eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (2010, p.13).

É possível, então, abstrair-se do significado implícito aos objetos para concentrar-se no significante, ou seja, na presença das substâncias que os compõe: prefere-se a tinta à pintura, o código à imagem produzida pelo computador, o instrumento à composição orquestral.

Ao contrário do que possa parecer, a presença não diz respeito apenas às propriedades físicas de algum objeto que está próximo, tangível ao corpo, mas também a “corporificação de algo” (2010, p. 167), que nos é sugerido pelos sentidos. Com isso, a experiência estética se daria no momento em que vivenciamos determinadas “sensações de intensidade que não encontramos nos mundos histórica e culturalmente específicos do cotidiano em que vivemos” (2010, p. 128). Isso significa que quanto mais nos afastamos do modo habituado em que somos afetados pelos objetos, mais colocamos em tensão a relação entre a presença e os sentidos a eles atribuídos. Portanto, ao estabelecermos contato com a presença de determinado objeto, somos tomados por sensações de intensidade que oscilam entre o objeto presente e seu sentido (significado). De acordo com Gumbrecht, esta relação entre ambas as partes não se daria de forma complementar, mas “ao contrário, podemos dizer que a tensão/oscilação entre *efeitos de presença* e *efeitos de sentido* dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego” (2010, p. 137).

A partir dessa leitura comecei a questionar se as sonoridades acusmatizadas poderiam ser entendidas como presenças. A nossa tendência é pensar que o som é matéria invisível, inconstante e moldável que carrega consigo informações da fonte emissora e as marcas do

espaço que atravessa, dos objetos que toca, ou seja, aportando ao ouvinte diversos significantes e significados e que dizem respeito ao âmbito cultural em que o espectador está inserido. Para Winsik (2011, p. 28):

Há mais nessa peculiaridade que interessa ao entendimento dos sentidos culturais do som: ele é um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam o nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável. O senso comum identifica a materialidade dos corpos físicos pela visão e pelo tato. Estamos acostumados a basear a realidade nestes sentidos. [...] O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado. (Não há como negar que há nisso um modo de conhecimento e de sondagem de camadas sutis da realidade).

Nas situações em que vemos uma fonte visual emitindo o som, automaticamente, assumimos que são provenientes dela, tanto em situações cotidianas, como na ilusão de sincronia que o cinema produz. Entretanto, quando não há informação visual atrelada ao som, como no caso do espaço fora de quadro, a única informação que recebemos é a matéria acústica insinuando a existência de um corpo que se move, um carro que se desloca, um pássaro que voa, uma explosão. Pensamos que o som possui a mesma função que a música na análise de Wisnik (2011, p. 29), ele “traduz para nossa escala sensorial, através das vibrações perceptíveis e organizáveis das camadas de ar, e contando com a ilusão do ouvido, mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria”. Portanto, acreditamos que o som é um modo de produzir efeitos de presença pela conjugação das múltiplas informações que emanam da fonte. Tais informações são processos, a nosso ver, intrínsecos ao sonoro e ocorrem concomitantemente ao modo como ele surge se propaga e é percebido. Trata-se de qualidades fundamentais do som que, ao conjugarem-se em sua multiplicidade, erigem a singularidade de cada som. Refiro-me as alturas, durações, timbres e intensidades; parâmetros relativos ao som, cujo diálogo constante permite a matéria sonora diferenciar-se ilimitadamente, conforme lembra Wisnik (2011, p. 26):

A diferença se dá na conjugação dos parâmetros e no interior de cada um (as *durações* produzem as figuras rítmicas; as *alturas*, os movimentos melódicos harmônicos; o *timbre*, a multiplicação colorística das vozes; as *intensidades*, as quinias e curvas de força na sua emissão).

A ressonância do composto sonoro resultante da conjugação desses parâmetros nos mostra que um som não se extingue na medida em que sua emissão se conclui, mas ele dura

no tempo – de fato o som só existe enquanto dura - e se difunde por uma determinada extensão do espaço de acordo com tais variáveis determinantes. Com isso, nossa afirmação no início deste capítulo de que o som não é um fenômeno singularizado, se refere a sua característica de executar movimentos multidirecionais por onde se difunde e dependendo da estrutura das superfícies com as quais entra em contato, ser em partes absorvido ou refletivo. Dessa forma, as frequências constantes no som emitido sofrem alterações por estas superfícies dispostas no espaço propagado.

Nota-se que a percepção sonora não é absoluta, mas é relativa e os sons não soam conforme a fonte emissora os produz, mas são resultantes das obstruções, das difrações e refrações, deformações sofridas pelos movimentos sonoros no espaço. Ou seja, a relação entre o movimento dos objetos e o espaço em que ele se desloca, condicionam as qualidades do som resultante a ser percebido. Este tema estabelece uma dinâmica de contato e tensionamento constante *entre* o objeto emissor, o espaço físico de propagação e o corpo que recebe as informações sonoras.

Na perspectiva fenomenológica de Nancy (2002) o ressoar dos objetos é entendido como uma “presença”. Com o termo, o filósofo define este espaço que não se compreende o objeto emissor, nem o ouvinte, mas ao estágio entre ambos, pelo qual o som se difunde e os conecta. Apesar de ser indissociável dos significados aos quais o som emitido remete, a “presença” ressoante busca instaurar o fenômeno sonoro em uma dimensão própria de análise, afastando-se de sua justificação exclusivamente visual. Segundo ele, há mais *isomorfismo* entre o objeto e imagem, uma vez que o próprio termo *morphe* (forma), já remete a algo no plano visual, porém o som possui a característica de “dominar a forma”.

Ele não a dissolve, mas a alarga, dá-lhe uma amplitude, uma espessura e uma vibração ou ondulação onde o contorno [forma] não faz mais do que se aproximar. O visual persiste até seu desaparecimento, o sonoro aparece e desaparece em sua permanência (NANCY, 2007, p. 2)²⁸.

Nancy afirma que atribuir sentidos aos sons é uma prerrogativa presente inclusive na etimologia dos termos “ouvir” e “escutar”. De acordo com o filósofo, a palavra escutar, do francês *écouter*, remete a um sentido possível, a uma condição de possibilidade, mesmo que não acessível imediatamente. Enquanto o termo ouvir, cuja raiz latina seria *entendre*, teria seu significado relacionado à palavra “compreender” e infere a atribuição de sentido a um

²⁸ Tradução nossa: “It does not dissolve it, but rather enlarges it; it gives it na amplitude, a density, and a vibration or an undulation whose outline never does anything but approach. The visual persists until its disappearance; the sonorous appears and fades away into its permanence”.

determinado contexto, como se a todo ouvir estivesse imbuído um “ouvir dizer”, independente do fato de estar relacionado a uma palavra ou um som (NANCY, 2002, p. 6).

A abordagem fenomenológica proposta pelo autor flexibiliza a compreensão conceitual dos fenômenos sonoros. A apreensão do objeto a partir desta “presença”, de seu ressoar, não estaria relacionada à atribuição de sentidos ao visual e sim a uma multiplicidade de formas potenciais que surgem à consciência. Por isso, o espaço entre o emissor-ouvinte faz-se importante em sua análise. A ressonância percorre este espaço de referência, tocando os corpos e voltando para si mesma. E para o autor, este ato resguarda a primeira ou última profundidade do que seria o sentido do som contido em si mesmo, uma vez que é a ressonância a responsável por codificar o que escutamos. Toda esta presença é produzida por um complexo de retornos, *renvois*, que se dão pela própria mobilidade, uma vibração ou vai e vem entre a fonte emissora e o ouvido. Neste espaço entre emissão e recepção compreendido pelo ato de ressoar, o som carrega as marcas de sua própria duração.

Como problematizaremos mais adiante, segundo comentários de Deleuze (1983) a partir das teses de Bergson (1999), o sujeito é, no universo de imagens, uma imagem viva, cuja função é orientada para agir no presente. Desse modo, ele percebe os objetos do mundo, e devolve este movimento em uma ação no presente. Porém, na medida em que o sujeito surge como um centro de indeterminação, detentor da capacidade de hesitar diante das várias ações possíveis, ele retém o fluxo desse movimento, fazendo com que o reconhecimento atento retorne a outras partes do objeto, antes obscurecidas, uma vez que dos objetos ele reconhece apenas as partes necessárias para agir. De acordo com o pensamento bergsoniano, Modenesi (2011, p.10) afirma que:

O reconhecimento atento, enquanto produto da coalescência da lembrança com a percepção, é o ponto do qual parte a mudança qualitativa interior, isto é, a sensação. No interior do corpo humano, as sensações percorrem um trajeto que vai dos nervos aferentes ao cérebro, assim como do cérebro à musculatura, onde finalmente ganham a forma de reações físicas. Para Bergson, no entanto, mais do que receber e devolver as sensações (mudanças qualitativas internas), a função do cérebro é a de escolher um dentre os inúmeros caminhos pelos quais as sensações podem retornar, escolha da qual depende a reação do corpo e, por conseguinte, a sobrevivência do homem.

As percepções são externas a nós, estão no mundo e executam um movimento que parte dos objetos em nossa direção. Entretanto, nesse momento, a percepção atrai também lembranças de algum ponto da memória, que darão origem às sensações. Portanto, ao passo que a imagem-percepção é interrompida e não restabelece o movimento, surge a possibilidade

de encontro com imagens de outra ordem, imagens virtuais, que ensejam uma relação afetiva com o mundo.

A partir desses fundamentos, os sons, que se apresentam dissociados de suas fontes, nos causam determinadas sensações que inevitavelmente tentamos classificar, definir. Nesse processo entre a percepção e a ação existe a possibilidade de outras imagens surgirem, retendo este movimento, nas quais se atualizam a lembrança de experiências passadas relativas ao som que não conseguimos imediatamente classificar. Como afirma Wisnik, (2011, p. 29) “o som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão”. Dessa relação entre as sonoridades percebidas e as lembranças evocadas da memória para atribuir-lhe uma determinada forma ou sentido, pensamos que perceber é um modo de produzir presença, ou ainda, nos termos de Gumbrecht, (2010) de corporificar algo tangível ao corpo.

O fato das sonoridades acusmatizadas convocarem o espectador a completar mentalmente a presença proporcionada por elas, nos possibilita estabelecer uma aproximação com o conceito benjaminiano sobre a aura, já descrito há algumas páginas. Especificamente, da leitura que Didi-Huberman (1998) nos oferece, desvinculada do sentido religioso. Em sua leitura, “a aura faz da aparição um conceito de imanência visual e fantasmática dos fenômenos ou dos objetos, não um signo enviado desde sua fictícia região de transcendência” (HUBERMAN, 1998, p. 157-8), sendo, dessa maneira, algo concernente ao universo que se desprende do objeto.

Para Didi-Huberman é a relação entre distâncias o que devemos chamar de aura. Sua essência emerge entre as distâncias do que vemos e a imagem que nos olha. “A aura seria, portanto, como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado” (HUBERMAN, 1998, p. 147). Compreendemos aqui que o ver poderia ser atribuído a todos os sentidos, especificamente a audição, em nosso caso, não se restringiria somente à obra de arte, podendo também ser tensionada aos objetos estéticos como um todo.

O autor identifica a aura pela relação estabelecida entre um *poder do olhar* – já descrito -, um poder da memória e pelo *poder da distância*. Investidos desse mesmo poder de olhar, percebemos os sons que nos chegam de fora de campo. Temos aí o *poder de olhar*, porém, estendido a faculdade da audição: percebemos, assim, os sons, os ruídos, as vozes, as ambiências, difundidos à distância do visível, por meio de uma escuta atenta, com o objetivo de compreender o eventual sentido de determinado som.

A aura aparece também por meio de uma evocação que também conclama um *poder de memória*, embasada em imagens de nossas experiências prévias. Nas palavras de Benjamin:

A aura de um objeto oferecido à intuição é o conjunto das imagens que, surgidas da *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno dele, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício (BENJAMIN, 1996, p. 137).

Nesse modo de perceber, o *poder de memória* se manifesta nas várias camadas de imagens sobrepostas, imagens em constelações evocadas do passado que reverberam em torno do objeto observado no presente. Quando associadas, se desdobram em novas imagens e desvelam, assim, outras formas potenciais. Essa razão nos serve de fundamento para, incutidos pelo autor, autenticar o modo como os sons se apresentam acusmatizadas. Essas “figuras do ouvir” proveniente do espaço desenquadrado pela câmera - assim como a obra de arte para Benjamin – se apresenta para nós como uma presença aurática. Operando na “distância” entre a matéria e a memória, a ausência da fonte emissora e a presença aurática do sonoro, que mesmo sem seu apelo visual, dela emana. Huberman (1998, p. 149) completa a noção de aurático que, enfim, seria:

[...] o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens [grifo do autor], suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõe a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir [idem] tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente.

Nessa dimensão, o sonoro habita virtualmente, evocando um conjunto de várias imagens que se interpelam, se agrupam em torno dela e agenciam sentido(s), formas múltiplas. “É assim que se entrelaçam na aura a onipotência de um olhar e de uma memória que se percorre como quem se perde numa floresta de símbolos” (HUBERMAN, 1998, p. 150). Em meu entendimento, é dessa mesma maneira que os sons atuam em toda a amplitude da diegese²⁹ – principalmente quando desvinculado de fontes visuais -, povoando o quadro de presenças que não se “solidificam”, não encontram uma forma singular, mas, ao contrário,

²⁹ Segundo Aumont e Michel Marie (2003, p. 78) diegese deriva da palavra grega *diègèsis* que significa narrativa. O termo se opõe ao conceito de *mimesis*, descrito na filosofia platônica e aristotélica, cujo significado faz referência à imitação. Segundo nos trazem os autores, Christian Metz foi quem desenvolveu o conceito aplicado à estudo do cinema e, nesse sentido, tem-se a diegese como: “a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado”.

serão percebidas pelo espectador como quem se perde em uma floresta de formas espectrais, múltiplas e ambíguas.

Tendo em mente as considerações teóricas abordadas até aqui, faz-se necessário adentrar ao regime das imagens, a fim de reconhecer seus códigos e as associações operadas por ela com relação aos elementos sonoros no constructo cinematográfico. Esta incursão toma em conta a análise de Deleuze acerca do movimento e dos tempos das imagens e os signos visuais e sonoros que os atualizam; etapa esta, necessária, uma vez que nos fornece bases teóricas para a futura dissecação do objeto empírico.

3.3 Os movimentos e os tempos das imagens

No plano inicial de *A Mulher Sem Piano*, um senhor de meia idade desliza um pequeno pano sob a sujeira acumulada no para-brisa de um táxi. Situada no interior do veículo, a câmera enquadra, em primeiro plano, parte dos bancos dianteiros, o homem através do vidro a certa distância e a perspectiva urbana que se estende ao fundo da imagem. Somos passageiros da trajetória que se desenha, espectadores das imagens que estão por vir. Esta pequena passagem nos sugere uma reflexão metafílmica: o taxista limpa o para-brisa do carro como se removesse também a opacidade da tela de cinema, a sujeira da objetiva da câmera ou ainda como se despisse o espectador do mundo externo para fazer-lhe imergir no universo das imagens na sala de cinema. Entretanto, o esforço do taxista em limpar o vidro não é recompensado por uma visibilidade superior: o foco da câmera não se recupera, resultando numa visão nebulosa da cidade.

A decisão estética de brincar com o foco - e com a visão do espectador - logo nos primeiros minutos da cena de abertura revela uma das características enunciativas essenciais do filme: o invisível, a sugestão, é tão relevante quanto o que se vê. Afirmando isso, pois o senhor que limpa o vidro nem ao menos é o protagonista do filme. Ele é Francisco, o que não sabemos ainda, marido da protagonista: Rosa. Nossa personagem principal também está presente na cena, mas não aparece imediatamente na imagem. Apenas quando Francisco entra no carro, Rosa volta-se para o marido, pronunciando uma pequena porção de seu rosto, antes escondido pelo banco do veículo. Dessa maneira, somos introduzidos ao cotidiano de Rosa, uma dona de casa que ocupa sua vida entre os afazeres domésticos e o atendimento da esporádica clientela na pequena clínica de depilação que mantém em seu apartamento, no centro de Madrid.

O comportamento inexpressivo de Rosa, quase robótico, diante das situações e os poucos – e nada cálidos - diálogos que mantém com seu marido, sugerem uma rotina permeada pelo hábito, pela burocracia da vida moderna, bem como o esgotamento das relações afetivas e a incomunicabilidade. Tal panorama servirá de mote para a decisão tomada por ela e justifica também o início da trajetória peripatética da personagem: Rosa decide fugir.

Apesar de ser a protagonista, os enquadramentos não lhe concedem atenção especial, por vezes a fragmenta, quando não a excluindo do plano por completo. Tal recurso estético parece denotar a inconformidade de Rosa com se dia-a-dia e a iminência do plano de fuga. Ela perambula aparentemente sem rumo, ausenta-se do plano, em espaços que não deixam claras suas decisões. Somos espectadores das situações que lhe aparecem, assim como ela mesma reage passivamente. De acordo com Deleuze (2005, p. 55):

Personagens, envolvidos em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade.

Sob a perspectiva do autor, a desconstrução do espaço fílmico, os personagens que perambulam, as imagens marcadas pela temporalidade autônoma e pelo vazio, são características do regime estabelecido pelas imagens encontradas não apenas em *A Mulher Sem Piano*, mas também em um modo de pensar o cinema moderno, o cinema da imagem-tempo.

Deleuze trata de pensar o cinema por meio das qualidades intrínsecas ao meio, afastando-se dos modelos linguísticos subjacentes a semiologia do cinema e da literatura. Nestes, existe a ideia de que a narrativa é a responsável por articular as imagens, reduzindo-as a um processo de representação do real. Entretanto, para o autor, assim como as ciências, as artes e outras áreas do conhecimento, o cinema se apresenta como uma forma de pensamento, com a diferença de que este não seria galgado em conceitos e sim, imagens. A partir disso, o filósofo desenvolve uma taxionomia das imagens e dos signos cinematográficos autenticados em dois regimes distintos: a imagem-movimento e a imagem-tempo.

A imagem-movimento caracteriza o cinema das primeiras décadas, que se torna narrativo a partir do encadeamento orgânico entre as distintas imagens, evidenciando a adoção de um esquema sensório-motor. Como exemplo, podemos citar os filmes policiais ou as comédias mudas do cinema clássico, em que os personagens agem e reagem uns aos outros e as imagens tratam de evidenciar tal fato. Com isso, a relação direta entre montagem e

narrativa apresenta o tempo de maneira indireta, subordinado ao movimento – de ação e reação - das imagens postas em marcha pela técnica cinematográfica. Este modo de agir das imagens entra em colapso a partir da ruptura desse esquema sensório-motor, ocorrido com o surgimento do cinema moderno. Nele, a narrativa é substituída pela descrição, os personagens são apresentados em situações cotidianas e ambíguas, fazendo também com que a ação e reação estabelecidas pelas imagens clássicas, liberte o tempo de sua subordinação ao movimento. As imagens que apresentaram a temporalidade em sua autonomia, foram denominadas por Deleuze de Imagem-tempo. Portanto, a taxionomia deleuziana do cinema articula três conceitos essenciais, “imagem”, “movimento” e “tempo”, cuja inspiração o autor encontra no pensamento filosófico de Henri Bergson.

3.3.1 A imagem-movimento

No livro *A Imagem-movimento* (1983), Deleuze explora as três teses fundamentais de Bergson acerca do movimento. A primeira delas estabelece uma distinção entre movimento e espaço percorrido, apontando para o fato de que entre ambos há uma diferença de natureza e, por isso, são irreduzíveis. Não podemos reconstituir o movimento a partir do espaço. Para o autor, “o espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão” (DELEUZE, 1983, p. 9). Ou seja, o movimento executando-se é presente e indivisível, enquanto o espaço percorrido é passado, pertence a um mesmo todo homogêneo, podendo ser decomposto e recomposto. Sendo o movimento indivisível, não podemos reconstituí-lo a partir da sucessão de fragmentos de sua trajetória, ou seja, “cortes imóveis” de instantes no tempo, pois estaríamos subordinando o tempo ao movimento desses instantes. Com isso, “há oposição entre, por um lado, corte imóvel e sucessão como tempo abstrato – universal, homogêneo, uniforme a diversos movimentos – e, por outro, movimento real e duração concreta” (MACHADO, 2009, p. 249). Esta concepção remete a maneira artificial com que o cinematógrafo nos dá a ilusão do movimento a partir da sucessão dos 24 fotogramas por segundo. Temos a impressão de ver um movimento contínuo, mas na verdade estamos diante de instantes, cortes imóveis que deixam escapar o movimento real e o tempo em sua duração real. Deleuze conclui, então, que o cinema decompõe artificialmente o movimento real e o recompõe a partir desses cortes imóveis, apresentando uma imagem a qual o movimento não é acrescentado, mas que já contém o movimento em si, ou seja, a imagem-movimento.

A segunda tese apresentada pelo autor se refere a duas concepções distintas de como o movimento é entendido ao longo da história. Deleuze transcende o modo em que a filosofia aristotélica concebia o movimento como imobilidades: uma ordem de “instantes privilegiados”. Já o pensamento moderno – ao qual Deleuze se apoia – privilegia o tempo, embora ainda subordinado ao espaço. Ele concebe o movimento “não mais a instantes privilegiados, mas ao instante qualquer” (2005, p. 13), seguindo a dinâmica imposta pela reprodução da imagem cinematográfica. “É neste sentido que o cinema é o sistema que reproduz o movimento em função do *instante qualquer*, isto é, em função de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade” (2005, p. 10). Esta concepção, segundo o autor possibilita considerar o tempo como uma variável independente.

Na terceira tese bergsoniana, Deleuze enuncia que o movimento é um corte móvel na duração. A concepção de duração em Bergson equivale ao que Deleuze compreende, a partir deste, pelo conceito de todo. “O todo é o que muda, é o aberto ou a duração” (1983, p. 26) e remete mais ao tempo e ao espírito do que a matéria e ao espaço. Uma vez que a mudança é inerente ao movimento, este último exprime também uma mudança no todo, isto é, na duração.

O autor nos diz, com isso, que a habilidade do movimento em transladar-se faz com que cada alteração das partes no espaço expresse também uma mudança de qualidade no todo. Por um lado, o movimento enquanto translação passa entre partes e objetos e, por outro, exprime uma mudança no todo: é o movimento enquanto mutação. A partir dessa relação mútua entre o movimento das partes e as mudanças qualitativas no todo, Deleuze nos permite pensar o movimento, identificando-o em operações básicas da realização cinematográfica. Machado (2009, p. 253) lembra que:

O enquadramento como a determinação de um sistema fechado de elementos; o plano como determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado entre os elementos ou partes; a montagem como determinação do todo que dá uma imagem indireta do tempo.

No tempo está o todo que muda, diz Deleuze. A noção de tempo apresenta-se latente no pensamento do autor. Percebe-se que a representação do tempo, ou ainda a relação entre espaço e tempo pode ser identificada no pensamento de Deleuze pelas duas faces da imagem-movimento, que encontram equivalência no cinema: o enquadramento e a montagem. Ou seja, os planos especializados e a noção de tempo resultante da montagem. Deleuze ressalta o caráter indireto da representação do tempo no cinema. No cinema clássico, “o tempo é

necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra” (DELEUZE, 2005, p. 48).

3.3.2 A imagem-movimento e a noção bergsoniana de imagem

Além da concepção acerca do movimento, Deleuze utiliza a teoria bergsoniana sobre a imagem para autenticar os diferentes tipos de imagem-movimento. As bases para tal noção estão no livro *Matéria e Memória*, no qual Bergson nos convida a colocar-nos na presença de imagens. O autor compreende por imagem “uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama de representação, porém menos do que aquilo que o realista chama de uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a representação” (1990, pag. 1). Sua análise visava ultrapassar os antagonismos reducionistas, propostos por seus predecessores, dos quais o mundo material era compreendido, pelos idealistas, como um dado qualitativo derivado da consciência e, no entendimento dos realistas, a consciência era um dado extensivo e quantitativo do espaço, ou seja, proveniente da matéria. Para desfazer-se de tal dicotomia, Bergson lança a seguinte questão: “como imaginar uma relação entre a coisa e a imagem, entre a matéria e o pensamento, uma vez que cada um desses dois termos possui, por definição, o que falta ao outro?” (BERGSON, 1990, p. 38).

Em sua concepção, a matéria “é uma imagem, mas uma imagem que existe em si” (1990, p. 2). Tal afirmação transcende a visão psicológica da realidade, uma vez que situa a matéria em um plano de imanência. Em efeito, a imagem não é entendida como uma representação ou um dado da consciência, mas como algo que preexiste a uma consciência que viria atribuir-lhe interpretações.

Com isso, o universo, para Bergson, é um conjunto de imagens cuja relação entre elas se propaga infinitamente. “Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza” (1990, p. 11). Com isso, podemos pensar que a relação entre imagem e movimento é a própria essência da matéria: a imagem-movimento. Para Deleuze (1983, p. 72):

O plano da imanência é inteiramente Luz. O conjunto dos movimentos, das ações e reações, é luz que se difunde que se propaga "sem resistência e sem perda". A identidade da imagem e do movimento funda-se na identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento assim como a matéria é luz.

Nesse universo luminoso de imagens, não há um ponto de ancoragem que determine a direção do movimento. Entretanto, Bergson (1999, p. 11) afirma que uma imagem é exaltada como privilegiada: “tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo”. O corpo, nesse sentido, é entendido como a imagem prevalente, pois é a única que conhecemos não apenas de fora, mediante percepções, mas também em seu interior, de acordo com nossas experiências prévias.

Ao contrário do que normalmente se acredita a percepção não parte do sujeito aos objetos percebidos, mas, está relacionada aos próprios objetos (imagens, matéria), que nos cercam, em um movimento que parte deles em nossa direção. Bergson define da seguinte forma: “chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” (1999, p. 17).

Não há, portanto, diferença de natureza entre percepção e matéria, mas apenas uma diferença de grau. Há uma relação de influência mútua entre o corpo e as imagens exteriores, na qual o primeiro, de acordo com Bergson, configure-se em “um centro de ação”, uma vez que se trata de um “objeto destinado a mover objetos” (1999, p. 14).

Nesse sentido, o corpo recebe o movimento das imagens e reage a elas, restituindo-lhes movimento. Ele possui a capacidade de agir ou hesitar mediante um estímulo proveniente das imagens exteriores. Para que isso aconteça, segundo o autor, “é preciso que essas imagens indiquem de algum modo, em sua face voltada para o meu corpo, a vantagem que meu corpo poderia delas obter” (1999, p. 12). Nossa percepção não é mais que a “vantagem” tomada pelo corpo sobre o conjunto de imagens, ou seja, o reconhecimento da parte destacada, a percepção das partes que nos interessam. Entretanto, esse recorte não lança luz ao objeto, como se iluminasse partes determinadas em detrimento de outras, mas ao contrário disso, segundo o autor (1999, p. 33-34) é preciso:

[...] obscurecer certos lados dele [objeto], diminuí-lo da maior parte de si mesmo, de modo que o resíduo, em vez de permanecer inserido no ambiente como uma coisa, destaque-se como um quadro. Ora, se os seres vivos constituem no universo "centros de indeterminação", e se o grau dessa indeterminação é medido pelo número e pela elevação de suas funções, concebemos que sua simples presença possa equivaler à supressão de todas as partes dos objetos nas quais suas funções não estão interessadas. Eles se deixarão atravessar, de certo modo, por aquelas dentre as ações exteriores que lhes são indiferentes; as outras, isoladas, tornar-se-ão "percepções" por seu próprio isolamento.

Nota-se, então, que o corpo percebe de acordo com seu interesse circunstancial, desconsiderando muitas qualidades que constituem a matéria, em função de partes isoladas. Descartamos, com isso, a possibilidade de uma percepção pura dos objetos. E nesse processo, outro elemento surge como mediador da relação entre percepção e ação: a afecção.

Na citação acima, Bergson afirma que os seres vivos, os corpos – imagens – constituem “centros de indeterminação”. Isto se deve ao fato de que no sistema sensório-motor ao qual fazem parte - recebendo e devolvendo movimento quando postos em contato com as imagens exteriores – surge um intervalo. Sua existência é atribuída à possibilidade do corpo de escolha ou hesitação dentre as diversas ações possíveis sobre o objeto. Além de prolongar estímulos externos em ações e de agir de acordo com as necessidades imediatas, o centro de indeterminação pode ainda produzir novos hábitos e experiências. Aqui o papel da afecção é fundamental. A partir do hiato emergente entre percepção e ação, desencadeiam-se processos nos quais a consciência (corpo) tem a possibilidade de estabelecer associações entre imagens virtuais - convocadas da memória, de algum lugar específico do passado - e imagens atualizadas na matéria, denominadas por Bergson de imagens-lembrança. Isso denota o caráter produtivo do corpo enquanto centro de indeterminação. Na definição de Bergson, “a afecção é, portanto, o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores” (1990, p. 60). Ela não é a matéria-prima que constitui a percepção, “é antes a impureza que aí se mistura” (1990, p. 60). O corpo, nesse sentido, não apenas age, mobilizado pelo mecanismo sensório-motor, mas também absorve, lembra, desenvolve sentimentos e sensações.

Deleuze (2005) conclui, então, que o corpo funciona como uma tela negra, um centro de indeterminação, interposto no fluxo constante de imagens, sobre a qual elas irão refletir. O corpo surge como um intervalo, um hiato entre o movimento de ação e reação das imagens, que resguarda a potência de criar o novo e, ao mesmo tempo, retarda a restituição do movimento das imagens. A reflexão da imagem é a própria percepção das coisas. Nesse sentido, Deleuze extrai das teses bergsonianas, as três variações da imagem-movimento emergentes do fenômeno de intervalo produzido pela imagem-corpo: a *imagem-percepção*, o isolamento da imagem percebida, retirada do fluxo; a *imagem-afecção*, a coincidência entre sujeito e objeto, cujo movimento reporta a uma qualidade pura; e a *imagem-ação*, a restituição do movimento. Tal classificação serve de base para o filósofo (1983, p. 84-85) autenticar no cinema clássico o regime estabelecido pelos diferentes tipos de imagem:

O plano de conjunto seria sobretudo uma imagem-percepção, o plano médio, uma imagem-ação, o primeiro plano, uma imagem-afecção. Mas, ao mesmo tempo [...] cada uma dessas imagens-movimento é um ponto de vista sobre o todo do filme, uma maneira de captar esse todo, que se torna afetivo no primeiro plano, ativo no plano médio, perceptivo no plano de conjunto, cada um desses planos deixando de ser espacial para tornar-se, ele próprio, uma "leitura" do filme inteiro.

Entretanto, veremos mais a diante, quando tratarmos especificamente da imagem-afecção, que a correspondência entre estes conceitos e enquadramentos não é inflexível, sendo aplicada pelo próprio autor de modo diversificado.

3.3.3 A expressão pura do tempo: imagem-tempo

A crise da imagem-ação ocorreu em consonância com significativas mudanças no contexto histórico eclodidas na primeira metade do século XX. Deleuze (1983, p. 179) reconhece que tal fato...

[...] dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra, e dentre as quais algumas eram sociais, econômicas, políticas, morais, enquanto outras eram mais internas a arte, a literatura, e ao cinema em particular. Citando de cambulhada: a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do "sonho americano" sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentados pela literatura, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos.

Este panorama ensejou a manifestação de novas cinematografias distantes do modelo clássico da relação entre as imagens. Entretanto, Deleuze (1983) afirma que a crise da imagem-ação já era perceptível nas obras de Hitchcock, em virtude de um modo de pensar a imagem que prefigurava as modificações tornadas evidentes posteriormente pelo cinema moderno. De acordo com o autor, Hitchcock foi o criador da *imagem-mental*, um cinema que produziria pensamentos e percepções, ou seja, um raciocínio lógico pelo intermédio exclusivo das imagens:

Quando falamos de imagem-mental queremos dizer outra coisa: é uma imagem que toma por objetos de pensamento, objetos que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência própria fora da percepção. É *uma imagem que toma por objeto relações*, atos simbólicos, sentimentos intelectuais. Ela pode ser, mas não é necessariamente, mais difícil que as outras imagens. Ela terá necessariamente com o pensamento uma nova relação, direta, inteiramente distinta daquela das outras imagens (DELEUZE, 1983, p. 252).

A partir de então, o neorrealismo levou ao extremo a imagem-mental. Distante das análises que consideravam a vertente do cinema italiano por seu conteúdo social ou por um modo dispersivo de apreender a realidade, Deleuze identifica, em *A Imagem-Tempo* (2005), o neorrealismo como o cinema que deu a ver o “pensamento” por meio das imagens. Segundo ele, tal fato ocorreu da própria ruptura com o esquema sensório-motor, no qual novos elementos emergiram, impedindo a percepção de se prolongar diretamente em ação, fazendo com que as imagens fossem subordinadas às exigências de novos signos situados para além do movimento. Os signos aos quais o autor se refere são as situações óticas e sonoras puras e, uma vez que se apresentam desvinculadas do condicionamento sensório-motor, levaram a percepção a transcender os clichês para pôr-se em contato com o imperceptível, com uma “imagem verdadeira” (DELEUZE, 2005, p. 31). Resgatando o pensamento de Bergson, o autor afirma que:

[...] se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer um outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser ‘justificada’ (DELEUZE, 2005, p. 31).

A imagem do cinema moderno revela algo de insuportável, forte, injusto ou belo demais, que excede a capacidade dos personagens de responder às situações. As percepções e ações, portanto, não se encadeiam mais e os personagens são condenados à perambulação, a um constante ir e vir, como puros videntes, contemplando mais do que agindo, sem interferir em seus próprios destinos. Segundo Deleuze (1983), este cinema marca ainda: o fim das situações globalizantes e extraordinárias, exaltando uma perspectiva dispersiva de acontecimentos cotidianos; a desconstrução do espaço fílmico, no qual a relação entre imagens e acontecimentos se torna tênue, ao acaso; a tomada de consciência dos clichês, ou seja, a superação das imagens sensório-motoras.

Enquanto no cinema clássico, o tempo aparecia subordinado ao movimento das imagens, dado indiretamente por meio da montagem, no cinema moderno o contrário aparece: uma imagem direta do tempo. Aqui não está em jogo o modo como às imagens se encadeiam, mas o que a imagem mostra. A imagem toma consciência de si. Apesar de valorizar o papel do neorrealismo na ruptura, Deleuze (2005) ressalta o cinema de Yasujiro Ozu como o primeiro a apresentar situações óticas e sonoras puras.

3.3.4 Os *espacos quaisquer*

A banalidade do dia-a-dia é apresentada pelo cineasta nipônico com planos geralmente fixos, longos deslocamentos de câmera (*travellings*), planos que não possuem correspondência espaço-temporais (falso *raccord*), espaços intermediários esvaziados, sem a presença física de personagens. O estilo próprio de Ozu desvela um novo tipo de imagem, segundo Deleuze (2005) que transcende o sensório-motor e coloca as situações óticas e sonoras puras em um patamar distinto de apreensão:

Na banalidade cotidiana, a imagem-ação e mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em favor de situações óticas puras, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que não são mais sensório-motoras, e põe os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento. Tal é o prolongamento do opsigno: tornar sensíveis o tempo e o pensamento, torná-los visíveis e sonoros (DELEUZE, 2005, p. 28).

O opsigno, isto é, a situação ótica pura, é apresentada no cinema de Ozu em “imagens vazias” como o plano de um vaso estático ou “naturezas mortas”. Elas configuram o que Deleuze denomina de *espacos quaisquer*: espaços desvinculados de outras imagens – do regime da ação - e do modelo sensório de excitação-resposta, articulando-se então como abstrações espaço-temporais, apreendidas principalmente pelo uso sistemático dos falsos *raccords*. O espaço qualquer faz emergir uma potência de acontecimentos ou de pensamento ao conectar a imagem presente, atual, com uma imagem virtual que ela exprime.

Como nos aponta Rancière (2009) à descrição deleuziana acerca dos espaços quaisquer corresponde ao mesmo regime estabelecido pela imagem-afecção, analisada pelo autor em relação ao cinema clássico. A associação dos espaços quaisquer e da imagem-afecção denota que as eras do cinema clássico e moderno não são opostas e bem delimitadas quanto se pode supor na leitura dos regimes de imagens (tempo e movimento), descritos por Deleuze, mas compreendem pontos de vistas distintos sobre a imagem. (RANCIÈRE, 2009, p. 10). Desse modo, para elucidar os fundamentos dos espaços qualquer, consideraremos também sua análise acerca da imagem-afecção.

Sua definição evidencia a influência das teses bergsonianas acerca da constituição da imagem, para quem a afecção, o afeto, seria “uma tendência motora sobre um nervo sensível, ou uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada” (Machado, 2009, p. 262). Com isso, a imagem-afecção revela tanto uma tendência à imobilização, quanto um

movimento de expressão, configurando-se em uma unidade refletora imóvel, mas também, movimentos intensos expressivos.

A partir disso, Deleuze nos lança a concepção de que “a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto” (1983, p. 103). Por mais clara e objetiva que pareça tal afirmação, o que o autor quer nos dizer que existem primeiros planos (*close*) do rosto, mas também sobre outras coisas, não unicamente dele. Com isso, Deleuze identifica dois aspectos característicos ao rosto, ele pode ser: *reflexivo* e *intensivo*.

Para distinguir estes dois polos, Deleuze (1983) explica que o rosto é *intensivo* quando os traços de *rostidade* escapam de seu contorno e formam uma série autônoma que exprime uma potência pura, passando de uma qualidade a outra em uma escala de intensidade. É o que ocorre em *A Paixão de Joana d'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, quando vários rostos se encadeiam sucessivamente, exprimindo a mudança de qualidade por sua justaposição. Por outro lado, no rosto *reflexivo*, estes mesmos traços são dominados por um pensamento único e imóvel, sem devir, que, por sua vez, exprime uma qualidade pura comum a distintas coisas, como ocorre em *Órfãos da Tempestade* (1922) de Griffith, nos quais os rostos das jovens exprimem o branco, “mas é tanto o branco de um floco de neve retido por um cílio como o branco espiritual de uma inocência interior, o branco dissolvido de uma degradação moral, o branco hostil e cortante da banquisa onde a heroína vai vagar” (Deleuze, 1983, p 106). Portanto, um rosto pode expressar estes dois aspectos: uma *qualidade* comum a várias coisas ou uma *potência* que passa de uma qualidade à outra.

Em detrimento da oposição demarcada entre os dois polos do primeiro plano, Deleuze também ressalta uma característica comum: ambos têm suas coordenadas espaço-temporais abstraídas, o objeto filmado torna-se independente de uma determinação espaço-tempo, o que resulta em uma desterritorialização da imagem, na qual ele se transforma em uma qualidade ou potência pura. Aqui fica evidenciada a expressão do afeto por ele mesmo, na figura de um rosto ou em outros elementos, que se torna possível conforme o primeiro plano produz uma mutação no movimento das imagens, deixando de transladar-se para tornar-se expressão.

No entanto, além das questões relativas ao rosto, o afeto também se configura em um espaço próprio e singular, ao que Deleuze denomina como *espaços quaisquer*. Ele apresenta duas características principais: pode ser definido por sua desconexão, pela perda das relações métricas com outros planos; e por outro lado, por ser um espaço de pura potência, de múltiplas conjugações virtuais.

O espaço qualquer expressa uma ordem de acontecimentos puros (qualidade-potência), imagens de objetos que se envolvem em si mesmos, demandando ao espectador pura contemplação. Ao serem inseridas, normalmente, por falsos *raccords*, exigem certo esforço de memória e imaginação do espectador, pois não se conectam naturalmente entre os demais planos, convocando, segundo Deleuze, uma “leitura” da imagem visual.

Sob esta perspectiva os espaços quaisquer apontam para uma dimensão concreta pertencente ao objeto filmado, mas introduzem nela, uma dimensão própria, a potência de algo que pode se realizar, como por exemplo, a iminência de um assassinato contida no primeiro plano de uma arma. São imagens que, dessa maneira, dão a ver, certas qualidade-potência de algo expressado, que vai se realizar ou ao menos poderia. Por isso, Deleuze a relaciona à primeiridade semiótica de Peirce: uma dimensão que exprime possibilidade. Tal fato assegura, para o autor, o contato entre o físico e o mental, o ser e o mundo, o real e o imaginário.

Não obstante, Deleuze afirma que estas imagens, quando encadeadas entre outras, revelam em si a duração do tempo por sua própria permanência, um fragmento puro de tempo “uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança” (DELEUZE, 2005, p. 27), pois, tudo o que muda está no tempo.

Estes modos de apresentação das imagens são fragmentos do que Deleuze descreve com o conceito de imagem-tempo. O tempo, não mais subordinado ao movimento, é apresentado por Deleuze a partir das teses bergsonianas descritas no livro *Matéria e Memória*, cuja temática envolve modos distintos de reconhecer os objetos, isto é, as imagens. De acordo com Deleuze (2005), Bergson nos apresenta duas formas de reconhecimento: um seria o *reconhecimento habitual* e outro o *reconhecimento atento*.

No primeiro, a percepção se prolonga em movimentos habituais, pois, sendo o corpo orientado para a ação no presente, o reconhecimento se dá de forma automática. A experiência passada é convocada tendo em vista a necessidade de agir no presente. Estamos de certa maneira vinculados ao sensorio-motor. Isso ocorre, por exemplo, quando realizamos uma tarefa repetidas vezes, como percorrer o mesmo trajeto entre a casa e o trabalho, sem nos atentarmos ao caminho, pois já estamos habituados com ele.

Já no reconhecimento atento, a percepção não se prolonga mais em ação, ela retorna ao objeto com o intuito de enfatizar outras partes do objeto reconhecido. Bergson afirma que para isso, “é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (1990, p. 63-64). Nesse sentido, abstraímos da ação presente e do hábito em

vista do que não desperta a atenção instantaneamente. Por exemplo, o trajeto entre trabalho e casa é habitual e não exige esforço para reconhecê-lo, porém, lembrar-se de uma determinada loja ao longo do caminho faz com que tenhamos que voltar ao trajeto (apagar certas partes reconhecidas, ressaltando outros traços) para encontrar na memória a localização da loja a qual procuramos. Elevamos, portanto, o objeto a uma certa singularidade da qual emergem novas descrições sobre ele.

Deleuze afirma que o reconhecimento atento se dá através das “imagens-lembranças”, em um salto que nos faz ir do presente em direção ao passado. De acordo com Bergson (1990, p. 110) “deixamos o presente para nos colocar primeiramente no passado em geral, e depois em uma certa região do passado”. Ao contrário do que normalmente pensamos o passado não se conserva na memória, mas em uma duração própria, virtual, conserva-se em si mesmo, ao que Bergson denomina “lembrança pura”. Em contraposição, a imagem-lembrança não é virtual, mas a atualização de uma virtualidade, a lembrança pura, em imagens no presente. Ela não restitui o passado, mas representa na consciência um momento determinado do passado.

Quando o reconhecimento atento fracassa, o prolongamento sensório-motor entra em suspensão, isto é, ele não se encadeia a uma imagem-lembrança. A partir disso, somos expostos à imprecisão da memória, aos devaneios e sonhos, que dão origem ao que Deleuze (2005) define por imagem-cristal. Constituída por uma imagem atual e por uma imagem virtual correspondente, como um duplo ou reflexo, a *imagem-cristal* apresenta, então, uma coalescência entre ambas, logo, entre passado e presente. Este regime de imagens cristalinas, característica do cinema moderno, reverte o tempo subordinado ao movimento e apresenta, por sua vez, uma imagem direta do tempo, desdobrando-se em presente que passa e passado que se conserva.

3.3.5 (Des)enquadramentos: o quadro

Os sons que povoam a imagem, como os sapatos que soam constantemente em *A Mulher Sem Piano*, apresentam uma relação direta com os elementos dispostos no quadro, porém, nem sempre ressaltam a existência de um elemento enquadrado. Ou seja, os sons não se sujeitam aos limites impostos pelas bordas do quadro, mas existem para além dessas, e conseqüentemente, para além do visível. Nesse sentido, há necessidade de adentrar a conceituação dos componentes elementares, que constituem as imagens cinematográficas,

exploraremos, então, o quadro e o extracampo, assim como as dinâmicas que as sonoridades empreendem associadas a eles.

Segundo Deleuze (1983, p. 18), o enquadramento é “a determinação de um sistema fechado”, uma unidade mínima da maquinaria cinematográfica. Ela compreende todos os elementos dispostos na imagem: cenários, personagens, objetos, entre outros – que potencialmente podem formar subconjuntos entre si. O quadro é desse modo, um conjunto de partes variável, cujos elementos podem apresentar-se numerosos ou reduzido. Tal possibilidade confere a ele duas tendências, a *saturação* e a *rarefação*, por meio das quais o quadro apresenta algo que não se sedimenta apenas ao ato da visão, tendo em vista os registros sonoros igualmente relacionados a ele. Desse modo, o quadro é ao mesmo tempo *visível* e *legível*. Deleuze explica que por mais que o quadro se apresente rarefeito, vazio, há sempre algo para ser compreendido, o que depende de nossa capacidade de leitura dos elementos.

Além dessas duas tendências, ao quadro é conferida a possibilidade de ser também *geométrico* ou *físico*. O primeiro com relação a sua composição espacial em paralelas e diagonais, por meio das quais se procura o equilíbrio dos elementos nele contidos. Já o quadro físico refere-se a sua concepção dinâmica em ação, apresentando-se, nesse caso, submetido à variação da cena, dos personagens e dos objetos que o preenchem. Contudo, o quadro pode ser geométrico ou físico quanto às partes do sistema que ele ao mesmo tempo separa e reúne. Por esse motivo que há no quadro muitos quadros diferentes - portas, janelas, espelhos – e por meio dessa justaposição em seu interior que “as partes do conjunto ou do sistema fechado se separam, mas também conspiram e se reúnem” (DELEUZE, 1983, p. 19).

De qualquer modo, o quadro opera uma limitação. A partir desse entendimento, segundo o autor, esta delimitação é concebida de dois modos distintos. No modo *matemático* o quadro vai fixar, por meio de seus limites, a condição de existência dos corpos; no modo *dinâmico*, sua extensão é variável de acordo com a potência do corpo existente.

A concepção do quadro também se relaciona às especificidades dos ângulos de enquadramento, pelos quais o conjunto fechado do quadro seleciona um ponto de vista, um sistema ótico, sobre o conjunto das partes. Entretanto, a liberdade estética reservada aos realizadores possibilita em algumas ocasiões a produção de angulações extraordinárias, que não estão conforme ao ângulo do olho humano, como, por exemplo, a câmera posicionada rente ao solo, de baixo para cima, as tomadas aéreas e inclusive os planos que não se

confirmam na justaposição de imagens por meio da montagem. Nesse sentido, Deleuze (1983, p. 21) comenta que:

Para não caírem num esteticismo vazio, eles devem se explicar, devem se revelar normais ou regulares, seja do ponto de vista de um conjunto mais amplo que compreende o primeiro, seja do ponto de vista de um elemento inicialmente despercebido, não dado, do primeiro conjunto.

Nessa perspectiva, a angulação deveria ser sempre justificada. Entretanto, o próprio autor não é pragmático nessa consideração, uma vez que alguns cineastas utilizam constantemente ângulos oblíquos na composição de suas imagens, como os planos vazios no cinema de Ozu e os espaços desconectados, em Bresson, imagens que não se conectam ou justificam e, por esse motivo, confirmam o potencial de legibilidade contido na imagem, para além de sua função visível.

Estas considerações acerca do quadro cinematográfico são relevantes para nossa pesquisa, pois nos proporcionam reflexão acerca dos elementos e valores constitutivos dos enquadramentos selecionados em nossa análise e, além disso, possamos compreender a relação que estabelecem com a banda sonora.

Os sons constantemente induzem o olhar para certos elementos do quadro. Desse modo, a inserção de ruídos sincrônicos ao movimento de determinados elementos visuais faz com que nossa percepção sobre eles recaia, o que não exclui a possibilidade do elemento enquadrado, por vezes, se ausentar do conjunto, deixando de ser percebido por sua dimensão visual. No entanto, este elemento pode continuar soando, o que produz um modo distinto de apreciação deste mesmo elemento, nesse acaso, por sua dimensão sonora.

Segundo Chion (2008) os sons desempenham diferentes funções quando associados à imagem: no aspecto temporal, unificam o fluxo de imagens que se sobrepõe na tela, formam uma espécie de tapeçaria ao longo da cena sobre a qual as imagens irão desfilar, criando assim a sensação de continuidade entre um plano e outro; no aspecto espacial, permitem a apreensão de um espaço globalizado em torno da cena por meio dos ambientes que lhe atribuirão características particulares (paisagem campestre, ruídos de tráfego urbano, ondas do mar).

Por mais que haja variações, grande parte das teorias acerca do som no cinema define a inserção do som nos espaços cinematográficos, com base na seguinte classificação: diz-se que um som é **in**, quando está associado a uma fonte visível na imagem; **fora de campo** quando a fonte emissora de determinado som não aparece no quadro, mas está presente em algum ponto da diegese, além dos limites da tela; e som **off** é atribuído aos sons cujas fontes

não são visíveis, nem estão inseridos na diegese, ou seja, no tempo e espaço do filme, estes sons são extra-diegéticos, e os exemplos mais comuns são a voz de um narrador e a música.

Segundo Chion (2008), o som pontua a imagem. Em um texto, a pontuação estabelece o ritmo, as pausas e a entonação do que se lê. Da mesma forma, no cinema, eles aportam aos objetos que se movem por meio da manipulação de suas qualidades específicas – tom, timbre e intensidade – certa textura e corporalidade, envolvendo a forma do objeto que se desloca. A reunião de tais elementos não atua apenas sobre a unicidade de cada objeto, porém, auxiliam sua visualização no plano, uma vez que também guiam o olhar do espectador em direção ao que soa dentre todos os elementos do quadro.

O som marca o caráter intencional dos deslocamentos operados pelos componentes da imagem, ao destacar o que se move dentre outros elementos. Ele ilumina determinados objetos, como estrelas em uma constelação, fazendo-as brilhar mais do que a outras, sendo que, estas estrelas cuja luminescência prevalece, são elementos a serem percebidos antes de outros, apresentam-se com mais valor no plano ou ainda resultam relevantes para o todo fílmico. O som situa o objeto no espaço, descrevendo sua trajetória e estabelece os limites e as extensões dos conjuntos de imagem aos quais se põe em contato. O som, nesse sentido, não age apenas como uma face do visual, mas constrói um universo particular, por meio de suas propriedades.

Chion (2008) descreve a relação audiovisual como um contrato, em uma visada que contraria a naturalização da harmonia entre som e imagem. Para Chion, “no contrato audiovisual uma percepção influencia a outra e a transforma: não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos; não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando vemos” (2008, p. 7). O sucesso desse contrato, em criar a ilusão do audiovisual, é associado ao fenômeno de “valor acrescentado”, que segundo o autor, “funciona, sobretudo, no âmbito do sincronismo som/imagem, pelo princípio da síncrese que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve” (CHION, 2008, p. 12). A associação pode ser conferida também, como sugere Chion, à medida que visionamos uma cena, sem o acompanhamento do som ou, ao contrário, ouvimos um fragmento da cena, sem ver a imagem que lhe acompanha. Este exercício faz com que tenhamos apreensões distintas do que no filme seria a concepção: sonora, visual e audiovisual.

A sincronia entre som e imagem seria, portanto, um veículo condutor da percepção harmoniosa existente na experiência audiovisual. Esse efeito de sincronia, segundo o autor, é tão potente que inclusive minimiza as diferenças de velocidades entre percepção visual e

sonora. Ambos os sentidos possuem uma dinâmica temporal específica. Enquanto o ouvido se atém em um ponto inicial – fonte sonora – e segue a linha imaginária desenhada por seu movimento no espaço até sua conclusão, o olho, em contrapartida, “funciona, em simultâneo, no espaço, que explora, e no tempo, que segue. Por conseguinte, é rapidamente ultrapassado quando tem de assumir essas duas dimensões” (CHION, 2008, p. 16).

A dinâmica descrita por Chion pode ser constatada em filmes de ação ou artes marciais, nos quais o ritmo da montagem é geralmente frenético e, em grande parte, não permite que os golpes bruscos, desferidos pelos personagens, sejam visivelmente percebidos pelo espectador. Porém, o som nesse sentido, circunscreve o que a imagem não proporciona ao olho, enquanto esse último, tarda a varrer a tela. A cena do confronto entre A Noiva e os 88 Loucos na Casa das Folhas Azuis, sequência final de *Kill Bill: Vol. 1* (Quentin Tarantino, 2003) ilustra o que tratamos de expor. As luzes se apagam, revelando apenas o desenho da silhueta negra dos personagens contra um fundo azul luminoso que toma a imagem por inteiro. Nesse fragmento o som não apenas sugere o movimento executado pelos personagens, imperceptíveis ao olho, mas também o isola no espaço, direcionando o olhar para o ponto na tela - a fonte emissora – que inicia a ação visível por mais rápida e efêmera que ela seja. O resultado disso é a sensação de “ver” o movimento completo, algo que não ocorre apenas sonora ou visualmente, mas na confluência de ambas as técnicas.

3.3.6 Além do quadro: o extracampo³⁰

Como afirmei, esta é uma pesquisa que segue um fluxo de imprevisibilidade, de constante mudança. Em determinado momento, após algumas observações de cenas do filme selecionado, a imagem projetada na tela deixou de ser o primordial do projeto. Passei a me questionar quais eram as pretensões dos realizadores e, principalmente, no filme *A Mulher Sem Piano*, em contar a história não apenas pelas imagens projetadas na tela, mas utilizando também este espaço tão amplo e ambíguo que a envolve: o fora de quadro. Percebi, então, que nele reside uma potência. Na ausência de imagens visuais, os sons tomam conta. Com essa mudança, me instalei no fora de quadro com o intuito de perceber suas potencialidades e como as sonoridades ali se atualizam.

³⁰ O termo “extracampo” tem sido traduzido também como “espaço fora do campo”, “espaço em off” (Deleuze, 1985, p. 22). Na edição consultada de *A Imagem-movimento* de Gilles Deleuze utiliza-se o termo “extracampo”. Chion (2008) considera o termo fora de campo. Neste trabalho, utilizamos tanto a expressão “extracampo” quanto “fora de quadro” para nos referir ao que está fora dos limites da tela.

As possibilidades formativas de utilização do som sincrônico na arte cinematográfica suscitaram questionamentos dos realizadores e teóricos desde o início do cinema falado. No celebre manifesto soviético publicado em 1928, Eisenstein (1990), Pudovkin e Alexandrov defendiam o uso do som como elemento expressivo, disposto em uma relação não-sincrônica à imagem. Uma vez que se tratava de meios distintos, deveriam aderir a discursos igualmente diversos, ao invés de operar sobre o mesmo significante. Eles exaltavam a importância do “uso polifônico do som com relação à peça de montagem visual” (EISENSTEIN, 1990, p. 217), ou seja, empregá-lo como “contraponto” da imagem. Esta montagem dissonante poderia tomar como base a maneira com que a audição humana precede, conforme sustentava Pudovkin (1961), uma vez que a percepção dos sons – e imagens - guarda similaridades com a montagem cinematográfica. “O filme sonoro pode, portanto, corresponder simultaneamente ao mundo exterior e à percepção que nós temos dele. A imagem pode traduzir o ritmo do mundo exterior enquanto a banda sonora segue as mudanças da nossa percepção, ou vice-versa” (PUDOVKIN, 1961, p. 216).

Além disso, estas questões colocavam em pauta a relação entre os limites do quadro e a extensão do som na diegese cinematográfica. Questiono se podemos tratar como exclusão os elementos que estão além dos tais limites. E me parece interessante ainda identificar as formas pelas quais os elementos se configuram.

Minha tendência é pensar que a definição de quadro no cinema é condicionada pela dicotomia relativa ao visível (tela) e não visível (fora de campo). Bazin (1991) nos dá algumas pistas sobre a maneira como a tela de cinema se configura, tencionando, com a pintura, suas diferenças formativas. Para ele, a moldura do quadro (pictural) constitui uma zona de desorientação do espaço. Ela impõe uma separação entre o observador, cuja experiência circunda seus limites externos, e o interior do quadro, para onde os olhares são orientados. No cinema, entretanto, os limites da tela não equivaleriam à moldura da imagem pictural, mas atuam como uma máscara que encobre o espaço e revela apenas um fragmento da realidade: a imagem em tela.

A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela é centrífuga. Consequentemente, se invertendo o processo pictural, a tela é inserida na moldura, o espaço do quadro perde sua orientação e seus limites para impor-se à nossa imaginação como indefinido (BAZIN, 1991, p. 173).

Para Aumont (2004) o quadro opera uma limitação em um campo. É ele quem centraliza a representação sobre a qual recairá o olhar e o imaginário do espectador.

Entretanto, o autor reforça a teoria baziniana ao afirmar que, no cinema, o quadro possui a característica de conduzir o olhar em um movimento que parte do centro da tela para além de suas bordas. Essa força centrífuga que atua sobre o olhar em contato com a imagem projetada “pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto” (2004, p. 111). Mas de que maneira isso ocorre?

Burch (1992) descreve seis segmentos espaciais que tornam o fora de quadro apreensível: os primeiros são o prolongamento natural das quatro bordas da tela (superior, inferior e laterais esquerda e direita); haveria também o espaço situado “atrás da câmera”, ou seja, o contracampo da imagem enquadrada e, por último, o horizonte da imagem, ou seja, o espaço mais distante da câmera ao qual podemos enxergar. Ele se torna evidente, por exemplo, quando o personagem sai por uma porta, denotando a existência de um espaço além do que se pode ver.

Com isso, o espaço fílmico não se conclui à medida que a imagem estabelece limites, pois o fora de campo surge como um outro espaço à margem do visível, ofertando a ele, segundo Aumont, uma “reserva ficcional” (2004, p. 40), da qual novos estímulos podem ser extraídos, acentuando, dessa forma, o trânsito de determinados elementos entre o espaço aprisionado na tela e o que está para além dele.

Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora de campo é sua medida temporal, e não apenas de maneira figurada: é o tempo que se manifestam os efeitos do fora de campo. O fora de campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente (AUMONT, 2004, p. 40).

A perspectiva do autor dialoga com a noção de Deleuze (1983) acerca do extracampo no cinema clássico. O autor afirma que mesmo um conjunto fechado é ao mesmo tempo comunicante, pois há sempre um fio que o conecta a outro conjunto, situação que, de fato, assegura a inexistência de um sistema que seja totalmente fechado em si. Desse modo, o extracampo possui dois aspectos, um *relativo* e outro *absoluto*, que diferem por natureza. No primeiro, um sistema fechado se liga a um conjunto que não vemos, mas que, por exemplo, poderia ser visto na imagem seguinte, algo que estaria nas proximidades da imagem enquadrada. No segundo aspecto, o sistema fechado se abre para uma duração que está além dos conjuntos, atestando “uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe, mas antes que “insiste” ou “subsiste”, um Alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos (DELEUZE, 2005, p. 29). Os aspectos relativo e absoluto se combinam constantemente, sendo um destacado em detrimento do outro de acordo com o fio

comunicante que os conecta. Quanto mais resistente for a conexão entre o conjunto com outros não vistos, melhor o extracampo cumprirá a função de acrescentar espaço ao espaço, ou seja, a atualização com outros conjuntos. Por outro lado, quanto mais tênue for esta união, o conjunto se conectará, então, à duração e o extracampo cumprirá sua outra função de introduzir a relação com o todo, com o virtual.

Aumont (2004, p. 118) afirma também que “é o escuro que materializa a parte de sombra e de mistério da sessão: é ele que faz com que os fantasmas existam sobre a tela”. Podemos pensar, contudo, que essa experiência fantasmática não se restringe às imagens projetadas na tela, mas que os sons também adquirem uma função fantasmática de outra ordem, quando inseridos ou proferidos da “moldura negra”. Esse espaço desenquadrado, fora de campo, transcende o intrinsecamente visível, abrindo margens para as potencialidades subjetivas dos múltiplos agenciamentos sonoros.

Nesse caso, ressaltamos a função das sonoridades enquanto agenciadoras da conexão entre os conjuntos, tanto no que se refere ao aspecto relativo quanto ao absoluto do extracampo. Ao serem elas também um componente da imagem e por sua vez não se restringirem às dimensões do enquadramento, as sonoridades assumem um papel de destaque à medida que revelam a inserção de elementos situados nas proximidades do quadro, no extracampo relativo da imagem, fazendo referência a algo que não vemos, mas percebemos sua presença por meio de sons específicos. Por outro lado, as sonoridades inseridas no extracampo podem também fazer referência a algo que não se encontra nas imediações do plano, atuando desse modo como o fio tênue mencionado por Deleuze, conectando o conjunto à duração. Este argumento servirá de base para nossa análise das cenas extraídas do filme, no próximo capítulo.

4 A MULHER SEM PIANO E A DESARTICULAÇÃO DO COTIDIANO

Antes de iniciarmos nossa análise dos fragmentos específicos retirados do fluxo do filme, faz-se necessário expor um panorama geral sobre a temática apresentada pela obra, a fim de melhor situar o leitor e também organizar nossa intervenção sobre objeto empírico.

O filme *A Mulher Sem Piano* apresenta 24 horas na vida de Rosa, uma dona de casa que ocupa sua vida entre os afazeres domésticos e o atendimento da esporádica clientela na pequena clínica de depilação que mantém em seu apartamento, no centro de Madrid.

Mesmo se tratando de tão pouco tempo narrativo, o cansaço acumulado das experiências passadas é evidente, refletido em seu comportamento lacônico e inexpressivo diante das tarefas que executa. Ademais, os poucos – e nada cálidos – diálogos que mantém com seu marido e os silêncios constantes, aos quais se resigna em grande parte do filme, sugerem uma rotina permeada pelo hábito, pela burocracia da vida moderna, bem como o esgotamento das relações afetivas e a incomunicabilidade. O silêncio mencionado é contrastado com uma enfermidade auditiva, um ruído constante, que não apenas lhe aflige o ouvido, como também influencia em sua disposição diante do universo que a rodeia.

Ao acompanhar a trajetória de um dia em sua vida, temos a sensação de que as pequenas ações apresentadas nos planos denotam a contração de uma vida perene e rotineira, cujos eventos se resumem em cozinhar, arrumar o quarto, tomar banho, atender a uma cliente ou outra, recolher as correspondências e assistir à televisão antes de pegar no sono; sendo, este último, o evento que finalizaria esta estrutura cíclica, marcando também o prenúncio do próximo dia indistinto. Nesta sequência, a inconformidade de Rosa diante da rotina é marcada, entre outros fatores, por um quadro pendurado sobre sua cama, ao qual decide retirá-lo, ocultando-o atrás do armário, como um sinal de que algo precisava mudar. A ruptura de seu universo habitual, ocorre no início da noite, logo após o momento em que a televisão notifica a deflagração da guerra do Iraque, consolidando assim seus momentos derradeiros no ambiente doméstico. Tal panorama servirá de mote para a decisão tomada por ela e justifica também o início da trajetória peripatética da personagem: Rosa decide fugir.

Vestindo uma peruca curta, que disfarça a forma e a tonalidade de seu cabelo e com uma pequena mala em mãos, ela deixa seu apartamento no meio da noite, enquanto seu marido dorme no leito conjugal. Ela entra no primeiro coletivo com o intuito de chegar até a estação de ônibus, mas logo é confrontada pelo primeiro dos vários insucessos casuais que lhe acontecem: adormece no ônibus em meio aos rostos anônimos que se somam a ela na lotação

noturna e desperta sozinha no estacionamento, onde o ônibus jazia fora de circulação. Nem por isso, Rosa demonstra preocupação alguma, ao contrário, acende um cigarro, enquanto observa a cidade pela janela do ônibus parado.

A cena seguinte inaugura a segunda parte do filme, compreendida por sua incursão pela noite madrilenha. Rosa caminha pelas ruas vazias e escurecidas até a estação de ônibus, em um momento acena para um táxi que cruza a rua em alta velocidade sem que este atenda seu chamado, fazendo com que a personagem tenha que seguir caminhando. Ao chegar na estação é confrontada pela notícia de que o local já havia encerrado a emissão de passagens pelo adiantado da hora. Determinada a partir, Rosa decide esperar em um dos bancos da estação, o momento oportuno para comprar sua passagem e, então, depara-se com Radek, um jovem polonês de fala mansa e infantilizada que, sentado próximo a ela, aguarda o embarque. O que une os dois personagens e anuncia o início de uma conversa casual não é nenhuma motivação maior do que a mesma melodia configurada como toque do telefone celular de ambos. Este é o momento também em que sabemos o nome da personagem, Rosa, que permanecera indigente em toda a primeira parte do filme.

Impedida de fumar no interior da estação, a personagem vai até a esquina, onde realizaria seu desejo sem ser interrompida. Logo, é abordada por uma prostituta que não apenas lhe pede um cigarro, como viu equivocadamente em Rosa outra companheira de profissão. Ao voltar ao interior da estação, a personagem sente o ruído no ouvido em seu ápice lancinante, enquanto Radek, ocupava-se das malas, como havia inicialmente se disposto. Ao retornar ao encontro do rapaz, Rosa nota um cartaz pendurado em um mural de recados, contendo a foto polonês e a informação de que ele estava sendo procurado.

Ansiando matar as horas de espera, bem como a fome de Radek e a necessidade constante de Rosa de ascender um cigarro, ambos decidem voltar às ruas de Madrid. Em um restaurante, Rosa toma um conhaque em silêncio enquanto observa complacente Radek saciar sua fome e lhe contar suas predileções em desmontar e reconstruir objetos. Em seguida, seguem a caminhada sem destino até depararem-se com o clube *El Salsero*, cuja música em elevado volume rompia o silêncio da rua. Em um determinado momento, Rosa perde Radek de vista, após ter se distanciado para realizar, sem sucesso, uma chamada telefônica a um destinatário não informado. Nesse instante, ela retorna a perambular pelas ruas sozinha, observando vitrines e janelas dos edifícios em busca do menor sinal de vida, tecendo um inventário labiríntico e fragmentado de ruas e ambientes metropolitanos. Em seu caminhar disperso, ela esbarra sem intenção em um grupo de jovens árabes que não tomam o pequeno

fato como um mero acidente, e por isso, é confrontada por eles. Suas posturas ameaçadoras e o tom de voz elevado, insinuam na fala estrangeira dos rapazes a intensificação dos desafetos, iniciada naquele fatídico dia entre Espanha e Iraque.

Mais adiante, Rosa encontra Radek em uma das vielas, momentos antes dela descobrir empiricamente que ele sofria de epilepsia. Radek desmaia no meio da rua, o que motiva a decisão dos desconhecidos de esperar as últimas horas da madrugada em um hotel.

Enquanto Radek dorme, o ruído insistente no ouvido de Rosa não a deixa descansar. Ela tenta distrair-se com um cigarro e com a televisão, que não liga em resposta as suas sucessivas tentativas. Rosa então, deixa o hotel e vai até uma lavanderia próxima, onde senta-se a observar o trabalho das máquinas barulhentas. Tenta novamente sem sucesso, efetuar uma chamada para o destinatário ainda desconhecido e toma outro conhaque em um bar, antes de rumar para o hotel ao encontro do polonês.

O elevador do hotel é outro dos aparatos que não respondem ao seu chamado, induzindo Rosa à alternativa de subir as escadas até seu quarto. Nesse momento, presenciamos seu encontro noturno com o piano, o tão aguardado piano anunciado desde o título do filme que, porém, nos é privado pelo realizador, uma vez que este se reserva o direito de obstruir a intimidade do olhar do espectador, já que a câmera não captura o encontro fortuito, mas enquadra uma antessala vazia, na qual Rosa situa-se a alguns metros de distância e, portanto, fora dos limites do quadro, frente ao piano, dedilhando um fragmento de Bach. Em contrapartida, a cena celebra uma escuta pura dos eventos que se sucedem proximamente, aos quais os espectadores podem apenas abrir-se a possibilidade de imaginar a cena apenas por meio dos ruídos, dos ambientes e do soar da música.

Já em seu quarto, ela se deita por alguns instantes na cama que lhe corresponde e, sem extensa hesitação, passa para a cama ao lado, junto a Radek. Ela o observa ainda insone, agora a uma distância mínima e o beija nos lábios, no mesmo instante em que ele desperta e retribui o gesto. Mais tarde, a televisão, agora consertada por Radek exibe imagens dos primeiros bombardeios às cidades iraquianas, enquanto Rosa confia, em resposta a Radek, sua crença de que filhos são ingratos e suas clientes, imbecis, por fazerem-se escravas do corpo.

A paisagem da estação central de metrô de Madrid sob o céu azulado mostra o alvorecer do novo dia, mas não serve apenas para marcar a mudança de luz e a passagem das horas, como também, figura enquanto testemunho histórico, uma espécie de prenúncio do que

viria suceder ali anos depois, quanto o local seria alvo de atentados à bomba realizado por terroristas islâmicos em retaliação à guerra iniciada no dia marcado pelo filme.

No restaurante do hotel, Rosa e Radek tomam café da manhã enquanto conversam em um tom mais íntimo e cúmplice: ela lhe explica os procedimentos estéticos que envolvem a depilação; e ele, confia a Rosa o motivo de ser procurado na Polônia, devido a dívidas contraídas para a realização de sua sonhada oficina de reparos técnicos.

Na cena seguinte, já na estação de ônibus, Rosa solicita ao funcionário dos guichês a emissão de duas passagens para Polônia, permanecendo assim fiel a seu desejo de fuga e mais do que isso, encontrando finalmente um destino concreto. Percebe-se que este é um dos poucos momentos em que seu semblante muda, ensejando, ainda que sutilmente, sua satisfação. No entanto, pouco antes do embarque, enquanto comprava um café, a personagem avista à distância, dois homens abordando Radek e conduzindo-o para fora da estação.

Rosa volta a exibir uma expressão atônita, deixando a estação em seguida, em um plano no qual seguimos ouvindo seus passos ao longe, permeado pelos múltiplos ruídos proveniente de outros passageiros que – como ela há pouco - aguardavam o embarque, sob os quais a câmera trata de detalhar.

Ao fim desta jornada excepcional, Rosa termina voltando para casa, deita-se na cama ao lado do marido adormecido, quando o telefone os desperta. A voz do filho de Rosa, do outro lado da linha, reclama das várias chamadas feitas por ela para seu celular, enquanto ela trata de amenizar a situação, assegurando a inexistência de um motivo para a insistência em contatá-lo. De volta a cama, seu marido, Francisco, a questiona sobre sua ausência, pergunta a qual ela evita responder. No momento em que o marido se banha, Rosa volta a pendurar o quadro escondido atrás do armário no local de origem. Em seguida, ambos tomam café da manhã na cozinha, trocando informações cotidianas, relevantes apenas para a organização do ambiente doméstico. Francisco lhe pergunta se o ouvido está melhor e, a ele, Rosa questiona se viria para o almoço, no instante em que o plano é invadido pelo negro dos créditos, interrompendo subitamente o diálogo banal.

A partir deste panorama geral, apresento, neste capítulo, o resultado dos movimentos metodológicos realizados no decorrer da pesquisa. Para a análise da presença sonora, primeiramente apliquei a cartografia ao longo do filme, encontrando as sequências mais

significativas para o estudo. Após isso, retirei-as do fluxo, congelando os *frames* mais representativo no que se refere ao constructo da banda sonora.

Ao realizar a cartografia, fui desconstruindo o filme, agrupando as sequências por afinidades, o que resultou em uma primeira divisão em três grandes blocos: *o dia, a noite e o alvorecer* do novo dia. Esta estrutura marca também uma oposição estética entre *o apartamento e a rua*, pois a maioria das cenas ocorridas no apartamento se desenvolve a luz do dia e o percurso de Rosa na cidade é marcado pelas horas noturnas e os recursos sonoros, como veremos, acentuam esta dualidade. Nesse sentido, a fuga da personagem se estabelece como ponto de ruptura entre ambas as sequências. Mais adiante trataremos de problematizar os modos técnicos e estéticos que pontuam esta oposição, tendo como horizonte nosso objeto de pesquisa: *a presença sonora*. Esta divisão nos permite observar as articulações entre sons e imagens nesses dois espaços, bem como os modos de ser, virtual, e agir, atual, das sonoridades enquanto componentes deste constructo.

De modo geral, a proposta visual do filme *A Mulher Sem Piano* atribui à câmera a postura do observador próximo, documentando as pequenas ações rotineiras de Rosa. Entretanto, não se trata de uma observação interessada, pois o regime estabelecido entre as imagens, somado a composição dos enquadramentos, sistematiza uma “fragmentação” dos espaços, dos corpos e demais elementos apresentados nos planos, o que não possibilita o detalhamento das ações desempenhadas pela personagem.

Desde Griffith, como nos lembra Bazin (1991), a decupagem clássica já proporcionava uma fragmentação espacial em planos sucessivos, que não eram mais que uma sequência de pontos de vistas lógicos ou subjetivos sobre o acontecimento. Em *A Mulher Sem Piano*, no entanto, a câmera não assume o ponto de vista de uma personagem ou outra, e, por isso, não se estabelecem as conexões entre planos, o que resulta em uma intensa desarticulação destes fragmentos do espaço. O “olhar” da câmera flutua no espaço, aproxima-se de Rosa, mas resguarda certa distância e ambiguidade por deixar de detalhar os elementos com os quais ela interage, algumas vezes desenquadrando-os e em outras sugerindo sua presença apenas por meio das sonoridades que compõem a banda sonora. Desse modo, o universo construído pelo filme é apresentado por *fragmentos desconexos*.

Tendo em mente as dimensões teóricas apontadas nesta pesquisa, podemos considerar que nosso objeto empírico possui uma estrutura geral de imagens coerente à análise deleuziana acerca do cinema moderno. Recordemos que neste cinema o esquema sensório-motor, baseado no regime orgânico de encadeamento de imagens (percepção-afecção-ação)

perde sua força, dando lugar a um modo distinto de relação entre elas. Essa oposição marcaria, segundo Deleuze (2005), a ruptura do cinema clássico com o moderno e libertaria também o tempo de sua subordinação ao movimento orgânico das imagens daquele cinema. Embora sejam aparentes nos planos apresentados, as pequenas ações cotidianas não determinam o encadeamento de imagens e tampouco induzem a reações nos planos posteriores. Portanto, o que chamamos a pouco de fragmentação se refere ao modo como os planos dão a ver blocos espaço-temporais autônomos, ao que Deleuze denomina situações óticas e sonoras puras, planos que terminam por temporalizar a imagem como resultado da atenuação dos vínculos sensório-motores, ou seja, do movimento presente nas imagens; elas agora se apresentam desconectadas umas das outras, fazendo com que “a ação flutue na situação, mais do que a arremate ou a encerre” (DELEUZE, 2005, p. 13). O que potencializa este modo de proceder das imagens são os falsos *raccords* entre os planos, cortes irracionais que inviabilizam a continuidade entre eles e, por esse motivo, a montagem de planos, que resguardaria a fluidez das imagens e seus elementos, é substituída pela *mostragem* de situações autônomas.

Deleuze não considera a imagem em um sistema de isolamento, em suas palavras, “uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre as imagens” (DELEUZE, 1992, p. 69). É nesse momento que o autor questiona o que ocorre à imagem quando o sistema sensório-motor não entra mais em relação direta com outra, quando a percepção não se prolonga mais em ação, tornando-se puramente ótica e sonora. Quando ceifada de seu prolongamento motor, a imagem atual conecta-se com outra imagem, “uma imagem virtual, uma imagem mental ou espelho” ((DELEUZE, 1992, p. 69). Ela ultrapassa seu caráter *visível*, uma vez que a ação deixa de ser o movimento que flui na sucessão das imagens e, ao contrário disso, torna-se também *legível*, pois se assenta agora na contemplação dos elementos sonoros e visuais que compõem a imagem. O autor explica que:

Ao invés de um prolongamento linear, tem-se um circuito em que as duas imagens não param de correr uma atrás da outra, em torno de um ponto de indistinção entre o real e o imaginário. Dir-se-ia que a imagem atual e sua imagem virtual se cristalizam. É uma imagem-cristal, sempre dupla ou reduplicada [...]. há muitos modos de cristalização da imagem, e de signos cristalinos. Mas sempre se vê algo no cristal. O que se vê, primeiro é o Tempo, os lençóis de tempo, uma imagem-tempo direta. Não que o movimento tenha cessado, mas a relação entre movimento e tempo se inverteu. O tempo não resulta mais da composição de imagens-movimento (montagem), ao contrário, é o movimento que decorre do tempo (DELEUZE, 1992, p. 69).

Deleuze utiliza a metáfora do cristal para explicar a relação entre imagem atual e virtual. Na ausência de um encadeamento orgânico das ações, a imagem-tempo põe-se ao indiscernível, não interessa mais saber como a ação modificará a situação a partir da montagem, mas cada imagem - *atual* - potencializa conceitos, pensamentos, algo que segue em devir. Ela liga-se ao *virtual*, pois, possibilita o surgimento de imagens de outra ordem, como um caleidoscópio desdobrando-se em novas imagens, conectadas às memórias e lembranças do espectador.

Não podemos esquecer, no entanto, que nosso foco de análise se concentra na banda sonora do filme selecionado. Desse modo, ainda respaldado pelo autor, podemos considerar que o cristal não é menos sonoro do que visual. As situações óticas e sonoras puras dão a ver a expressão do tempo por meio também dos signos sonoros - *sonsignos* - articulados nos planos. Assumindo o som como um componente da imagem, percebemos, conforme o *scanning* realizado nos *frames* colecionados, que um signo sonoro específico, problematizado a seguir, não apenas procede de modo a influir no encadeamento de imagens como também *reflete o tempo em sua essência durante*. Nesse sentido, descrevo a coleção dos fragmentos cartografados que dão a ver a presença sonora do *Tinnitus*, como um elemento sonoro indispensável para a constituição do constructo em *A Mulher Sem Piano* e trato ainda de evidenciar suas dimensões atual e virtual, a partir do *scanning* sonoro aplicado aos *frames*.

4.1 *Tinnitus*: dimensão da escuta como presença

Rosa possui uma complexa relação com os sons, precisamente pelo modo como o sentido da audição decodifica as informações sonoras percebidas por ela em seu entorno. A personagem sofre a angústia de conviver com um ruído constante no ouvido interno, órgão sensorial responsável por converter as vibrações acústicas do meio em estímulos nervosos. Trata-se de uma perda em determinadas faixas de frequência audível (altas frequências, normalmente), que produz o ruído agudo “fantasma”, contínuo e invariável, cuja existência não está associada a nenhuma fonte externa, sendo, em contrapartida, produzido pelo próprio corpo. Este fenômeno é denominado “*tinnitus*”³¹ e está associado a vários sintomas psíquicos e sensações desagradáveis, como ansiedade e dores de cabeça.

³¹ Termo derivado da palavra latina *tinnire* que significa “tocar” ou “tinido”. No âmbito das especialidades médicas, esse transtorno auditivo é conhecido também como acúfeno ou zumbido. Disponível em: <<http://www.institutoganzsanchez.com.br/zumbido.html>>. Consultado em: 12/10/2016 às 11:04.

No âmbito das imagens e sons, o *tinnitus* é apresentado em três planos distintos ao longo do filme, como podemos ver nas imagens a seguir:



Figura 1 - Planos do Tinnitus

A *primeira* imagem apresenta um plano fixo da personagem em sua clínica de depilação. Nele, ouvimos o ruído tênue do tráfego que penetra pela janela aberta a seu lado e as batidas pontuais de um relógio. Em seguida, o ruído agudo do *tinnitus* começa a soar, progredindo em intensidade, sobrepondo-se aos demais sons até a conclusão do plano. Durante sua execução, Rosa leva as mãos aos ouvidos e sua expressão denota o incômodo que o ruído lhe produz. Este som se assemelha ao tom contínuo presente antes da discagem, nas chamadas realizadas pelos telefones analógicos, porém, no filme é apresentado por um tom de quatro KHz de frequência³², sendo, portanto, mais agudo que o emitido pelo telefone.

O ruído é apresentado também na cena em que Rosa está no banheiro da estação de ônibus, parada diante do espelho, como podemos ver na *segunda* imagem. Ouvimos ao longo

³² A quantidade de ciclos por segundos determina a frequência da onda sonora. Menos ciclos resultam em tons graves e, ao contrário, quanto maior a quantidade de ciclos, o som será mais agudo. A faixa de frequências percebidas pelo ouvido humano estende-se entre 20Hz e 20Khz, sendo que são consideradas: graves, as frequências que vão até 250Hz; médias, as compreendidas entre 250Hz e 2.5 KHz; e agudas as frequências de 2.5 KHz e 20Khz. A unidade de medida é conhecida como Hertz, sendo expressas pela sigla “Hz” para frequências abaixo de 1000 ciclos e “KHz” ou KiloHertz para as frequências acima disso. O tom das chamadas telefônicas é uma frequência média de 440Hz.

do plano o *tinnitus* sobreposto ao som de uma descarga hidráulica e aos sapatos de outra ocupante do banheiro.

Na *terceira* imagem Rosa está sentada no chão do banheiro em um quarto do hotel. Ela despeja a bituca do cigarro no vaso sanitário ao seu lado e, em seguida, recosta a cabeça nos joelhos, abraçando as pernas, exacerbada pelo ruído que surge novamente do mesmo modo como fora apresentado na primeira imagem descrita.

Nos três planos relatados, o *tinnitus* agencia o estado subjetivo da personagem, ou seja, incorpora a perspectiva de Rosa por meio dos sons. Esta sonoridade produzida por seu ouvido é evidenciada, pela banda sonora, em uma dimensão extracorporal. Um som que teoricamente não poderia ser apreendido, por se tratar de um ruído interior ao corpo, é apresentado em meio aos outros ruídos ambientes, fazendo com que uma camada sonora referente a sua percepção auditiva se mescle com os sons inseridos no plano.

Afirmamos nesta pesquisa que os sons podem ser classificados, quanto sua disposição relativa ao quadro, em sons: *in*, fora de campo e *off*. No entanto, Chion (2008) vai além desta redução, propondo outras classificações dispostas em um tri-círculo de espaços visuais e acusmáticos com o intuito de englobar outras situações particulares. A partir do autor, percebemos que o *tinnitus* seria um “som interno” (2008, p. 64), correspondente ao interior físico e mental da personagem. Podemos pensar, com isso, que tal ruído possibilita uma objetificação de um estado subjetivo, cuja função é atribuir ao espectador à experiência sensorial da escuta da personagem. Este ruído se manifesta como uma *presença sonora*, tangível ao sentido da audição, no entendimento de Gumbrecht (2010), aparece desvinculada de características visuais e, por isso, existente em si mesmo enquanto código acústico. Desse modo, seu efeito de presença, enquanto “objeto” sonoro, passa a significar o próprio sentido da audição. Ao invés deste som vir na esteira de uma imagem, ele a precede, passando de elemento determinado a agente determinante.

A descrição feita até aqui, nos auxilia a contextualizar a relevância deste recurso sonoro no constructo do filme como um todo. Seu valor não se refere tanto ao modo com que se *atualiza* nos três planos citados, mas sim, a maneira em que paira *virtualmente* sobre outros planos, nos quais não aparece vinculado diretamente a alguma sonoridade do plano. A partir desse argumento, veremos que o *tinnitus* enquanto presença sonora condiciona o encadeamento de imagens aparentemente desconexas e, por sua vez, condiciona a estrutura do filme.

Desse modo, intervimos no objeto, extraindo de seu fluxo duas cenas, as quais resultaram nos *frames* colecionados abaixo, que potencializam a discussão acerca do *tinnitus* quanto elemento sonoro e, ao mesmo tempo, demarcam a oposição entre o *apartamento* e *rua*: a cena do banheiro e a da lavanderia, *Laundry Service*, como é destacada no filme.



Figura 2 - Sequência do apartamento - plano do banheiro

A primeira cena ocorre no *banheiro*, logo nos primeiros minutos do filme, quando Rosa ainda está em seu apartamento entre as tarefas domésticas. Na imagem acima, o enquadramento oferece a perspectiva do corredor, na qual vemos o quadro fragmentado por uma parede central, dividindo a tela em dois outros quadros: à direita, o umbral da porta marca uma pequena faixa visível do quarto; e na porção esquerda, vemos a silhueta de Rosa projetada no box do banheiro, enquanto ela se banha.

Neste plano, fica evidenciada a trajetória das gotas de água precipitando-se sobre o corpo de Rosa e seguindo até o escoamento, por meio das sonoridades que atuam em consonância com a imagem. Elas fazem ainda com que o olhar se volte para a extremidade do quadro em que a personagem atua. Entretanto, somado a este som, ouve-se uma densa composição sonora criada pela confluência dos diversos outros sons que não encontram justificativa no plano: a narração abafada de um programa televisivo; a voz eufórica e estridente de um locutor de rádio; um ruído elétrico de frequências graves, produzido por um forno de micro-ondas, permeado ainda por um relógio intermitente que se soma à composição.

Estes sons precedem a cena selecionada e são compreendidos na medida em que consideramos a sequência em que ela se insere, na qual a personagem circula pelo

apartamento. Vemos aí, sua entrada no ambiente doméstico, direcionando-se para a sala, onde liga a **televisão** sem, no entanto, posicionar-se em algum lugar para contemplá-la. Na cozinha, liga o **rádio** ao qual ouve simultaneamente ao som da TV, proveniente de outro cômodo. Em seguida, Rosa aparece descongelando algo para comer no **forno de micro-ondas** e, posteriormente, arrumando a cama em seu quarto, enquanto dois **relógios**, de timbres distintos, localizados ali, se sobrepõe ao som da televisão e do rádio. Por último, Rosa está no banheiro sob a ducha, enquanto todos os sons dos planos precedentes invadem o plano atual.

Em poucas linhas descrevemos as ações cotidianas mostradas pelas imagens na primeira sequência do filme. Os planos aos quais estas cenas são apresentadas remontam o próprio movimento desta descrição: justapõe-se, saltando de um cômodo a outro, de um espaço a outro, sem vínculos visuais aparentes entre o plano anterior e o posterior.

Em termos visuais, cada plano apresenta um espaço do apartamento desconectado dos outros por meio dos *falsos raccords*. Este salto sistemático de um espaço a outro, de uma situação a outra, faz com que o regime estabelecido pelas imagens não seja operado pela ação e reação entre elas. Ao contrário, o emprego dos *falsos raccords* dá a ver uma relação enfraquecida entre as imagens, que as fazem operar não mais sob o regime da ação e reação entre elas, mas as evidencia enquanto blocos autônomos e dispersivos, dos quais é exaltada a desconexão entre os conjuntos de elementos presentes nos planos. Este modo de proceder se relaciona às situações óticas e sonoras puras (Deleuze, 1990), uma vez que as imagens deixam de representar o tempo através do movimento das imagens, agora dão a ver diretamente o tempo no interior do plano. Os elementos visuais de cada conjunto fecham-se sobre si mesmo, aos limites geométricos (Deleuze, 1983) isolados, sem conexão com outros elementos dos demais planos. Entretanto, o mesmo não se pode dizer sobre as sonoridades.

Observamos que cada plano desta sequência marca a proeminência de um som específico atrelado a este espaço, assim estão: o ruído da televisão para a sala; o rádio e som do forno de micro-ondas para a cozinha; e os relógios para o quarto. Percebemos, com isso, que as cenas precedentes ao plano do banheiro, se justificam em seu encadeamento devido à dimensão sonora dos elementos inseridos em cada plano. Estes sons não se limitam à duração do seu plano de origem, não findam com sua conclusão, mas, ao contrário, perpassam o seguinte, agregando-se sucessivamente em camadas aos sons do novo plano, até confluírem no plano do banheiro. As sonoridades revelam, em primeira análise, a extensão do extracampo para além do visível. Há desse modo, uma espécie de profundidade (Bruch, 1992)

reveladora do espaço atrás da câmera, território virtual que resguarda a duração das sonoridades dos planos precedentes e as imagens a elas atreladas.

Pela dinâmica de ações desempenhada pela personagem, nota-se que sua intenção não é interagir separadamente com os objetos que aciona em cada plano, como a televisão e o rádio, mas sim, extrair, a partir da sobreposição dos sons desses objetos, uma densidade de múltiplas camadas de som que se acumulam algo um tanto esquizofrênico e ensurdecedor, com o intuito de minimizar o *tinnitus* constante que lhe aflige a audição. Seria desse modo, um ato de “querer ouvir” seu entorno, na tentativa de deixar de ouvir a si mesma.

O ruído atrelado à personagem situa o corpo como um elemento essencial na composição dos planos, trataremos, desse modo, de considerá-lo para nossa análise. Acerca de uma das dimensões da imagem-tempo, Deleuze afirma que é pelo corpo que o cinema se une ao espírito, ao pensamento. Ele não se apresenta como um obstáculo que deva ser superado para alcançar o pensamento, mas, ao contrário, é no corpo que se deve mergulhar para atingir o impensado, ou seja, a vida. O corpo, para Deleuze, não está no presente, mas nele também está contido o passado, “o antes e o depois, o cansaço e a espera” (2005, p. 227). As atitudes do corpo são a própria manifestação da vida e, por isso, são inseparáveis das ações cotidianas. Deleuze exemplifica esta passagem a partir das imagens capturadas por Michelangelo Antonioni, o cineasta que para dar a ver o tempo por meio da expressão do cotidiano tratava de:

[...] chegar ao interior *pelo* comportamento, não mais a experiência, mas “o que resta das experiências passadas”, “o que vem depois quando tudo foi dito” - este método passa, necessariamente, pelas atitudes ou posturas do corpo. É uma imagem-tempo, a série do tempo. A atitude cotidiana é o que põe o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelador do tempo (DELEUZE, 1990, p. 227-228).

O *tinnitus*, nesse sentido, está associado ao corpo da personagem, é uma dimensão sonora de sua percepção. Além disso, Rosa é um elemento que perpassa todas as cenas do filme, tratando de criar ambientes ruidosos, em seu apartamento, e buscando espaços igualmente ruidosos nos ambientes exteriores pelos quais circula. Percebemos, com isso, que as sonoridades atualizadas nos planos, esta massa polifônica de vários ruídos sobrepostos, refletem a existência virtual do *tinnitus*, contida em toda a estrutura do filme. Ou seja, os sons sobrepostos dos objetos acionados por Rosa, são a face atual do cristal, da imagem-cristal, refletindo a existência virtual do *tinnitus*.

O que se ouve no cristal é a coalescência de tempos, diria Deleuze (2005). A cena do banheiro, plano retirado do fluxo do filme por nós, é, portanto, nossa imagem *atual*. Ela manifesta-se como a própria expressão do presente que passa. Enquanto os sons de cada plano anterior dão a ver o passado que se acumula, em camadas. Desse modo, a sobreposição das sonoridades de planos distintos, se acumula recorrentemente, agenciando a orientação de tempo. Não obstante, as sonoridades que no plano do banheiro se apresentam, guardam *virtualmente* as imagens dos espaços anteriores aos quais se conectaram em primeira instância: a sala de TV, a cozinha e o quarto, sendo que a coalescência entre os tempos nos é apresentada no plano atual pelo aporte das sonoridades, que sobre ele se lançam.

Vejamos a cena da lavanderia para respaldar esta argumentação. Dentre as cenas da sequência da rua, o *frame* selecionado apresenta todos os elementos que nos auxiliam a autenticar o *tinnitus* enquanto uma presença sonora.



Figura 3 - Sequência da rua - Plano da lavanderia

Este plano cartografado ocorre na segunda metade do filme, nas cenas noturnas pelas quais a personagem vaga pela cidade adentrando espaços aleatórios. A imagem selecionada é a última de uma sequência de três planos, sendo que, no primeiro, Rosa aparece sentada na cadeira rente a parede com seu telefone celular em mãos, prestes a realizar uma chamada. Ouve-se o ruído cíclico das lavadoras em funcionamento e uma voz masculina que pronuncia de maneira acelerada e ininterrupta algo em outro idioma. O plano seguinte mostra um detalhe de uma máquina de lavar processando roupas imersas na água espumada. Esta aproximação visual ao objeto condiciona também a intensidade do ruído mecânico, que se eleva e acentua ainda mais suas dimensões. Somada a isso, a voz masculina, cuja procedência ainda nos é

omitida, segue seu tom contínuo e uma gravação telefônica, proveniente do celular de Rosa, informa a impossibilidade de completar a ligação. Então vemos o plano geral acima finalizando a sequência e situando a disposição espacial dos planos anteriores.

Ao observar a sequência que se passa na rua, percebemos que a personagem não possui domínio sobre as sonoridades a sua volta, quando está longe de seu ambiente doméstico. Há certa planitude sonora nos planos que a apresentam caminhando pelos espaços esvaziados da cidade, em que os ambientes silenciosos são rompidos apenas pela intermitência ritmada do som de seus sapatos. No entanto, ela descreve uma trajetória sazonal de exteriores e interiores, adentrando distintos espaços cujos ambientes possuem dinâmicas e intensidades que se contrapõe à calma da rua. Além da lavanderia, a personagem entra em um clube noturno de Salsa, cuja música vibrante se sobrepõe aos outros sons do ambiente; e uma lanchonete, em que o ruído da televisão contrasta com os ambientes exteriores.

Na cena da lavanderia, nenhum outro elemento da sequência justifica a necessidade da personagem estar naquele local. Podemos inferir, no entanto, que aqui também a dimensão sonora é o elemento essencial. A sobreposição dos ruídos das máquinas e o som constante da voz galopante do estrangeiro, cujo conteúdo é dispensável para o filme, criam um ambiente ruidoso, ao qual o som do *tinnitus*, que lhe molesta o ouvido é suprimido, ou ao menos minimizado pela densa massa de sons presentes.

Nossa tendência é de acreditar, com base na dissecação das cenas apresentadas acima, que a composição ruidosa em ambos os planos – no banheiro e na lavanderia - se comporta como signos sonoros cristalinos, *sonsignos* nas palavras de Deleuze (2005), expressando o tempo por meio de sua dimensão sonora. Desse modo, os elementos sonoros também são responsáveis por temporalizar a imagem. Estas sonoridades sobrepostas nos planos do banheiro e da lavanderia são a face atualizada da imagem-cristal, cuja face oposta reflete o *tinnitus*, esta virtualidade que dura não apenas na extensão do *frame* selecionado, mas também sobre a estrutura do filme, condicionando, desse modo, o encadeamento de imagens, pois de cada plano individual é extraído o som que vai formar a densa composição sonora, a fim de suprimir o incômodo *tinnitus*.

Podemos pensar ainda que a presença sonora do *tinnitus* é inseparável de duas tendências a “saturação” e a “rarefação”. Para isso nos inspiramos na análise de Deleuze (1983) acerca das qualidades expressadas pelo quadro cinematográfico, ao qual estas tendências também se aplicam. Para Deleuze, no quadro está contido um número variável de elementos que ora podem apresentar-se numerosos, ora reduzidos. O próprio formato da tela e

a possibilidade de compor elementos no primeiro plano da imagem contrapostos a outros em profundidade, são características que favorecem a saturação do enquadramento. Por outro lado, rarefeito é o quadro que apresenta um número mínimo de dados e a rarefação seria elevada ao seu máximo, quando o quadro fosse apresentado esvaziado de elementos.

Considerando o som como elemento da imagem, pensamos que ele não está alheio a esta classificação. Desse modo, a densa massa sonora que compõe as cenas do *banheiro* e da *lavanderia* apresenta um compósito de sonoridades (gotas de água, TV, rádio, micro-ondas e relógios, no primeiro; máquinas de lavar, voz e gravação telefônica, no segundo) que tendem a *saturação* à medida que se sobrepõem e se mesclam, alterando suas características individuais em favor de uma composição ruidosa, conflitante e indefinida.

Consideremos também, as três cenas em que o ruído do *tinnitus* se materializa na composição sonora dos planos, materializado pelo ruído de frequência aguda. Nesse sentido, o som do *tinnitus* impõe-se dentre outros elementos sonoros do plano, destacando suas qualidades em favor da supressão de outros sons, evidenciando, desse modo, sua tendência à *rarefação*.

Com isso, tanto o tom agudo e rarefeito materializado nos planos da clínica, do banheiro da estação e do hotel, quanto a massa sonora densa e saturada que também é apresentada nos planos da lavanderia e do banheiro, são modos distintos de conceber a banda sonora, sonsignos atualizados na dimensão do plano, ao passo que refletem o ruído do *tinnitus*, que segue devir. Não obstante, se utilizarmos o “método” de intervenção proposto por Chion, que consiste em suprimir o som para a contemplação isolada da imagem, perde-se, em ambos os planos os elementos essenciais que o justificam. O *raccord* falso entre os planos e sua desconexão é acentuado, pela ausência das sonoridades que se somam sobre os planos do banheiro e da lavanderia. A existência do *tinnitus* enquanto virtualidade e agente estruturador do encadeamento de imagens perde sua força, os planos tornam-se ainda mais abstratos, isolando-se como um quadro pictórico, devido à quase total ausência de movimento.

Tal procedimento reforça nosso argumento sobre o *tinnitus* como uma presença sonora, à medida que ele se associa com alguns planos, não com um elemento que lhe atribua forma, que o dimensione, mas como uma sugestão dada ao sentido da audição. Algo que não é tátil ou visível, mas ao mesmo tempo, está presente, insinuado pelas sonoridades que o agenciam. Faz-se *presença* à medida que se atualiza nos três planos apresentados inicialmente, impondo-se entre os demais sons. E é também presença ao passo que paira virtualmente sobre a

imagem – sintetizada no banheiro e na lavanderia – condicionando assim a massa densa de sons sobrepostos e estabelecendo-se como o elemento de ligação do fluxo de imagens.

4.2 O fragmento e a dimensão sonora do corpo

Vamos explorar agora outro modo em que a presença sonora se atualiza. Percebemos que assim como a imagem que se desenha na tela, revelando a extensão dos elementos e objetos, as sonoridades também possuem a função de sugerir dimensões por meio de suas qualidades: dentre elas, destacamos o modo como elas “constroem” a *presença dos corpos*. Para observar a forma pela qual essas singularidades são erigidas, retiramos do fluxo fílmico quatro fragmentos nos quais são enunciados modos estéticos particulares de apresentação dos corpos. Este procedimento sustenta ainda a oposição entre *apartamento* e *rua*, uma vez que ambos os espaços subscrevem composição distintas dentro da estrutura geral do filme.



Figura 4 - Sequência do apartamento - Plano do hall do edifício

A cena observada está contida na sequência do *apartamento* e mostra o *hall* de entrada do edifício em que Rosa vive. Selecionamos quadro *frames*, por se tratar de um plano que apresenta movimento panorâmico e modulações dos elementos no interior do quadro. A primeira imagem apresenta o enquadramento inicial do plano, no qual são reveladas: a parede de madeira no centro da imagem; além de uma pintura, duas cadeiras e as caixas de

correspondência dos condôminos, recortados pelas bordas do quadro. Nesse instante, ouvimos o desenrolar da cena no extracampo da imagem: ouvimos o ruído do elevador em seu movimento derradeiro, as portas se abrindo, os sapatos de alguém que o ocupava e agora se aproxima. Na medida em que Rosa sai do elevador, a câmera inicia um vagaroso movimento panorâmico em sua direção como se tratasse de “ver os objetos que soam”. Rosa cruza momentaneamente o quadro em direção à caixa de correspondências, no sentido contrário ao movimento da câmera, tendo seu rosto cortado pelo enquadramento (segunda imagem). Vemos a janela de vidro da recepção refletindo as caixas de correspondência que agora se encontram situadas no extracampo. Ao sair do plano, Rosa aparece refletida no vidro, diante das correspondências (terceira imagem). A câmera continua a mapear o espaço até chegar ao lado oposto do enquadramento inicial (quarta imagem), mostrando apenas um pequeno quadro de avisos e um interruptor de energia fixados contra a textura amadeirada. Seguimos, então, ouvindo Rosa manipular as chaves, abrindo e fechando a pequena caixa e, em seguida, seus sapatos, denunciando sua aproximação. Ela volta a cruzar o quadro que, uma vez mais, privilegia seu dorso em detrimento de suas feições.

Desde o início de nossa análise havíamos percebido que a estética do filme é composta por fragmentos e, nesse sentido, tratamos dos falsos *raccords* como elementos acentuadores desta dinâmica, tanto no que se refere ao encadeamento de imagens, quanto na desconexão espacial entre ambientes. O “fragmento” já comporta a ideia de que se considera uma fração integrante de algo maior, como um *frame* dentre os 24 fotogramas em um segundo de filme fotográfico ou um plano cinematográfico inserido em uma sequência. Entretanto, a fragmentação é aparente não apenas na relação entre imagens, mas também em seu interior. Consideremos, em primeira instância, o quadro.

Nota-se que o enquadramento inicial acentua um esvaziamento do centro da imagem, nos quais os outros objetos situam-se às margens da tela e, por isso, apresentam-se fragmentados. Retomando a análise de Deleuze (1983) trata-se de um quadro *físico* cujas linhas de composição variam de acordo com a dinâmica estabelecida pelos elementos enquadrados. A partir dos objetos parcializados, infere-se a continuidade desses elementos e conseqüentemente do espaço que logo será visto. Entretanto, na medida em que a câmera realiza o movimento, outros elementos aparecem em quadro também recortados; há certa predileção em enquadrar o espaço *entre* os objetos, em detrimento da totalidade de um elemento ou outro. Esse modo de proceder, por um lado, é evidenciado pelo fato de não haver inserções de outros planos (contraplanos ou planos gerais), na sequência de imagens

que ampliem a exposição dos elementos particionados em primeira instância. Entendo que realizador, mediante a apresentação destes enquadramentos, nos quais os objetos não são retratados em sua integralidade, toma o ponto de vista das coisas que contemplam a personagem, assegurando a insistência do cotidiano, a contração das experiências passadas, que virtualmente são refletidas naquilo que Deleuze (2005) denomina de um *espaço qualquer*, desarticulado de suas funções motoras.

Podem parecer que aqui não há contornos de *rusticidade* claros, que os elementos parcializados não expressam o afeto, uma qualidade ou potência. Porém, retomando o pensamento de Deleuze, nos parece que ao fragmentar todos os objetos e insistir em desenquadrar a personagem, a imagem denota a insatisfação de Rosa com o universo que a rodeia, com a rotina, com a vida. Desse modo, objetos e corpos parcializados - ou ausentes -, agrupam-se sob a mesma qualidade, refletem a inconformidade de Rosa como “entidade”, como afeto.

Nota-se também que a estética fragmentada relativa ao modo dinâmico da composição dos quadros, não se restringe aos objetos contidos no conjunto do quadro, mas estende-se também a apresentação do corpo. Embora a decupagem clássica dos planos cinematográficos apresente certa centralidade das dimensões da figura humana (XAVIER, 2005), tendo em vista que, em grande parte dos filmes, o corpo (e em especial o rosto) é o elemento expressivo e reflexivo da ação; na cena descrita, o corpo da personagem é apresentado por fragmentos que não permitem sua total contemplação. Vale lembrar que o filme assume Rosa como elemento e personagem principal, seguindo sua trajetória ao longo do filme. Mas não por isso, resulta em uma exposição contínua de seu corpo e suas ações. Desse modo, ela apenas trafega pela imagem, muito próxima ao ângulo de câmera, fazendo com que a apreciação visual direta de seu corpo seja efêmera. Tanto que, nos frames em que ela aparece, seu corpo não se define completamente, tamanha é a velocidade com que cruza o quadro.

Além disso, quando o corpo é visível diretamente na imagem, o rosto permanece omitido pelo enquadramento. Isso nos dá uma primeira pista sobre a relevância destinada à dimensão sonora no constructo da cena, tendo em vista que a fala, os murmúrios, a respiração ofegante, são dimensões sonoras inevitavelmente conectadas à expressão do rosto. Aqui Rosa permanece em silêncio, portanto, seu rosto também é irrelevante para a cena, logo se apresenta desenquadrado. Em contrapartida, o corpo é apresentado na imagem, ainda que rapidamente, pois é dele que se extraem os sons que a personificam. Ouvimos seu caminhar, a manipulação dos objetos, todos durando ao longo do plano, mesmo que desconectados de

imagens visuais. Debruçar-nos-emos mais adiante sobre esta questão, mas antes veremos outra cena que nos auxilia a compreender como este modo de proceder é constante no filme.



Figura 5 - Sequência do apartamento – plano da omissão do quadro

Esta segunda cena ocorre no *apartamento*, precisamente no quarto de Rosa, cuja apresentação também se dá por meio de movimentos panorâmicos. A personagem sobe na cama e situa-se de costas para a câmera, deparando-se com a pintura disposta na parede (primeira imagem). A escolha estética da composição novamente exclui seu rosto do enquadramento. Ela retira o quadro da parede e insinua sua descida da cama, enquanto a câmera começa a vagar pelo espaço, em movimento panorâmico, adiantando-se ao deslocamento da personagem. Vemos então a penteadeira encostada na parede, e o espelho refletindo a personagem com o quadro em mãos, no extracampo da imagem (segunda imagem). Rosa adianta-se e volta a entrar em quadro, perpassando todo o plano até sair no lado oposto da imagem. Então, apenas ouvimos a personagem depositando a pintura no chão e arrastando-a para trás do armário, do qual um pequeno fragmento se pronuncia rente à borda lateral do enquadramento (terceira imagem). Ela volta, em seguida, para sua posição inicial próxima à cama, enquanto a câmera tarda a reenquadrá-la. Ao realizar o movimento panorâmico inverso, a câmera flagra o rosto de Rosa refletida no espelho (quarta imagem) e à medida que a personagem é enquadrada diretamente, seu rosto novamente é excluído da imagem.

A dinâmica estabelecida nesta cena é similar à descrita anteriormente: ambas possuem movimento panorâmico que apresentam objetos e o corpo fragmentados; em outros momentos, o enquadramento exclui a personagem, mas a revela refletida através do vidro e do espelho, elementos que dão a ver fragmentos indiretos de seu corpo. Os espelhos são largamente utilizados no cinema devido seu potencial imagético, eles criam novos quadros na imagem e possuem um magnetismo próprio que constantemente direciona o olhar para o que refletem. Foi a partir da relevância concedida as imagens especulares na composição destas cenas que percebemos a estética fragmentada.

O espelho, segundo Deleuze (1990), é o contato direto com uma imagem virtual. Ele reflete uma duplicação, uma imagem virtual atualizada, por isso, é a gênese da imagem-cristal, esta que apresenta o tempo na imagem ou uma imagem-tempo direta. Desse modo, o espelho é sempre um elemento potente no quadro, uma vez que possibilita a convocação de outras imagens da memória e a apreensão de outras durações.

Nota-se, com base nos planos selecionados, que a estética fragmentada presente nas cenas revela um corpo cujas dimensões são pautadas pela desconexão. Desse modo, a dimensão do corpo nunca se atualiza integralmente na imagem, mas é sugerida pelos múltiplos quadros visuais e partes que o compõe: seu reflexo no vidro e no espelho. É, portanto, um corpo cuja dimensão existe virtualmente *entre* estes diversos quadros, ou seja, é a partir da relação *entre-imagens* atualizadas, que emerge virtualmente um corpo completo.

As delimitações do quadro e os recortes sistemáticos que ele opera, dão a ver um modo não apenas físico, mas também dinâmico (Deleuze, 1983), pois ele não fixa a existência do corpo na imagem, mas faz com que ele module segundo a potência de sua existência. E é nesse sentido que as sonoridades são relevantes para esta análise, pois elas também potencializam a atualização do corpo, conforme se apresentam acusmatizadas, desvinculadas de suas fontes visuais.

Este modo de proceder assegura certa complementariedade entre o visual e o sonoro em atualizar o corpo, por meio de seus múltiplos fragmentos expostos no quadro. Apesar de “vagar” pelo espaço em busca das ações da personagem, a câmera vai até certo ponto, detendo-se, enquanto Rosa segue ausentando-se do plano, desempenhando ações que não são apresentadas visualmente no quadro, como a saída do elevador na primeira cena e a omissão do quadro atrás do armário, na segunda. Poderíamos supor que outro modo de apresentar a mesma situação, seria a inclusão de um contraplano, detalhando, desse modo, a ação da personagem e eliminando toda a ambiguidade produzida pela ausência de contato visual.

Entretanto, por ser um procedimento recorrente no filme, nos parece que o intuito do realizador é justamente acentuar tal ambiguidade. Isso, a nosso ver, denota outro modo de apresentar o corpo: por meio de sua *dimensão sonora*.

4.2.1 A presença sonora: potência de atualização do corpo

O modo como o som se difunde no espaço é inseparável de uma característica: o atrito. O som que o ouvido percebe é o resultado do atrito entre objetos distintos, a fricção entre dimensões e texturas, entre suas qualidades materiais. Podemos dizer que o mesmo ocorre aos sons relacionados à ação do corpo. Rosa age sobre os objetos: caminha, abre a porta do elevador, abre a caixa de correspondências; em outro momento, esconde o quadro atrás do armário, arruma a cama; ações estas, que são agenciadas por ruídos como: dos sapatos contra o piso, de suas chaves contra a caixa, de suas mãos contra os lençóis. Pensamos, com isso, que estes sons são o resultado de suas ações sobre outros elementos, portanto, apresentam-se como extensões do corpo, sons que evidenciam a existência dos objetos, mas também sua ação sobre eles.

A partir do entendimento de Bergson (1990) no que se refere à concepção da imagem, a matéria e a imagem seriam a mesma coisa, da qual percebemos apenas as partes que nos interessam. Se considerarmos que a dimensão sonora do objeto é uma parte deste objeto em si, então, as informações captadas através da percepção auditiva nos dão uma imagem sonora do objeto que soa. Na medida em que o filme apresenta artifícios visuais e sonoros sincronizados em torno de um objeto específico, ele se torna a imagem atualizada – e fonte – de ambas as dimensões, no entanto, quando há uma dissociação entre eles, algo permanece em potência.

No que se refere às duas cenas selecionadas, estas ações descritas, que foram desempenhadas por Rosa, são exaltadas através de sua dimensão sonora conforme o enquadramento evidencia um *espaço quaisquer* (Deleuze, 2005), operando um recorte sobre elementos visuais fixos que não têm sua emissão justificada no interior do enquadramento. Neste sentido, a personagem é desenquadrada pela câmera, agindo sobre os elementos aos quais não vemos. Os sons que parecem injustificados, por não encontrar associação direta com algum elemento do quadro, estão sempre convocando a percepção a procurar “algo mais”. Há, portanto, uma sistemática acusmatização (BRAVO, 1998; CHION, 2008) do corpo e de suas ações. Este modo de proceder não dá a ver uma figura corporal específica, mas, ao

contrário, sugerem à percepção auditiva uma *presença* manifestada a partir das sonoridades que emanam da ação do corpo.

O emprego dos sons acusmatizados e dos *espaços quaisquer*, a nosso ver, são fatores que potencializam a presença do corpo e das pequenas ações desempenhadas pela personagem conforme ela age sobre eles, resultam na emissão de sons que irão sugerir suas atitudes, um corpo que emerge (des)articulado a partir dos recortes visuais – reflexo em vidros e espelhos – no plano e de sua dimensão sonora.

A presença sonora de corpos e objetos, obviamente, não se restringe ao cinema de Rebollo; diversos diretores fizeram da desconexão entre sons e imagens um procedimento estético expressivo ao longo da história do cinema. Desse modo, podemos conceber a sequência na qual o menino brinca com um ônibus imaginário em *Dodes'ka-den* (1970), de Akira Kurosawa. Ali, as sonoridades atualizam a presença do ônibus invisível conforme a apresentação de elementos sonoros sucessivos: a lataria metálica na qual ele se reclina; as engrenagens, às quais ele manipula; as portas que se abrem ao seu toque, o ronco do motor e a buzina; elementos sonoros que, gradativamente, vão se somando e construindo a sensação material do veículo, enquanto o menino descreve um “ballet gestual” em torno do ônibus, dimensionando assim o objeto inexistente.

É também o que faz Wim Wenders em *O Céu de Lisboa* (*Lisbon Story*, 1994) na sequência em que o sonoplasta Winter mostra às crianças seus “objetos de fazer sons”, proporcionando a elas a possibilidade de associar os sons acusmatizados, produzidos por ele – a partir de pedaços de pedras, madeiras e farrapos –, a imagem de um *cowboy* foragido cavalcando pelo velho oeste, de acordo com o que lhes vinha à mente. E ainda, é por meio da voz que Hitchcock sugere a presença da mãe ausente de Norman Bates, materializada a partir do emprego sistemático da fala acusmatizada, em *Psicose* (*Psycho*, 1960).

Enquanto o enquadramento nos dá um fragmento de diversos elementos visuais, aos quais o olhar em primeira instância o recebe em sua totalidade e, em seguida, vai percebendo os componentes que o interessam; a audição, ao contrário, é construída temporalmente, acumulando-se a partir da soma dos elementos – justa e – sobrepostos. Nesse sentido, o ônibus, o cowboy, a mãe de Norman e, do mesmo modo, as pequenas ações que remontam a existência do corpo de Rosa, tratam-se, a nosso ver, de presenças sonoras, pois, resultam da síntese de componentes fragmentários que terminam por sugerir à percepção auditiva a existência do objeto ao qual reportam.

Este movimento perceptivo dado pelas sonoridades, a nosso ver, é indissociável de produção de imagens. O fluxo de ruídos e vozes são recursos que, como nos falava Huberman (1998) atribuem ao corpo ou objeto ao qual remontam uma característica aurática, pois sua aparição se desdobra para além de sua própria visibilidade, fazendo emergir outras imagens associadas a esta presença sonora difusa e ambígua, assegurada pela supressão de uma imagem única. Na ausência de uma imagem e de uma fonte emissora, somos entregues à potência de múltiplas imagens relativas à atuação do corpo.

No caso de Kurosawa, Wenders e Hitchcock, a presença dada pelas sonoridades ainda liga-se a percepção das personagens, tendo-os como os elementos que imaginam os objetos ausentes denotados pelos sons. Já em *A Mulher Sem Piano*, não há um ponto de vista que justifique a disparidade entre sons e imagens. Rosa é uma personagem que emerge integralmente articulada pela complementariedade entre estes artifícios, a partir dos fragmentos que o quadro exhibe e da presença aurática de um corpo que as sonoridades sugerem. Nesse sentido, sons e imagens descrevem o corpo por linhas próprias através dos múltiplos fragmentos que o atualizam e, ao mesmo tempo, cristalizam-se com sua presença virtual, cuja duração perpassa o cerne das cenas.

Os procedimentos estéticos nestas cenas descrevem o que Deleuze (1990) entende por um cinema de *gestus*: a apresentação de um “corpo cotidiano” cujos enlaces se dão pelas atitudes do corpo em si. Desfaz-se a necessidade de uma história prévia, as coordenações da ação e até mesmo do espaço em benefício das atitudes corporais. O *gestus* seria o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, responsável por introduzir o tempo no corpo. Desse modo, é pela conjugação dos múltiplos fragmentos do corpo empenhado em realizar ações cotidianas, por vezes, parcialmente visível, refletido e, em outras, longe do olhar, mas ainda assim sugerido sonoramente, que o corpo emerge como uma presença, um corpo *virtual* que dura, sem antes refletir-se nas partes que o materializam.

Vimos até aqui os procedimentos estéticos acerca do corpo, suas dimensões visuais e sua presença sonora no que se refere às cenas do *apartamento*. Descrevemos agora duas cenas contidas na sequência da *rua* a fim de autenticar o modo como as sonoridades se comportam nesses fragmentos.

Nas cenas exteriores, a personagem perambula pelas ruas do centro de Madrid. Neste cenário, o som dos sapatos atinge uma dimensão essencial, vinculados sincronicamente ao corpo da personagem. Este vínculo é necessário não apenas para a ideia de realismo criada pela cena, mas também para associar, a partir dali o som dos sapatos a sua presença física. Por se tratar de um filme que minimiza a inserção dos diálogos, o som dos sapatos confere a personagem traços de sua personalidade. Desse modo, as qualidades específicas dos sons que remontam o objeto - como o timbre, a intensidade constante -, evidenciado dentre outros elementos da banda sonora, fazem com que a escuta associe a imagem da personagem ao som dos sapatos, mesmo quando ela não está presente no quadro. É o que ocorre nas cenas a seguir, retiradas do fluxo por nós.

Na sequência da *rua*, vemos três planos fixos da cidade vazia: no primeiro, um fragmento da calçada ao lado de uma parede de concreto; no segundo, a intersecção entre duas ruas, na qual um pedestre caminha com as mãos no bolso; e no terceiro, duas lixeiras aparecem, em primeiro plano, ao lado de sacos de lixo depositados na porta de entrada de um edifício. Vemos também um fragmento dos paralelepípedos que compõe a rua, sobre os quais surge gradativamente a sombra de Rosa, adentrando ao quadro, sem, no entanto, torná-la diretamente visível, uma vez que o plano termina antes de sua chegada. Rosa não está presente visualmente na imagem em nenhum dos três planos, exceto sua sombra, no último deles. Sobre eles, ouvimos os sapatos de Rosa reverberando nas paredes de concreto da cidade.



Figura 6 - Sequência da rua – plano da sombra

A nosso ver, em toda esta sequência externa o som dos sapatos é o elemento imprescindível. Os planos tratam de apresentar fragmentos da cidade em que não são aparentes os vínculos temporais e espaciais entre os planos. No entanto, os sapatos de Rosa são os elementos que os conectam. A transição de um plano a outro é realizada pela continuidade dos sons que emanam desse objeto. As qualidades específicas de tais sons permanecem as mesmas de um plano ao outro: o ritmo constante dos passos, o timbre dos sapatos, são qualidades que ao longo da sequência habitam a escuta do espectador ao som determinado, produzindo, desse modo, *imagens de presença* da personagem relacionadas à inserção deste som no plano.

Vejamos outra cena para consolidar nossa argumentação. Nela, temos outro exemplo em que as sonoridades assumem a presença da personagem desconectada dos elementos visuais. Trata-se da sequência em que Rosa retorna ao hotel. Na parte superior do primeiro plano deste segmento, um letreiro de luz neon identifica a fachada do “Hotel *Mediodia*” e, logo abaixo, vê-se um fragmento de uma porta coberta por grades de metal desenhadas contra a luz incidente do interior do edifício. Sobre este plano fixo, ouvimos sons de sapatos aumentando gradativamente de intensidade à medida que sua reverberação estabelece o movimento contrário, diminuindo a cada passo. No momento em que os sapatos cessam sua marcha rítmica, o fragmento visível da porta se abre, emitindo um ruído metálico que se prolonga até o plano seguinte. Na sequência, a câmera já está situada no saguão do hotel. No centro do enquadramento o umbral de uma porta aberta moldura a passagem para outro espaço. A direita de quadro, um espelho reflete a imagem do lado oposto, em que se vê um mostruário com panfletos turísticos sobre um balcão de madeira e uma luminária dourada pendurada na parede. Ouvimos o ruído metálico da porta concluir-se e novamente o som de passos que se aproximam. No momento em que a sombra de Rosa surge sob a moldura da porta central, a câmera se desloca em movimento panorâmico para a esquerda, revelando a continuidade do espaço até fixar-se no balcão de entrada, onde a recepcionista aparece adormecida em uma cadeira. Os passos continuam a soar sobre a imagem em deslocamento até o momento em que Rosa entra em quadro e se detém, de costas para a câmera, observando o sono da jovem. Em seguida, sobre um plano detalhe da recepcionista dormindo, ouvimos Rosa abrindo a pequena porta do balcão e caminhando suavemente até seu interior. Em seguida, um plano geral apresenta Rosa retirando a chave de seu quarto em um mural disposto atrás da recepcionista e saindo lentamente, refazendo o caminho que antes havia sido sugerido.



Figura 7 - Sequência da rua – planos da chegada no hotel

Nesta sequência há uma sistemática acusmatização da presença da personagem. A sombra denota sua presença física, mas a câmera a exclui à medida que realiza a panorâmica. Desse modo sua presença é denotada pelos sons que agenciam sua existência física na cena: o som dos sapatos e o abrir e fechar das portas.

Tanto neste fragmento colecionado em nossa cartografia como no *frame* anterior, fora o método de desconexão proposto por Chion, realizado em consonância com o *scanning* dos planos, que evidenciou a relevância das sonoridades no que se refere a constituição da presença sonora. Seguindo as considerações do autor, ao retirar o som do filme, para a análise exclusiva da imagem, percebemos que este plano se tornava uma experiência de ausência, na qual o corpo de Rosa é sistematicamente suprimido, fazendo-se existir apenas a medida em que retorna diretamente ao quadro. Ao contrário, ao excluirmos as imagens, estando então imersos apenas no fluxo de sonoridades, nota-se que a presença da personagem é apreensível ao longo de toda a sequência, denotada pelo recorrente ruído dos sapatos, o som ténue de suas roupas em atrito com seu corpo; sons estes, que evidenciam a presença de Rosa, portanto, sua presença sonora, desdobrando-se por toda a extensão da cena.

Nossa tendência é de acreditar que o som dos sapatos acusmatizados produz um efeito similar ao que a metonímia apresenta nos estudos de linguagem. Este recurso retórico guarda

dentre suas diversas aplicações à possibilidade de alterar o contexto semântico de uma determinada palavra, substituindo, desse modo, a causa pelo efeito ou a matéria pelo objeto. Nesse sentido, o som dos sapatos sobre o concreto não apenas objetifica a materialidade a qual está relacionada, mas também se torna índice de presença corporal da personagem ausente. Deleuze nos auxilia a pensar esta passagem por meio de uma relação entre o tempo e o sentido. Para o autor, o que o passado é para o tempo, o sentido é para a linguagem. Desse modo, o sentido seria o passado da linguagem, onde nos instalamos para compreender “as imagens das frases”, os fonemas que ouvimos. “Para isso o sentido se organiza em círculos coexistentes, lençóis e regiões, entre os quais escolhemos conforme os signos auditivos atuais confusamente apreendidos” (1990, p. 123).

Do mesmo modo, podemos pensar no som dos sapatos acusmatizados. Conforme nossa experiência passada em relação a este som específico, tratarmos de vinculá-lo à presença da personagem. Desse modo, sua imagem preexiste ao som dos sapatos acusmatizados e sobre ela nos colocamos a fim de atribuir à Rosa, os sapatos que soam. Com isso, o som dos sapatos atualiza a presença do corpo, portanto, uma *presença sonora* e, desse modo, a própria duração prolonga-se neste signo sonoro. É por meio desta sonoridade específica que temos acesso às imagens virtuais do corpo que pairam auráticas sobre os planos e assim permanecem até o momento em que a sombra de Rosa vem confirmar sua proximidade. O som dos sapatos, a nosso ver, também é uma espécie de sombra, mas de outra natureza. Um rastro sonoro que indica virtualmente a presença corporal da personagem.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há algo de fantasmático quanto à representação do real que paira e se dissipa sobre as mais diversas formas de arte, algo como um condicionamento histórico no qual as evidências sobre o que vem a ser realismo alimentam pensamentos por vezes antagônicos em relação ao conceito. No entendimento de Robbe-Grillet (1965) no que se refere à tradição literária, o realismo não seria uma bandeira a separar movimentos artísticos, nem uma teoria cuja definição explícita deixaria de expor certas ambiguidades. No fundo, todos os autores são, em partes, realistas, cuja premissa que pauta suas obras depende da maneira em que veem as coisas do mundo: “todos falam do mundo tal como o veem, mas ninguém o vê do mesmo modo” (1965, p. 105).

No sentido de aproximar-se de uma concepção própria do real, cada nova escola literária opunha-se ao realismo proposto por sua predecessora; “era a palavra de ordem dos românticos contra os clássicos, depois a dos naturalistas contra os românticos; e os próprios surrealistas afirmavam só se preocupar com o mundo real” (1965, pag. 105), fato denotativo de que, para os clássicos a realidade era clássica; romântica, no entendimento dos românticos; e transcendente para os surrealistas; sendo, nesse sentido, o movimento destas mudanças constantes o agente que conferia ao realismo seu eterno renascimento.

À medida que o século XX experimenta modificações radicais naquilo que se refere à política, ao intelecto e à matéria, a própria relação objetiva do sujeito com o mundo se transforma, ao passo que o desenvolvimento do conhecimento científico, das ciências humanas, subscreveu também modos distintos daquele compreender-se a si mesmo e de relacionar-se subjetivamente com o mundo.

O romancista moderno não seria mais “apenas um homem que descreve as coisas que vê, mas sim, e ao mesmo tempo, aquele que inventa as coisas ao seu redor e que vê as coisas que inventa” (ROBBE-GRILLET, 1965, p. 109). Nesse sentido, aquilo que soa falso, a mentira, o possível e o impossível, a hipótese, passa a figurar como termos privilegiados da ficção moderna, aos quais narradores-personagens os empregavam para descrever sua visão do mundo, concebida por meio de suas esquizofrenias e alucinações, evocando assim constantemente o movimento de sua imaginação.

Nesse sentido, segundo Robbe-Grillet, a verossimilhança enquanto premissa para a escrita realista seria deveras relativizada. Kafka fora um dos autores cujo emprego de descrições pormenorizadas, do olhar acentuado sobre objetos parciais, imobilizados por

instantes e retirados de sua função, suscitava em seus intérpretes, como aponta Robbe-Grillet, “sentidos profundos”, como se a narração das coisas do mundo servisse de alegoria para a intenção verdadeira de fazer o leitor “entrever a existência problemática de um além” (1965, p. 109). A literatura de acordo com esta concepção consistiria de uma maneira sistemática, em falar de outra coisa, de onde se poderia inferir, a partir dos movimentos textuais, “um mundo presente e um mundo real; só o primeiro seria visível, só o segundo importante” (1965, p. 110). Com isso, o romancista exerceria a função de intercessor, evocando no leitor, através da descrição das coisas visíveis, “o ‘real’ que se esconde atrás delas” (1965, p. 110).

Oposto ao romance clássico cuja ideia de realismo discernia claramente o real e do imaginário, resguardando a independência dos objetos tidos como reais por sua verossimilhança, a concepção neo-realista, desvelada pelo romance moderno, torna-se consciente de que “as determinações mais objetivistas não impedem de realizar uma ‘subjetividade total’, conforme comenta Deleuze (2005, p. 17). Desse modo, ao assumir o falso, criam-se obras nas quais o real e o imaginário tornam-se indiscerníveis.

Esta visão corrobora com a análise de Deleuze quanto as peculiaridades da imagem cinematográfica a partir do neo-realismo italiano. Ao invés de apresentar um real visível, a imagem moderna articulada pelos realizadores italianos tendia a substituir seu próprio objeto: [...] “por um lado, apaga ou destrói a realidade dele que entra no imaginário, mas por outro, faz surgir a realidade que o imaginário ou mental criam pela palavra e pela visão” (Deleuze, 2005, p. 16). O que Deleuze nos diz é que algo de perturbador surge com a imagem deste cinema que a coloca mais em termos do “pensamento” por ela introduzido, do que pela realidade que ela poderia expressar. A introdução do pensamento na imagem não se dá espontaneamente, mas evidencia um modo distinto de conceber a matéria fílmica, bem como perceber o mundo, fato que ocorre em consonância, dentre outros fatores já mencionados, com as consequências da Segunda Guerra Mundial.

Desde Griffith, como vimos, o regime das imagens orgânicas operava por cortes racionais, por encadeamento lógico e projetava desse modo, um modelo de verdade. Havia, segundo Deleuze (1992), certo *otimismo metafísico* por parte dos realizadores do período – como Eisenstein, Abel Gance, Elie Faure, - que depositavam no cinema a crença de que ele seria a “nova Arte e novo Pensamento” (ibidem, p. 91), responsável por articular as aspirações coletivas ao instituir-se como a arte total das massas.

A Segunda Guerra Mundial e seus antecedentes põe tal entendimento à prova, somado ainda aos adventos que se seguiram como a ascensão dos regimes fascistas e a estetização da

política por meio também do cinema como veículo de difusão e propaganda. Este panorama terminou por sucumbir às expectativas dos realizadores, impondo àquela geração, segundo o autor, um pessimismo metafísico radical. “O cinema ficaria ligado não mais a um pensamento triunfante e coletivo, mas a um pensamento arriscado, singular, que só se apreende e se conserva no seu *‘impoder’*, tal como ele retorna dos mortos e enfrenta a nulidade da produção geral” (Deleuze, 1992, p. 91). Vemos nestes adventos o desmonte da crença do cinema como um modelo de verdade, ao qual o período clássico era tomado. E, do mesmo modo, um reordenamento acerca da convicção de que tanto a história, quanto todo movimento existente no universo, se organiza em função de leis. Nesse sentido, as imagens do cinema neorrealista operavam uma ruptura dos clichês sensório-motores, evidenciando também uma quebra do princípio da causalidade, como grande geradora de sentidos. Mais do que isso, no entanto, a suspensão do clichê manifestava a iminência de outros sentidos que, por si mesmos, dariam a ver outros tempos aptos a alterar o movimento orientado, difundindo assim toda a potência da imagem na tela do cinema.

O “pessimismo”, ao qual o autor se refere, encontra sua forma de expressão artística na apresentação de personagem que parecia não saber agir diante do insustentável, demonstrando certas dificuldades cognitivas em tangenciar o horror contido no testemunho da guerra, o que resultava em um comportamento ambíguo e hesitante, pois como reitera Yoshida (2003, p.273):

[...] mesmo o presente no qual inquestionavelmente vivemos não passa de um posse de ambiguidades. Na época em que a guerra era o presente, desconhecia-se o que ela de fato era: as pessoas apenas eram levadas à loucura, expostas a pressões de teor explosivo, sem que houvesse espírito capaz de compreendê-la de forma racional. Assim, o homem desconhece tanto a realidade como o seu tempo presente, sendo-lhe impossível falar de modo acurado sobre eles.

Desse modo, as incertezas e vacilações invadem o espírito dos personagens que emergem nas obras do neorrealismo italiano. As composições feitas de cenários, por vezes, esvaziados da figura humana, apresentavam personagens que haviam perdido seu vínculo com o mundo, dilaceradas pela guerra, e a retomada desta relação se manifestava não mais por meio da ação. Ela fora substituída pela “perambulação urbana e desligou-se da estrutura ativa e afetiva que a sustentava, orientava, lhe atribuía direções, ainda que vagas” (Deleuze, 1983, p. 232). Desarticulavam-se, desse modo, as determinações espaciais apreendidas pelas imagens e, conseqüentemente, os esquemas fechados da história em torno de uma

“subjetividade única” como linha condutora da situação. O mais notório desta situação comum aos filmes modernos é...

[...] o fato de ela se dar num espaço qualquer, estação de triagem, entreposto abandonado, tecido desdiferenciado da cidade, em oposição à ação que no mais das vezes se desenrolava nos espaços-tempos qualificados do antigo realismo. [...] trata-se de desfazer o espaço, tanto quanto a história, a intriga ou a ação” (DELEUZE, 1983, p. 232)

Os realizados neorrealistas, nesse sentido, registravam a falência dos esquemas sensório-motores: os personagens não sabiam mais reagir às situações que os ultrapassam, seja pelo horror ou pela insolubilidade de seus destinos. Os filmes não se detinham mais em mostrar em planos encadeados pela montagem o que era visto pelos personagens, mas, ao contrário, aos realizadores importava exibir como eles eram afetados, o quanto toleravam o que viam e as situações que vivenciavam, resguardando toda ambiguidade contida na planificação minimizada. É nesse sentido que a relação essencial entre tempo e movimento se altera, o primeiro não sendo mais inferido pela montagem, mas escoando no interior do próprio plano. Deleuze (1992) sintetiza este argumento:

O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar. Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias (1992. p. 77).

Os movimentos não orientados fazem com que a imagem diante da qual o personagem se depara não esteja ali em função de uma história. É, ao contrário, a imagem em si mesma que o lança para fora da história. Diante do intolerável, que petrifica e deturpa a ação do corpo, ou diante ainda da banalidade cotidiana, surge uma nova relação do pensamento com o ato de ver: aquilo que é visto no plano coloca o "pensamento para fora de si mesmo, para fora do saber, fora da ação" (DELEUZE, 2005, p. 213).

É desse modo também que o corpo se torna aquilo em que o pensamento mergulha para atingir o impensado, como já havíamos mencionado, uma vez que a ruptura do esquema motor “faz do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento” (DELEUZE, 2005, p. 205). O olhar disperso, as posturas corporais ambíguas, o silêncio recorrente, são as categorias da vida

atualizadas que no cinema moderno dão a ver a expressão do pensamento, as faces atual e virtual do cristal.

Esta argumentação nos serve de base para confrontar-nos com o objeto empírico e cotejar o modo como as imagens e – principalmente - os sons se organizam em torno da balada/perambulação, tendo em vista que ao mergulhar no universo de *A Mulher Sem Piano*, percebemos que em grande parte do filme, Rosa é retratada na cidade, em sua incursão noturna pela paisagem urbana.

O caminhar é um ato do personagem moderno e sua representação precede a arte cinematográfica: fora descrita inicialmente na poesia de Baudelaire, encarnada na figura do flaneur, e também assumida como postura do vidente que percebe a dialética presente nos objetos históricos, conforme o relato de Walter Benjamin. No cinema, enquanto o personagem clássico estava encerrado nos cenários dos estúdios, o cinema moderno, ao contrário, promulgou uma visada sobre o perambular nos exteriores, como o pobre operário que percorre Roma, na companhia do filho, em busca de sua bicicleta roubada, em *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica. No entanto, podemos constatar que, em De Sica, o perambular cumpria uma função que, por mais desarticulada que fosse em seu aspecto formal e estético, expressava, como nos lembra Bazin (1991) uma tese social clara: tratava-se da necessidade de recuperar a bicicleta, o instrumento de trabalho do operário paupérrimo, cuja perda acarretaria no agravamento de sua situação financeira e a impossibilidade de sustentar seu filho; além da degradação moral em que se encontra a ponto de roubar uma bicicleta para substituí-la.

Já em *A Mulher Sem Piano* a balada/perambulação é ainda mais evidente enquanto ato isolado, pois as motivações da personagem não são evidentes ao longo do filme. A fuga para longe de Madrid é o único objetivo aparente de Rosa, meta que lhe é negada pelo atendente da estação de ônibus devido ao termino de seu expediente e, em virtude disso, Rosa é obrigada a caminhar pela cidade até o momento oportuno para aquisição do bilhete de partida; sem rumo definido, ela vaga, enquanto a câmera se encarrega de acompanhá-la.

Grande parte dos diretores se resguardaria em dramatizar ao máximo as situações ou então, propor determinada motivação forte o suficiente que justificasse a trajetória de seus personagens. Entretanto, não é o que Rebollo nos proporciona. O realizador parece opor-se a tal prática, insistindo em uma visão extremamente passiva, criando diferenças quase imperceptíveis ao arriscar a contenção, a expressão do menos.

Este modo de proceder é o que constatamos nas cenas iniciais do filme, na sequência do apartamento já descrita nesse trabalho; imagens e sons remontam ali suas atitudes cotidianas, fragmentadas e desconexas. Não se apresentam fatores objetivos que consolidem seu desejo de fuga, apenas a contemplamos em seus afazeres permeados pela insistência do relógio que indicava a sucessão das tarefas a executar. Pequenas pistas, no entanto, flutuavam nas cenas que se sucediam desarticuladas e sem relação lógica de causa e efeito: a ausência de afeto na relação matrimonial, apreendida, por exemplo, na cena em que Rosa conversa com seu marido no carro ou quando ambos assistem apáticos à televisão; a solidão, denotada no momento em que Rosa utiliza um massageador elétrico como objeto sexual; a própria rotina, apreensível em toda sequência dos afazeres domésticos no apartamento; a ausência do filho, nas repetidas cenas em que ele não atende as chamadas telefônicas de Rosa; o ruído constante em seu ouvido; e a iminência de um futuro incerto e nebuloso a partir da deflagração de uma nova guerra envolvendo a Espanha, anunciada pela televisão. Ao fim do dia e destes pequenos fragmentos, vemos Rosa arrumando a mala e deixando seu apartamento.

Ao assentar grande parte do filme sobre a atitude lacunar e hesitante de perambular, Rebollo parece motivado em sustentar uma atitude concreta do sujeito perante a vida, imprimindo a ideia de que os acontecimentos que sucedem a nós, não se dão de maneira fluída e linear ou ainda carregado de um sentido específico, como os artifícios do cinema clássico insistentemente tratavam de promover. Este último, como delimita Yoshida (2003, p. 60), a partir do discurso estruturado e ações concretas, insistia na tendência de “padronizar a alegria, a ira, a tristeza e o prazer em nome de uma suposta natureza humana universal, empregando indiscriminadamente o recurso da montagem, de forma a controlar nossos sentimentos; estes deveriam ser sempre idênticos”. Ou seja, sustentavam um modelo de verdade dado por meio da exposição dos clichês articulados pelo encadeamento de imagens. A natureza humana, ao contrário disso, seria feita de interrupções, ciclos constantes, repetições, dos quais não emanam sentidos concretos e bem delimitados, mas ambíguos e flutuantes, mais próximo ao que as imagens do cinema moderno tratavam de expressar. Em nosso caso, aplica-se também à trajetória inverossímil desempenhada por Rosa e Radek no interior do próprio quadro, à qual trataremos mais adiante.

Produzir imagens que faziam jus à natureza humana, de acordo com Yoshida (2003), era o sentido que nutria o cinema de Yasujiro Ozu. O diretor apostava na montagem de imagens desconexas, em pontos de vistas anônimos sobre objetos cênicos, que não se relacionavam diretamente com os personagens, além de imagens esvaziadas da figura

humana, pois, por meio destas composições, Ozu “entendia que o tempo de vida de um homem é composto por paradas, atrasos, mutações quase imperceptíveis, que se revestem de caráter antinarrativo, sem nenhum enredo - ser gente, ser humano é viver suportando isso” (2003, p. 59).

Ao creditar à imagem cinematográfica um modo fragmentário e desconexo de apresentação dos corpos e objetos presentes, fazendo jus à própria manifestação irregular da vida, Ozu constituía também uma teoria do tempo. O aspecto temporal, apreendido pela imagem seria o método capaz de sintetizar nossas experiências, uma vez que, “para resistir à tirania do presente que progride continuamente no vazio sem que possa ser detido, suspendemos o fluxo do tempo quando insistimos em repetições” (Yoshida, 2003, p. 237).

Se há uma tendência do cinema em ser realista, estes são fragmentos da vida que o cinema deveria expor, a vida em seus momentos mais recorrentes. Com isso, a composição de certas imagens no cinema de Ozu, a que Deleuze (2005) denomina como espaços quaisquer, era um modo de apresentar um mundo que desmorona transposto ao universo das imagens, exaltando sua natureza caótica a partir de sucessivas dessincronizas e irrealizações inseridas no constructo cinematográfico.

Afetados por esta característica singular do cinema de Ozu em apostar em um cinema antinarrativo, do qual as imagens arquitetavam uma exposição pura do tempo por meio de repetições, planos esvaziados e naturezas mortas, nos voltamos ao objeto empírico e percebemos que há profunda similaridade na maneira com que Rebollo articula a composição dos planos em *A Mulher Sem Piano*, principalmente, no que se refere às cenas em que Rosa vaga pela cidade. Desse modo, retiramos outro fragmento do fluxo, colecionado a partir de nosso *flâneur* cartográfico pelo objeto empírico, para dar a ver os procedimentos formais relativos à perambulação e suas implicações no filme.



Figura 8 - Sequência da rua: Rosa e Radek perambulam pela cidade vazia

Os dois *frames* acima correspondem ao início e a conclusão da mesma cena. Na primeira, temos um enquadramento fixo no qual vemos Radek e Rosa caminharem descompassados em direção à câmera, até saírem pela lateral do quadro. Não há diálogo ou interação entre os personagens, o que revela o ruído pontual e sobressalente dos sapatos de Rosa, marchando contra o asfalto, enquanto a Radek, não há som algum que o caracterize. Seguimos, então, ouvindo os passos de Rosa, gradativamente perdendo a definição, tornando-se difusos, enquanto os personagens se distanciam do enquadramento estático que ainda incide sobre a paisagem esvaziada.

A trajetória desempenhada por eles não é linear, como podemos observar no segundo *frame*: Rosa e Radeck surgem ao fundo do quadro, diminutos e desfocados, quase imperceptíveis, e o cruzam de um lado ao outro, em um movimento sincrônico ao som dos passos, que se arrasta ininterrupto desde o início da sequência.

Concomitante a este ato de perambular, as imagens acima revelam uma paisagem representada como coisa anônima, desabitada, pois mesmo que determinem uma apreciação ampliada do espaço, os planos gerais são dominados pelo concreto acinzentado de muros e fachadas dos edifícios. As ruas pelas quais a personagem circula desenham linhas de fuga que desembocam em outras edificações, obstruindo assim, a linearidade do olhar. Tampouco vemos o céu ou o horizonte. Todos esses elementos contribuem para uma sensação de clausura, mesmo se tratando de paisagens externas. Em vez de ser explorada, a cidade é sistematicamente abreviada, o que faz desta eliminação quase completa um método eficaz de desorientação. Esta sistemática desterritorialização da imagem, que abstrai suas coordenadas, configuram os espaços quaisquer, na análise de Deleuze.

O perambular, na perspectiva de Deleuze (2005) é condição preliminar para o surgimento das situações óticas e sonoras puras, esta composição de imagens e sons que temporalizam a imagem, sejam pelos vínculos sensório-motores enfraquecidos que introduzem na imagem dados pela montagem desconexa, ou pelos elementos sonoros e visuais que fomentam a *legibilidade* da imagem. Com isso, a composição similar dos enquadramentos, o esvaziamento dos planos, o silêncio constante e o ruído dos passos, são elementos que não estão presentes apenas na cena selecionada, mas em toda a sequência de externas em que Rosa carrega sua mala pelas ruas da cidade³³. Todos estes elementos articulam uma sistemática repetição dos mesmos sons e elementos visuais no interior dos quadros. Nesse sentido, as figuras de Rosa e Radek, na cena selecionada, saem da imagem e a ela retornam, evidenciando a trajetória ambígua a que estão submetidos, nesta imagem a perambulação encontra sua forma mais expressiva: a trajetória praticada pelos personagens imprime, a nosso ver, as repetições concernentes à própria característica não linear do tempo e da vida, manifestando-se como opsignos que temporalizam a imagem.

Os quadros geométricos que se sucedem no conjunto dos diversos planos gerais, nos moldes da cena selecionada, oferecem inicialmente apenas relações de medida e distância, dos quais transparece o deslocamento do corpo no espaço percorrido em detrimento da ação. Estas situações óticas puras, assim como no cinema de Antonioni, como define Deleuze (2005), são imagens objetivas à maneira de uma *constatação*. Pois, diante da aparente banalidade da

³³ Revestido das mesmas características formais e estéticas estão os planos em que Rosa: tenta tomar um táxi, que não diminui seu ritmo ao aceno de seu braço; observa vitrines iluminadas; analisa um sapato encontrado na lixeira de uma ladeira escurecida; depara-se com encruzilhadas vazias e silenciosas, nas quais, hesita por instantes sobre qual direção seguir e, em outras, toma o rumo do menor sinal sonoro de vida que corta o silêncio, como o choro de um bebê ou o som do rádio que emana da janela alta de um edifício.

situação, das constantes repetições de cenas similares, o espectador é convocado à abstração, a um olhar objetivo e crítico sobre os elementos do plano. Nesse sentido, a imagem não está isenta de libertar as “forças mortas” acumuladas, ou seja, de convocar outras imagens virtuais, a ela relacionada. Para Deleuze (2005, p. 16), esta composição de tempos mortos termina por coletar “as consequências ou efeito de um acontecimento relevante que é apenas *constatado* enquanto tal, mesmo sem ser explicado”.

Desse modo, a imagem *atual*, que apresenta um espaço qualquer sobre o ato de perambular, é inseparável da afecção que ela reflete: o acúmulo de experiências frustradas de Rosa. O perambular é, nesse sentido, um ato de resistência frente a inércia do cotidiano, que nos foram dadas no início do filme; método utilizado pelo realizador, para apresentar infinitos fragmentos do caos que constituem o universo de Rosa: o caos corrente na Espanha inserida na guerra, testemunhada pela TV; a falta de perspectiva da classe média espanhola; a rotina estafante e as relações afetivas incomensuráveis da personagem, às quais havíamos citado.

Quando todas estas experiências já existiram, elas não se atualizam mais em imagens, pois, o cansaço, a dor, a tristeza e até mesmo a morte, são da ordem dos clichês, se constituem numa lei em função da qual se organiza a lógica de uma narração, de uma história. No entanto, estes sentimentos coexistem com o ato de perambular, uma vez que a constatação de sua existência prévia, acumulada, fora o estopim de sua fuga, e que agora coalesce virtualmente com a trajetória errante da personagem, obstruindo sua capacidade de agir em meio à vereda noturna. Desse modo, a reunião desses tempos mortos e espaços vazios, como afirma Deleuze (2005, p. 16) tiram “todas as consequências de uma experiência decisiva passada, uma vez que já está feito e que tudo foi dito”. Dá-se assim, uma imagem *atual* rarefeita, cujo esvaziamento sistemático de elementos, atrelado ao comportamento errante e cíclico da personagem convocam o olhar à abstração e não obstante, revelam no âmbito do filme, o oposto: o passado caótico que levara Rosa a perambular. Este caos que não se materializa no constructo, mas sobre ele paira *virtualmente*, a ele cristaliza-se, em uma dimensão de presença.

Mas não podemos esquecer que a esta pesquisa cabe principalmente a análise das sonoridades, portanto, a elas voltamos. Neste constructo de realidade fugidia em que imagens apresentam repetições constantes, nos questionamos se existiria uma dimensão sonora para perambulação?

Enquanto ambos caminham em silêncio, a ausência da palavra reforça a existência de outros elementos sonoros inseridos no constructo que, embora manifestem certa ambiguidade,

não são menos reveladores de sentido. Conforme evidenciamos anteriormente, ao longo de todo o plano, ouvimos os sapatos de Rosa sobre o calçamento, enquanto não há nenhum som atribuído a Radek. O caminhar pontual de Rosa imprime um movimento determinado à sequência, como o movimento pendular de um metrônomo. Atrelado à imagem, a intermitência do som dos sapatos lhe atribui um caráter cíclico e, de certo modo, musical. Uma vez que a imagem é esvaziada de elementos, nossa percepção torna ainda mais evidente o som rítmico dos sapatos, temos a sensação de estarmos ouvindo o mesmo som repetidas vezes ao longo da cena.

A partir de Bergson vimos que o tempo é indivisível, não pode ser dividido em instantes e por isso não pode ser mensurado. Desse modo, ele não comporta intervalos, um instante prolonga-se no outro, estabelecendo-se como um fluxo entre eles, uma transição. (2006b, p. 53). Quando o autor nos fala sobre a memória desfaz-se da concepção aristotélica de que o tempo pode ser entendido como uma ordem de instantes sucessivos. Passado, presente e futuro, para Bergson, não são tempos distintos, mas sim um prolongamento do passado no presente e, não obstante, o presente já é também passado. Essa continuidade que não permite instantes só pode existir através deste conceito de memória concernente a um estado interior à mudança. Mas se falamos na duração e no tempo como um fluxo ininterrupto, como conceber as repetições, sendo que um elemento se desfaz à medida que o outro o substitui?

Deleuze (1988) nos esclarece que as repetições são contrações, sínteses originárias do tempo. A repetição, então, não contém uma replicação constante do objeto, não seria ele que se modificaria ao repetir-se e sim o espírito que o contempla.

Ao ouvirmos o som pontual dos sapatos de Rosa rapidamente nos habituamos a eles, portanto, quando o primeiro passo é dado, aguardamos o seguinte. Deleuze nos diz que nossa imaginação, entendida por ele como “um poder de contração” (1988, p. 75), teria a capacidade de reter um som do sapato, em nosso caso, quando o outro aparece. Desse modo, ela contrai os elementos em uma impressão qualitativa de todos os passos. Mas não se trata de uma memória, nem de uma operação sensório-motora reflexiva, porém, como afirma o autor: “propriamente falando, ela forma uma síntese do tempo” (DELEUZE, 1988, p. 75). A repetição, nesse sentido, marcaria o eterno nascimento de um presente que passa. E nela não apenas estaria contido o presente, mas o passado e o futuro por duas tendências, às quais o autor identifica por contração e expectativa. Nesse sentido, o passo presente contém o passado, (passo anterior ao presente), “na medida em que os instantes precedentes são retidos

na contração” (Deleuze, 1988, p. 75) e também o futuro (passo posterior), “porque a expectativa é antecipação nesta mesma contração” (Deleuze, 1988, p. 75). A partir dessa leitura, o fluxo imposto pela repetição dos passos não designaria instantes distintos de um instante presente, mas dimensões do próprio presente contraído. Desse modo, o som dos sapatos em seu fluxo de repetições teria a função de temporalizar a imagem, atuando como um signo sonoro cristalino. A repetição, nesse sentido, já não é mais simples reiteração sem sentido, agora é algo que evoca sentimento inédito de deslocamento e de mudança. Essa experiência revela-se essencial à medida que, ao andar pela paisagem noturna, Rosa segue implacavelmente novas repetições.

Ao longo desta pesquisa em movimento, alguns procedimentos de análise propostos foram retirados à medida em que nossa observação avançava sobre o empírico. Ainda no processo de qualificação havia sugerido a análise das bandas sonoras em programas de edição de áudio, a partir da exposição de espectrogramas. No entanto, ao longo das orientações concluímos ser necessário resgatar este último movimento metodológico no sentido de ampliar a compreensão do leitor acerca dos modos de atualização da presença sonora no constructo de *A Mulher Sem Piano*.

Com isso, utilizo aqui um instrumento técnico que possibilita a “visualização” ou a “leitura” do que se ouve, a partir dos últimos *frames* colecionados em nossa cartografia. Trata-se de um gráfico sonoro produzidos por um *software*³⁴ de edição de sons, um *scanning* das sonoridades que compõe a cena. Tal empreendimento permite “capturar” o fluxo estabelecido pela justaposição dos ruídos e ambientes dos fragmentos cartografados, afim de produzir uma “imagem” da presença materializada no constructo.

³⁴ *Adobe Audition*.

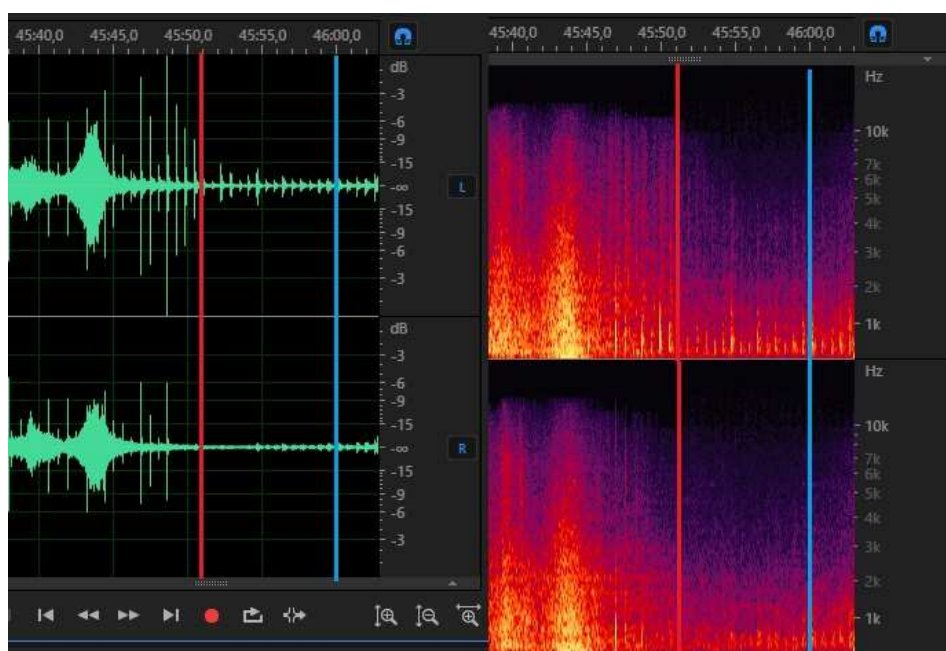


Figura 9 - Espectrograma da sequência noturna (figura 8)

Esta imagem compreende uma montagem, feita por nós, de dois espectrogramas distintos. No primeiro, à esquerda, temos a representação do formato de onda no qual se visualiza as variações de intensidades de todos os sons inseridos no fluxo de sonoridades contidos na cena, incluindo os dois carros que passam pela rua, representados pela faixa verde mais espessa no início do fluxo sonoro e conseqüentemente da cena. Somado a ele, os sapatos de Rosa pontuam o gráfico com sucessivas linhas verdes, visivelmente mais elevadas que o restante das sonoridades contidas no fluxo. Elas mostram o ritmo imposto pelos sapatos de Rosa ao se distanciar. Nota-se que tais linhas vão aumentando sua intensidade, conforme Rosa se aproxima da câmera, assim como é evidente que os ruídos dos sapatos são atribuídos unicamente a uma pessoa, no caso Rosa, a personagem a quem a história, os enquadramentos e os sons tratam de identificar em toda a extensão do filme. Por outro lado, Radek permanece anônimo quanto aos recursos sonoros, uma vez que a ele não é atribuído nenhum som, como é demonstrado no gráfico, através da ausência de ruídos pontuais e intermitentes que obstruam a forma dos ruídos pontuais produzidos pelos sapatos de Rosa.

No segundo, à direita, vemos o espectro das frequências que compõe a cena, sendo que a incidência de sons mais graves é representada pelos tons amarelos e as frequências agudas são expressas nos tons roxos. A zona de contato entre elas, representada pela cor lilás, compreende a faixa de frequências médias. Conforme os carros se afastam, observamos que o som dos sapatos tece, nesse espectrograma, uma malha estriada por linhas amarelas

consecutivas que se apresentam ainda permeadas pelo ambiente grave da cidade, preenchendo os espaços do gráfico e igualmente da cena.

Ambos os gráficos apresentam maior modulação nas zonas superiores, relativas ao lado esquerdo (*left*) do enquadramento, em detrimento do lado direito (*right*), na base do gráfico, denotando que os elementos sonoros são construídos com certa diferença volumétrica no sentido de denotar a trajetória da personagem que se estende para a direção esquerda do quadro.

A linha vermelha, inserida por nós, em ambos os gráficos marca o momento em que a personagem sai do quadro, resultando numa atenuação das intensidades e frequências proveniente dos sapatos. E a linha azul compreende o momento em que ambos retornam ao fundo do quadro. Entre elas o som dos sapatos dura, a medida em que as formas visuais se dissipam. Além disso, a sistemática supressão dos sapatos de Radek, denota a possibilidade de manipulação dos recursos sonoros pelos realizadores, afim de obter climas específicos. Assim como há o emprego da omissão sonora de um personagem que existe na cena enquanto objeto visual, do mesmo modo, há a possibilidade de acusmatizar determinados objetos. E este recurso é o que tratamos de teorizar ao longo da pesquisa, a partir da composição sonora de corpos não visíveis, ao que chamamos presença sonora.

Por se tratar de um ambiente cenográfico dominado pelas estruturas rígidas das calçadas, do asfalto e dos edifícios, enquanto Rosa aparece no quadro, ouvimos, pontualmente, a sensação da materialidade que constitui seus sapatos, seguido de uma breve reverberação que se difunde até a eminência do novo passo. No entanto, na medida em que os corpos se ausentam do quadro, a diferença entre a altura dos passos e a reverberação se minimiza, dando a impressão do corpo que se distancia. Mas ao mesmo tempo forma um composto difuso que se intensifica; entre o ataque do som do sapato, o momento inicial de sua emissão, até o próximo ataque (passo), o objeto não deixa de soar, sua forma se difunde pelo espaço, rebatendo sobre os demais objetos, sofrendo micromodificações - absorvido por um lado, refletido, por outro; sendo desse modo distorcido -, mas essencialmente uma informação atrelada ao som original.

Retomando o pensamento de Wisnik (2011), o som, em essência, resulta de uma sequência de impulsões e repousos e de quedas cíclicas. Ele possui “a partida e a contrapartida do movimento, num campo praticamente sincrônico, já que o *ataque* e o *refluxo* da onda são a própria densificação de certo padrão de movimento (WISNIK, 2011 p. 17). Desse modo, na cena descrita, o som dos sapatos tece uma malha sonora, uma espécie de

“*continnum*”, um fluxo, permeado por pontos de intensificação e relaxamento à medida que dura no tempo.

Nesse sentido, enquanto visualmente há um intervalo entre o ocultamento visual do corpo dos personagens e seu retorno ao quadro, seguimos ouvindo o fluxo imposto pela marcha repetitiva do som dos sapatos que a eles se referem. Esta alternância entre formas visuais e sons, demonstra “dissimetrias fundamentais entre o sonoro e o visual, que dariam ao olho um poder de ler a imagem, mas também ao ouvido um poder de alucinar os pequenos ruídos” (Deleuze, 1992, p. 90). Existe desse modo, uma dimensão do filme que opera de modo sistemático em caráter aurático, manifestada pela presença sonora dos corpos acusmatizados, conforme tratamos de apresentar no gráfico, entre as linhas vermelha e azul: o instante capturado em que o som dos sapatos atualiza-se como uma presença sonora, denotando a existência aurática do corpo, enquanto as formas visuais se dissipam.

Deleuze (2005) havia nos dito ainda que a imagem atual e a virtual tornam-se um circuito, correndo uma atrás da outra, tornando indistinto o real do imaginário (p. 87 desta pesquisa). Esse circuito, em nossa pesquisa é proporcionado pela ausência da fonte visual, posto de outro modo, pela acusmatização dos sons relativos ao emissor. É ele que faz com que as diversas imagens auráticas sejam convocadas espontaneamente de nossa memória, procurando imagens passadas que se atualizem para preencher o aparente vazio deixado pela ausência do corpo que soa. É o fluxo de sonoridades em suas constantes repetições que temporalizam a imagem, não sem antes atualizar a presença do corpo. Nesse momento, como afirma Didi- Huberman (1998, p. 150-151):

[...] tudo parece desfigurar-se, ou transfigurar-se: a forma próxima se abisma ou se aprofunda, a forma plana se abre ou se escava, o volume se esvazia, o esvaziamento se torna obstáculo. Nesse momento, o trabalho da memória orienta e dinamiza o passado em destino, em futuro, em desejo.

Estas sonoridades, portanto, como o som dos sapatos, nesta cena, ou os outros ruídos que materializam presenças –apresentados ao longo da análise - no constructo cinematográfico a partir dos recursos sonoros, são, em nosso entendimento, indissociáveis de uma manifestação aurática, como nos falava Benjamin e Huberman, uma vez que ao apresentarem-se acusmatizadas, inquietam a estabilidade do objeto audível em seu aspecto formal, tornando capaz convocar a partir de uma memória involuntária, as múltiplas imagens virtuais que se desdobram entre o ouvinte e o objeto sonante.

Nos momentos finais desta pesquisa, percebo que a palavra construção me acompanhou nesta travessia desde o momento em que decidi escrever as primeiras linhas de meu pré-projeto. A escrita de um de uma pesquisa, no entanto, reflete em aspectos da vida do pesquisador que vão além do acadêmico. No meu caso encontro confluência entre a maneira como esta pesquisa atua em mim e as formas pelas quais busquei analisar o som agindo de modo multidirecional na imagem cinematográfica. Explico.

Fácil nos parece criar ideias acerca dos fenômenos cotidianos, das palavras, encontrar padrões, formas e classificações, ou ainda, atalhos arbitrários que nos produzam algum, igualmente arbitrário, sentido coerente. Mais fácil ainda tomá-los por verdade. E ponto. É preciso, entretanto, desconstruí-los para encontrá-los em sua essência. Este mesmo movimento tentei fazer com meus pré-conceitos acerca das ideias que vinha cultivando ao longo da pesquisa, para permitir-me encontrar no objeto questões que muitas vezes iam além de minha percepção, mas não por isso deixavam de estar ali. Da mesma forma, penso que esta lógica se aplica não só a mim, mas também ao objeto de pesquisa, no sentido de que precisamos desnaturalizar a inserção do som no cinema, pois seu uso atrelado à imagem nos parece tão real e convincente, que esquecemos de que se trata de construções técnicas, produtos de convenções de outrem.

Nesse sentido, foi uma pesquisa de diversas provas e constantes recusas ao sabor da emergência de encontrar as ferramentas que me auxiliassem a ver o mundo não pela pureza das formas, mas pelas várias constelações possíveis em torno dos fenômenos sonoros. Entretanto, se quis estudar alguns fenômenos pelas constelações que os constituem, eu também, nesse sentido, sou uma constelação que recebe ou repele as constelações que atravessam meu objeto. Mas agora, nessa travessia, percebo que não sou mais o alguém que construiria uma pesquisa. Paradoxalmente me parece que fui um projeto em construção construindo um projeto sobre construção. Percebo que tive de desconstruir-me - portanto, os pontos de tensão entre meu objeto e mim foram abertos - para construir-nos.

Nesse sentido, os caminhos trilhados nesta pesquisa foram construídos, fundamentalmente, pela imersão nos conceitos e metodologias propostos pela linha de pesquisa *Mídias e processos Audiovisuais*. Por tratar-se de metodologias que outorgam certa liberdade, os desdobramentos, as questões e os rascunhos, pareciam apontar para uma tarefa, por vezes, interminável. Uma vez que os limites de meu projeto são linhas imaginárias definidas por mim. Ou seja, transpor tal horizonte implica cruzar barreiras que o pesquisador impõe a si mesmo. O pesquisador é seu horizonte de pesquisa. Trata-se, portanto, de um

projeto de transcendência, no qual erros e acertos talvez tenham importância equiparada. Por isso, fora no meu caso vital perder-me nos meandros do universo sonoro.

Ao me embrenhar pelo território do sonoro acredito ter me somado a este movimento acadêmico ainda recente que, consciente ou inconscientemente, tem no contexto de suas investigações a tentativa de ampliar as fronteiras do campo de busca de modelos e conceitos que tratem de dar conta das especificidades da relação entre sons e imagens e, ao mesmo tempo, de amadurecer as questões brasileiras relativas a relevância do som na cultura audiovisual. Desse modo, os estudos de caso, como o realizamos nesta pesquisa, me parecem necessários, por apontar em uma centelha da potência contida no sonoro, em meio uma produção que se engrandece e se modifica a cada dia, seja em seus aspectos técnicos e estéticos, em seus distintos modos de registro e suporte.

Ao investir no cinema independente espanhol, acredito não ter estabelecido um abismo entre este cinema e a produção brasileira, mas, ao contrário, talvez tenha fomentado futuros pontos de contatos entre universos cinematográficos à primeira vista tão distintos que, no entanto, não são tão dispares em seus processos de constituição ao longo do século XX, haja vista a tentativa constante em consolidar um cinema de autor diante do estado militarizado e da censura, comum a ambos os países. Além da influência também comum dos movimentos do cinema moderno como neorrealismo italiano tanto ao cinema autoral nacional, como a obra de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos à sua época, quanto, atualmente, ao novo cinema espanhol.

Ao encerrar este texto, reitero que minha construção, a partir dos autores e reflexões tecidas sobre o universo sonoro, partem do tensionamento destes com minha própria percepção e experiência. Elementos essenciais para esta escritura, mas que seguem em movimento, transcendendo as considerações aqui expostas. Estes fatores, somados também às potencialidades de uma metodologia aberta, criam uma pesquisa com diversos pontos de fuga, que se apresenta também aberta, clamando assim, por novas intervenções e olhares críticos e, conseqüentemente, produzindo novas obras.

BIBLIOGRAFIA

ALTMAN, Rick. **Sound theory, sound practice**. Psychology Press, 1992.

_____, Rick. **The sound of sound: A Brief History of the Reproduction of Sound in Movie Theaters**. Disponível em:
<https://ifsstech.files.wordpress.com/2008/06/sound_of_sound_-_rick_altman.pdf> Acesso em: 20/03/2016 às 15:20.

AMATRIA, Gonzalo P.; HEREDERO, Carlos F.; QUINTANA, Angel; YÁÑEZ, Yara; YGLESIAS, Eulália. Gran angular: nuevo cine español. In: **Caimán Cuadernos de Cine**, n. 19, setembro de 2013 10-30.

AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papirus, 2008.

_____, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

BAZIN, André. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BECKER, Howard S. **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo**. In: **Obras escolhidas III**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **O telefone**. In: **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Duração e simultaneidade**: a propósito de uma teoria de Einstein. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

_____. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film History: An introduction**. New York: McGraw-Hill, 2003.

BURCH, Noel. **Praxis do Cinema**, São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAPELLER, Ivan. “**Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo**”. In: Catálogo da mostra e curso O som no cinema, Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008.

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

_____. **El sonido: Música, cine, literatura**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1999.

DE BARROS, Manoel. **Livro sobre nada**. Editora Record, 1996.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz BL Orlandi. São Paulo: Ed 34, 1999.

_____. **Conversações**. Editora 34, 1992.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

Dialogar, filmar, viver.... In: **Cahiers Du Cinema España**. n. 27, outubro de 2009, pag. 10-13.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FISCHER, G. D. Tecnocultura: aproximações conceituais e pistas para pensar as audiovisualidades. In: Kilpp, Suzana; Fischer, Gustavo Daudt. (Org.). **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?**. 1ed. Porto Alegre: Entremeios, 2013, v. 1, p. 41-54.

FLÔRES, Viginia Osorio. **Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno**. 2013. Tese de Doutorado – Uiversidade Estadual de Campinas – Unicamp - SP, 2013.

FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

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

HEREDERO, F. Carlos. Hacia una nueva identidad. In: **Cahiers Du Cinema España**, n. 27, outubro de 2009, p. 06-08.

HEREDERO, C; REVIRIEGO, C. El misterio a decifrar. In: **Cahiers du Cinéma España**, n. 25, julho-agosto de 2009. Espanha: 2009, p. 47-51.

JAVIER REBOLLO: He querido acercar 'La mujer sin piano' a la poesía de Tati o Chaplin. **A La Carta**. Espanha: RTVE, 28 de janeiro de 2010. Programa de TV.

KITTLER, F. A. **Gramophone, Film, Typewriter**. Redwood City: Stanford University Press, 1999.

LERA, José María Caparrós. **El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975**. Edicions Universitat Barcelona, 1983.

LOSILLA, Carlos. **Emerge outro cine español: um impulso colectivo**. In: Caimán Cuadernos de Cine. n. 19, setembro de 2013, p. 06-08.

MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na Tela**. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Zahar, 2009.

MANZANO, Luiz Adelmo. **O som no cinema: Da edição de som ao sound design - evolução tecnológica e produção brasileira – Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo - USP, 2005.**

MATTÉI, Jean-François. **Pitágoras e os pitagóricos**. São Paulo: Paulus, 2000.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação: como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MODENESI, Jean Calmon. Tempo e espaço, mudança e movimento, percepção-sensação e lembrança em Henri Bergson. **Geografares**, n. 9, p. 1-28, 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/geografares/article/view/1393/1251>> Acesso em: 09 maio 2016.

MONTAÑO, Sonia. **Plataformas de vídeo: apontamentos para uma ecologia do audiovisual da web na contemporaneidade**. 2012. 174 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2012.

NANCY, Jean-Luc; MANDELL, Charlotte. **Listening**. Fordham Univ Press, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro, Ed.34, 1993.

POHL, Burkhard; TÜRSCHMANN, Jörg. **Miradas globales: cine español en el cambio de milenio**. Iberoamericana Editorial, 2007.

PUDOVKIN, Vsevolod. Argumento e realização. **Lisboa: Editora Arcádia Ltda, 1961.**

RANCIÈRE, Jacques. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. **Intermédias**. 9 ed., ano 5, 2009.

RODRIGUEZ BRAVO, Angel. **La dimensión sonora del lenguaje audiovisual**. Barcelona: Paidós, 1998.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Europa-América, 1965.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

SILVEIRA, Fabrício. **Guerra Sensorial: música pop e cultura *underground* em Manchester**. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2016.

_____. **Música pop e guerra aérea**. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, 2016. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1289-1.pdf>>. Consultado em: 12 nov. 2016, às 14:06.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

VERSIÓN ESPAÑOLA: La mujer sin piano. **Versión Española**. Espanha: RTVE, 19 de novembro de 2003. Programa de TV.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. Editora Companhia das Letras, 2011.

YOSHIDA, Yoshishige. **O anticinema de Yasujiro Ozu**. Cosac & Naify, 2003.

Filmografia³⁵

A Mulher Sem Piano (*La Mujer Sin Piano*, Espanha, França, 2009, DVD, 94 min.)

Direção: Javier Rebollo

Roteiro: Javier Rebollo e Lola Mayo

Produção: Damián París, Noodles Production, Mateo & Co.

Fotografia: Santiago Racaj

Som direto: Daniel Fontrodona

Editor de som: Pelayo Gutiérrez e Álex F. Capilla

Mixagem de som: Patrick Ghislain

Montador: Ángel Hernández Zoido

Elenco das cenas analisadas: Carmen Machi e Pep Ricart.

³⁵ As informações referentes ao filme foram recolhidas do encarte do dvd e conferidas no site IMDB: *International Movie Database* (www.imdb.com), catálogo internacional de obras audiovisuais disponível na web.