

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

MAGDA ROSÍ RUSCHEL

O SILÊNCIO RETRATADO EM IMAGENS FÍLMICAS

São Leopoldo

2017

Magda Rosí Ruschel

O Silêncio Retrato em Imagens Fílmicas

Tese apresentada como requisito final para obtenção do título de Doutora em Ciências da Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Suzana Kilpp

São Leopoldo

2017

R951s

Ruschel, Magda Rosí

O silêncio retratado em imagens fílmicas / por Magda Rosí Ruschel. – 2017.

203 f. : il. ; 30 cm.

Tese (Doutorado) — Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2017.

“Orientadora: Dr.^a Suzana Kilpp.”

1. Comunicação. 2. Tecnocultura. 3. Desenho de som. 4. Retratos do silêncio. 5. Imagens fílmicas. I. Título.

CDU: 791.44.02:681.84

Magda Rosí Ruschel

O Silêncio Retrato em Imagens Fílmicas

Tese apresentada como requisito final para obtenção do título de Doutora em Ciências da Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS

Aprovado em xx de xxxx de 2017.

Prof.^a Dr.^a Suzana Kilpp - Orientadora

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.



À memória de Lory Ivonne Ruschel, minha companheira de viagem.

“Todo silêncio tem nome e motivo”.

Clarice Lispector

RESUMO

A presente tese aborda a invenção de construtos de silêncio em imagens filmicas. A reflexão dialetiza os imaginários e as tecnologias do silêncio no cinema em perspectiva tecnocultural e das audiovisualidades, inclui os atravessamentos provocados por outros meios de comunicação. A pesquisa investiga e problematiza sobre a técnica e a estética no processo de produção de imagens audiovisuais que ampliam e aprofundam a formalização de um misto composto pelas sonoridades do silêncio como uma virtualidade atualizada em efeitos no desenho de som retratados em três filmes: *O silêncio* (1963), de Ingmar Bergman, *Gravidade* (2013), de Alfonso Cuarón, e *Aningaag* (2013), de Jonas Cuarón. Os aportes teóricos-metodológicos utilizados associam os procedimentos cartográficos de Benjamin, o método intuitivo de Bergson e a metodologia das molduras de Kilpp. Articula conceitos de autores, tais como, Dubois, Flusser, Didi-huberman, Rancière e Virilio. O objetivo é potencializar os estudos sobre as dimensões sonoras do audiovisual e sobre a voluminosidade do silêncio como lugar da compenetração de estados, trabalhando imagens-memória, como se fossem uma frase-imagem ou forma-imagem. Experimentando por meio do ato de auscultar e de fotografar inscrições em infonográficos extraídos mediante percepções e afecções que emolduram uma experiência sensível e do entendimento de uma legibilidade dos efeitos produzidos em tessituras de tempo e espaço. Essa foi a maneira de autenticar velocidades de leituras rítmicas do som e do silêncio em sucessividade, em simultaneidade e em espessurização. Elege estados que produzem a sensação ou ilusão de presença e sentido considerados como pertencimentos a arquiteturas e instrumentos de medidas gerando operações de apreensão do objeto de estudos formado pelos retratos sonoros: *expressões, salões, códigos e espessuras de silêncio*. A colocação do problema desta pesquisa, intencionou a autenticação de uma escuta do silêncio como uma imagem sonora e, ou como uma *audioperformance*. Os resultados alcançados contribuem na compreensão dos processos de imaginação no rearranjo técnico e estético de uma paisagem sonora que engendra o sistema analógico e o digital de codificar imagens em movimento, nos modos de ser e do agir dos efeitos em ambiências audiovisuais, e no projetar formas no desenho de som para criar possibilidades teóricas-metodológicas de uma escuta das materialidades do silêncio na experiência filmica.

Palavras-chaves: Comunicação. Tecnocultura. Desenho de som. Retratos do silêncio. Imagens filmicas.

ABSTRACT

The present dissertation focuses on the invention of silence constructs in filmic images. The reflection dialyzes the imaginary and the technologies of silence in the cinema in a technocultural and audiovisual perspective, and it includes the crossings provoked by other means of communication. The research investigates and problematizes on the technique and the aesthetics in the process of producing audiovisual images that amplify and deepen the formalization of a composite consisting of the sonorities of silence as a virtuality updated in effects in the drawing of sound portrayed in three films: *The silence* (1963), by Ingmar Bergman, *Gravity* (2013), by Alfonso Cuarón, and *Aningaaq* (2013), by Jonas Cuarón. The theoretical-methodological contributions used are associated with Benjamin's cartographic procedures, Bergson's intuitive method, and Kilpp's frame methodology. It articulates authors' concepts such as Dubois, Flusser, Didi-huberman, Rancière and Virilio. The aim is to strengthen the studies on the audio-visual dimensions and the voluminosity of silence as a place for the interpenetration of states, working memory images as if they were a sentence-image or image-form. Experiencing through the act of listening and photographing inscriptions in infonografics extracted by perceptions and affections that frame a sensitive experience and the understanding of a readability of the effects produced in tessituras of time and space. This was the way to authenticate velocities of rhythmic readings of sound and silence in successiveness, simultaneity and thickening. It elects states that produce the sensation or illusion of presence and meaning considered as belonging to architectures and instruments of measures generating operations of apprehension of the object of studies formed by the sonorous portraits: *expressions, halls, codes and thickenesses of silence*. The placement of this research problem intended the authentication of a listening of silence as a sound image and, or as an *audio performance*. The results obtained contribute to the understanding of the processes of imagination in the technical and aesthetic rearrangement of a soundscape that engenders the analogue and digital system of coding moving images, in the modes of being and acting of effects in audiovisual environments, and in designing forms in the sound design to create theoretical-methodological possibilities of a listening of the materialities of the silence in the filmic experience.

Keywords: Communication. Technoculture. Sound design. Portraits of silence. Filmic images.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 - Protocolos sonoros..... | 72 |
| Figura 2 - Ambientes sonoros..... | 79 |
| Figura 3 - Tessituras sonoras..... | 81 |
| Figura 4 - Texturas sonoras..... | 85 |
| Figura 5 - [ENVSSIL _ 01: 35': 22''] | 94 |
| Figura 6 - [BSASIL_ 00: 00': 15'' - 00: 7': 10'']..... | 98 |
| Figura 7 - [BSAD1SIL]..... | 101 |
| Figura 8 - [BSAD2SIL]..... | 102 |
| Figura 9 - [BSAD3SIL]..... | 104 |
| Figura 10 - [BSBSIL _ 00: 22': 36'' - 00: 24': 28'']..... | 107 |
| Figura 11 - [BSBD1SIL]..... | 110 |
| Figura 12 - [BSBD2SIL]..... | 112 |
| Figura 13 - [BSBD3SIL]..... | 116 |
| Figura 14 - [BSCSIL _ 01: 06': 39'' – 01: 08': 46'']..... | 118 |
| Figura 15 - [BSCD1SIL]..... | 119 |
| Figura 16 - [BSCD2SIL]..... | 121 |
| Figura 17 - [BSCD3SIL]..... | 123 |
| Figura 18 - [BSDSIL _ 01: 30': 13'' – 01: 35': 22'']..... | 125 |
| Figura 19 - [BSDD1SIL]..... | 126 |
| Figura 20 - [BSDD2SIL]..... | 128 |
| Figura 21 - [BSDD3SIL]..... | 129 |
| Figura 22 - [ENVSGRAV – 01: 30': 58'']..... | 143 |
| Figura 23 - [BSAGRAV _ 00: 00': 12'' – 00: 02': 50''] | 146 |
| Figura 24 - [BSAD1GRAV]..... | 148 |
| Figura 25 - [BSAD2GRAV]..... | 151 |
| Figura 26 - [BSAD3GRAV]..... | 152 |
| Figura 27 - [BSBGRAV _ 01: 02': 55'' – 01: 03':45'']..... | 154 |
| Figura 28 - [BSBD1GRAV]..... | 155 |
| Figura 29 - [BSBD2GRAV]..... | 157 |
| Figura 30 - [BSBD3GRAV]..... | 159 |
| Figura 31 - [ENVSANING _ 00: 07': 07'']..... | 165 |
| Figura 32 - [BSAANING _ 00:00 – 01:46'']..... | 168 |

| | |
|---|-----|
| Figura 33 - [BSAD1ANING] | 170 |
| Figura 34 - [BSAD2ANING] | 171 |
| Figura 35 - [BSAD3ANING] | 172 |
| Figura 36 - [BSBANING _ 1': 08"- 4': 55"] | 173 |
| Figura 37 - [BSBD1ANING] | 175 |
| Figura 38 - [BSBD2ANING] | 176 |
| Figura 39 - [BSBD3ANING] | 178 |
| Figura 40 - [BSCANING_ 4':35" – 7':7"]..... | 180 |
| Figura 41 - [BSCD1ANING] | 182 |
| Figura 42 - [BSCD2ANING] | 184 |
| Figura 43 - [BSCD3ANING] | 185 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|---|----|
| Quadro 1 - Expressões de silêncio..... | 51 |
| Quadro 2 - Salões de silêncio | 54 |
| Quadro 3 - Códigos de silêncio | 56 |
| Quadro 4 - Espessuras de silêncio | 58 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 APRESENTAÇÃO..... | 12 |
| 2 DE TRÁS PARA DIANTE NAS IMAGENS FÍLMICAS | 14 |
| 3 IMAGINÁRIOS E TECNOLOGIAS DO SILÊNCIO | 27 |
| 3.1 Inventando o Silêncio de Cinema | 36 |
| 4 RETRATOS DO SILÊNCIO..... | 43 |
| 4.1 A Metodologia das Molduras..... | 43 |
| 4.2 O Método Intuitivo..... | 45 |
| 4.3 Retratos Sonoros | 49 |
| 4.3.1 Expressões de Silêncio | 51 |
| 4.3.2 Salões de Silêncio | 53 |
| 4.3.3 Códigos de Silêncio..... | 55 |
| 4.3.4 Espessuras de Silêncio..... | 57 |
| 5 SONORIDADES DO SILÊNCIO: TESSITURAS DE ESPAÇO E TEMPO | 62 |
| 5.1 Laboratório de Áudio..... | 65 |
| 5.1.1 Dissecações Sonoras..... | 66 |
| 5.1.1.1 <i>Primeira Cartografia</i> | 67 |
| 5.1.1.2 <i>Segunda Cartografia</i> | 68 |
| 5.1.1.3 <i>Terceira Cartografia</i> | 69 |
| 5.1.2 Áreas Sonoras | 70 |
| 5.1.2.1 <i>Envelopes Sonoros</i> | 71 |
| 5.1.2.2 <i>Blocos Sonoros</i> | 71 |
| 5.1.2.3 <i>Deltas Sonoros</i> | 71 |
| 5.1.2.4 <i>Critérios para Desenhar Protocolos-Infonográficos</i> | 74 |
| 5.2 Mixagens em Campos | 77 |
| 5.3 Dinâmica Sonora | 80 |
| 5.4 Texturas Sonoras..... | 83 |
| 6 CONSTELAÇÃO [1] SUCESSIVIDADE EM O SILÊNCIO | 88 |
| 6.1 Envelope Sonoro: tempo dos relógios | 93 |
| 6.1.1 Bloco Sonoro A: silêncios e expectativas..... | 97 |
| 6.1.1.1 <i>Deltas Sonoros: entradas e saídas</i> | 100 |
| 6.1.2 Bloco Sonoro B: o som e seu avesso..... | 107 |
| 6.1.2.1 <i>Deltas Sonoros: ponto zero e um</i> | 110 |

| | |
|---|------------|
| 6.1.3 Bloco Sonoro C: silêncio por segundos..... | 117 |
| 6.1.3.1 Deltas Sonoros: sombras silenciosas | 119 |
| 6.1.4 Bloco Sonoro D: nostalgia do som..... | 124 |
| 6.1.4.1 Deltas Sonoros: passado presente | 126 |
| 7 CONSTELAÇÃO [2] SIMULTANEIDADE EM GRAVIDADE | 132 |
| 7.1 Envelope Sonoro: tempo das superfícies | 143 |
| 7.1.1 Bloco Sonoro A: eco e reverberação | 145 |
| 7.1.1.1 Deltas Sonoros: interferências..... | 147 |
| 7.1.2 Bloco Sonoro B: silêncio difuso | 154 |
| 7.1.2.1 Deltas Sonoros: opacidades silenciosas..... | 155 |
| 8 CONSTELAÇÃO [3] ESPESSURIZAÇÃO EM ANINGAAQ..... | 162 |
| 8.1 Envelope Sonoro: tempo das transparências | 165 |
| 8.1.1 Bloco Sonoro A: recepção | 168 |
| 8.1.1.1 Deltas Sonoros: chegadas e partidas..... | 169 |
| 8.1.2 Bloco Sonoro B: dissonâncias | 173 |
| 8.1.2.1 Deltas Sonoros: sequências das palavras | 174 |
| 8.1.3 Bloco Sonoro C: aqui e além | 179 |
| 8.1.3.1 Deltas Sonoros: ZZZZZZZZZZ | 181 |
| 9 DA BOLHA À ILHA: REFLEXOS E REFLEXÕES SOBRE OS RETRATOS DE SILÊNCIO..... | 188 |
| REFERÊNCIAS..... | 199 |

1 APRESENTAÇÃO

Este trabalho é dividido em 9 capítulos. Cabe ao capítulo 2, intitulado *De trás para diante nas imagens fílmicas*, introduzir o tema proposto, destacar sua importância no contexto midiático e explicitar de que forma o assunto encontrava-se abordado na pesquisa de mestrado e, atualmente, pela pesquisa de doutorado. O capítulo apresenta também a problematização e os objetivos da pesquisa e a forma como o tema é tratado na relação com os pressupostos constitutivos e epistemológicos mencionados.

O terceiro capítulo, *Imaginários e tecnologias do silêncio*, rastreia, a partir de informações básicas sobre a passagem do som, os diferentes fenômenos envolvidos na formação de imaginários de silêncio. São apresentados diferentes estados composicionais da arte e os pesquisadores interessados pelo tema, a teoria e as fronteiras de entendimento sobre este, necessários para a compreensão de ambiências propícias ao desenho de som em imagens fílmicas, bem como para o entendimento de efeitos de sentido e dos efeitos de presença. São fornecidas informações técnicas e estéticas sobre as tecnologias do silêncio e também relatos de práticas profissionais e das condições da pesquisa.

O quarto capítulo, *Retratos do silêncio*, trata do procedimento metodológico. Nesse capítulo, é descrita a formulação necessária para o entendimento dos pressupostos teóricos e metodológicos, a saber, a utilização da metodologia das molduras como base para os entendimentos sobre os construtos de silêncio. As noções de tempo e espaço são apresentadas pelo método intuitivo, e é feita a formulação passo a passo das regras da metodologia das diferenças. Isso resulta em um procedimento de análise derivado dos princípios dessas metodologias, dentro da qual o desafio maior foi o deslocamento e a variação dos elementos para cada escuta analítica das propriedades sonoras de uma cena de cinema. Também são apresentados os retratos sonoros: expressões de silêncio; salões de silêncio; códigos de silêncio; e as espessuras de silêncio.

O quinto capítulo, *Sonoridades do silêncio*, é praticamente um diário de campo, que informa os desdobramentos metodológicos e a construção do objeto de estudos e os apontamentos do percurso experimental realizado em laboratório de áudio. Os resultados de rotinas sonoras, algumas reflexões e perspectivas são comentados ao final de cada cartografia, de cada explicação de etapas e no final de toda a exposição da investigação empírica.

Os capítulos 6, 7 e 8 tentam demonstrar o funcionamento da pesquisa empírica e informar as discussões havidas sobre como autenticar e inventar as sonoridades do silêncio por meio de experiências construídas pelo desenho de som em imagens fílmicas. Neles

apresenta-se e constelam-se imagens médias dos filmes analisados em imagens dialéticas de sucessividade, simultaneidade e espessurização, que foram associadas respectivamente a cada um dos três filmes analisados como sendo as suas nuances, sem que se excluísse seu comparecimento nos demais.

Nas três constelações a análise dos três filmes pratica os mesmos procedimentos analíticos sob os parâmetros anunciados no capítulo 5, na seção que explicita as áreas sonoras em envelopes, blocos e deltas, que são recortes técnicos do todo e das partes do desenho de som de um filme.

No capítulo 6, *Constelação [1] sucessividade em O silêncio*, enfatiza-se os construtos de silêncio a partir do tempo dos relógios.

No capítulo 7, *Constelação [2] simultaneidade em Gravidade*, enfatiza-se os construtos de silêncio a partir do tempo das superfícies.

No capítulo 8, *Constelação [3] espessurização em Aningaaq*, enfatiza-se o tempo das transparências.

São as três ênfases através das quais se pretendeu dar a ver as ingerências dos sistemas analógico e digital nos construtos de som e silêncio, ressaltando que não se trata apenas da técnica desses dois sistemas utilizados nos filmes. Efeitos de presença, imagens-lembrança e imaginários tecnológicos atuam igualmente sobre a percepção de uma imagem-frase e ou imagem-forma. Assim, os dois estágios da técnica (e outros) coalescem nos tempos enfatizados nos três filmes, dando a ver/ouvir imagens dialéticas da tecnocultura, acionadas pela memória-lembrança do silêncio retratado no cinema.

O capítulo 9, *Da bolha à ilha*, ensaia concluir a pesquisa (ainda que provisoriamente) com algumas considerações sobre os resultados que foram sendo alcançados: a partir das teorias que foram sendo apropriadas e das metodologias que foram sendo praticadas na análise - sempre *in process*.

2 DE TRÁS PARA DIANTE NAS IMAGENS FÍLMICAS

Ocorre-me que a maneira mais significativa de apresentar esta tese de doutorado, é de trás para diante nas imagens fílmicas. O projeto nasceu da dissertação de mestrado desta pesquisadora, na qual se versa sobre o som na e da TV. Não estarei aqui rastreando a minha dissertação, mas utilizarei algumas ideias nela presentes para elucidar questões que me instigaram a perambular pelas paisagens sonoras cotidianas no início do meu processo de doutoramento.

Na dissertação de mestrado intitulada *O estado sizígio de televisão. Por uma metodologia de pesquisa do som no audiovisual* (UNISINOS, 2006-2008), coloquei em evidência a questão funcional do som como sentido enunciativo das sonoridades televisivas, como figuras que revelam estruturas comunicacionais da vida contemporânea. O estudo do som em dois programas da Rede Globo de televisão – Jornal Nacional e Fantástico – atraiu-me e demonstrou possibilidades de questionamentos sobre as perspectivas projetadas pelo desenho de som que se revelou em processo, em fluxo, em devires presentes e em um ritmo muito próprio de um estado de televisão.

Na perspectiva deste cenário, foi possível perceber e entender as sonoridades televisivas como agentes da diferença entre os meios de comunicação. O ato de infografar alguns trechos dos programas na tela de um computador, levou a pensar o som no audiovisual como um conjunto de inscrições sonoras, como quadros (BERGSON, 2006a) e molduras (KILPP, 2003) de imagens-lembranças e construtos da produção cultural do presente tempo, em máquinas de captação, gravação e montagem de imagens analógicas audiovisuais e de sonoridades discretamente construídas binariamente.

Retornei a meus trabalhos de pesquisa inspirada no *flâneur* e naquilo que a proposta do filósofo Walter Benjamin traz a meus posicionamentos sobre os construtos de silêncio das mídias, já conectada agora em imagens fílmicas. Como objeto de estudos, comecei direcionando atenção aos resíduos sonoros em vários ambientes por onde circulava. Isso se desenhava à medida que me tornava mais tocada sensorialmente pelo som e pelo ruído estampado nos contornos e estampidos dos desvios propostos pelo desenho da arquitetura de uma cidade. Disso, emergiram experiências com duas paisagens sonoras¹, como exemplos,

¹ Termo cunhado pelo antropólogo R. Murray Schafer (2011) sobre o nosso ambiente sonoro sempre presente em um conjunto de sons, agradáveis ou desagradáveis. Segundo o pesquisador, “Uma paisagem sonora consiste em eventos *ouvidos* e não em objetos *vistos*”. (SCHAFER, 2011, p. 24). Entretanto, na sua concepção, paisagens sonoras estão para além da percepção auditiva, ou seja, “[...] a notação e a fotografia dos sons são silentes” e fazem parte do seu método de análise de projetos acústicos.

ensaios que descrevem fenômenos sonoros em seus diversos aspectos e em aprofundadas camadas de significados.

Encontrar exemplos que evidenciem circunstâncias que podem elucidar as relações entre ideia, fenômeno e conceito, enquanto ambientes sonoros intimamente relacionados ao seu contexto sensível e inteligível, é algo habitual para mim. Agora algo mais sutil desenhava-se como aquilo que é até então estranho e praticamente desconhecido para quem está preocupado com os barulhos produzidos pelos artefatos do mundo contemporâneo. Essas incursões em diferentes lugares e sonoridades esclarecem e articulam em seu contexto precisas considerações sobre o meu objeto de pesquisa: testemunho auditivo, dinâmicas sonoras, montagens paralelas, intensidades sonoras, configurações sensoriais e perspectivas temporais que, ainda de forma incipiente, mas profundamente intempestiva, marcaram presença nas escutas do som do trânsito, das máquinas e dos burburinhos cotidianos.

Descrevo o registro da primeira paisagem sonora pela qual fui afetada: estou sentada, frente a um estabelecimento, rente a uma rua de acesso íngreme por um longo caminho em um morro localizado acima do nível do mar. Por volta das onze horas e trinta minutos, quando tudo aparenta calma e quietude, aparecem, no horizonte próximo, muitos motociclistas. O som das *Harley Davidson* invade a cena com o barulho de mais de vinte máquinas. Após, gradativamente, retorna o estado de calma, ao serem desligadas as motos, pelos pilotos. Com o barulho absurdo, ecoaram lembranças dessas como também de tantas outras máquinas, soando na chegada e na partida de um acontecimento. Os motociclistas ficaram por poucos instantes naquele local e logo desapareceram na linha do horizonte e na moldura óptica das imagens do local. O contato óptico e, muito tempo depois, o contágio de tudo com a potência das sonoridades dessas máquinas esvaneceram-se da minha perspectiva de observação. Em função da amplitude da localidade onde eu me encontrava, as máquinas ressoaram por muitos minutos até sumirem de vez, ou até outro som antecipar e anunciar o próximo contágio. Entretanto, o cheiro das máquinas impregnou o ambiente, deixando rastros do que não estava mais presente.

Descrevo a segunda paisagem sonora a me afetar: acontece no metrô da cidade de São Paulo. Nas estações subterrâneas, as intensidades da difusão sonora impactam na sensação de abafamento, potencializadas pelo ruído no ambiente congestionado, misturado às vozes da multidão e saturado pela compressão das ondulações acústicas do som reverberado pela forma arquitetônica. Percebo o deslocamento de ar da dinâmica sonora entre os trens em movimento. Outro tipo de dinâmica apresenta-se na arquitetura acústica, na hora de embarcar em um trajeto orientado pelas linhas dos vários mapas de localizações do trem em movimento, agora

experimentado a partir da sensação sonora asfíxiante no interior do vagão. São presentes nos registros sonoros: (a) o simples ato de perceber a velocidade, o prolongamento e a intensidade de um sinal sonoro, a atenção à sensação causada pelo modo de discernir, por meio de uma escuta do momento presente; (b) o sentir a atmosfera de uma vivência; (c) a percepção dos efeitos gerando sensações produzidas pela efeméride, na forma instantânea do som afetar episódios da vida. São questões relacionadas ao primeiro estágio das técnicas de pesquisa da pesquisa. Em Benjamin, o conhecimento apresenta-se em si nos fenômenos do mundo objetivo dos artefatos técnicos, nos quais, por meio da contemplação, sem prescindir de elementos conceituais, é proposta a presença de formas alegóricas de pensamento dispostas em constelações. Essas imagens guiam as imagens de pensamento, de forma elucidativa e são capazes de revelar verdades encobertas, oferecendo uma versão de como foram ou poderiam ser. Para o autor, alegorias movem-se a partir do espírito de uma época, ampliando e elegendo novos modelos de temporalidades que, ao se estilhaçarem, configuram, em cada um dos seus fragmentos, um movimento de análise de elementos anacrônicos, desdobrados em implicações críticas de um tempo presente. Ilustram-se, desse modo, tanto a mobilidade e a ação de um pensamento quanto o lugar onde o pensamento se imobiliza e estende-se em imagens dialéticas. Os jogos de montagens são os dos possíveis paradoxos, proporcionais às cenas sonoras, e o cotidiano atualiza as dinâmicas rítmicas presentes no audiovisual.

Imagino blocos sonoros que atacam. Enquanto transientes, quedam no tempo, entre os picos e os vales de uma onda do som. Essas sonoridades inscrevem em meu corpo cenas bem peculiares. Delineia-se um tipo de arquitetura comum, íntima, que, em cada momento, é um som em ato. Nos filmes, diversas vezes, é de modo silencioso que o som antecede uma cena e reverbera outra, afeta a ressonância dos corpos para a capacidade fortemente criativa do ainda por vir. É como algo que está para ser escrito, para suceder-se, a ser visto, mas está lá em *background* (BG), no “segundo plano”, papel fundamental do áudio em um trecho audiovisual. De certa forma, a experiência mediada por um movimento criado pelo pensamento do aqui e agora, fugidio e difuso, concretiza-se em algo que centraliza suas complexas formas de mixagem entre as sensações visuais e auditivas e reside sensorialmente em meu corpo como imagens sensíveis, enquanto estou aqui na escuta dos eventos diários. Uma implicação importante desta proposição incorpora em estados diversos os eventos sonoros que sinto poder ver e tocar, mas de forma alguma apreender em sua totalidade.

Além disso, relaciono todas essas experiências com um desenho de som que atua na fronteira de um e de outro sistema, ou dos dois – o analógico e o digital, com que sempre pensei estar trabalhando: na modulação dos picos e dos vales do som, da imagem dos

ponteiros da equalização de um som, em pleno movimento dos potenciômetros, medidores de uma onda sonora gravada pelo atrito em fitas magnéticas e a passagem do som para a “mente programada” do sistema digital produzido em profundidade de camadas, as quais representam modos de atualização do som em interfaces gráficas sonoras em ínfimas espessuras. Penso, então, que os efeitos de silêncio se situam como uma presença de diferentes temporalidades, encarnada em tonalidades em uma ou outra situação, percebida como rupturas, da tradição ou progressão da técnica que, quando vivida desta maneira, traz à tona a necessidade de procedimentos e técnicas metodológicas adequados ao objeto a ser ouvido ou ascultado.

Nas cartografias que fiz no decorrer da pesquisa, comecei a perceber que o silêncio mostra tanto visualmente quanto sonoramente algo que me relembra um ritmo e um volume particulares aos modos de agir do som do silêncio em ambiências audiovisuais remissivas, recalçadas, gagueiras e interferências; Encontro, nos meus apontamentos, práticas e estudos realizados em laboratórios de áudio dos quais se fizeram registros sonoros chamados de protocolos que pontuam a relação do som e do silêncio em imagens infográficas. São uma espécie de notação ou desenho de um fonograma; são fonogenias, uma forma de captura/leitura por meio de dispositivos que congelam as imagens, em que um *software* de edição mostra instantes dos construtos de silêncio em uma cenografia cinematográfica. Este é um som que, por exemplo, apenas o espectador ouve, tomando os retratos sonoros como referências de tratamentos do uso dos recursos disponíveis para a cinematografia desenhar imagem-frase (RANCIÈRE, 2012) e imagem-forma. (VIRILIO, 2014).

As passagens tiradas do contexto dos acontecimentos de uma narrativa fílmica, rearranjam para esta pesquisa a formação das relações do espaço e do tempo na materialidade fílmica e demarcam uma forma de funcionar entre um e outro. O sentido da sua periodicidade rítmica e de sua simultaneidade momentânea empurra de trás para diante a potência imanente de um desenho de som em uma narrativa feita de justaposição de figurações sonoras e do quadro a quadro, o que traduz a principal função do som no cinema – imprimir uma sensação de um tempo que se desenrola de forma contínua, onipresente. Ao se fazer dessa forma, o desenho de som pode demarcar e demandar experiências com estados de cinemas diferenciados na maneira de reconhecer as vibrações ressonantes entre as bandas do som e as das imagens visuais e, por conseguinte, e de um estado de cinema da “caixa ressonante” para o de um estado de “bolha” do áudio no vídeo.

Momentos pontuais de cada uma das etapas desta pesquisa servem para rever as ideias preconcebidas sobre fenômenos sonoros dentro e fora das telas, que tento entender como saltos carregados de conexões, verdadeiras potências do intensivo no extensivo, na

materialidade do universo das imagens que se fazem presentes na experiência de uma estratégia prevista para o cinema como arte do sonoro. Estes apontamentos preliminares direcionam as formas de armazenamento, primeiramente, no sistema de reprodução de edição de imagem no sistema analógico do trabalho com imagens em sons e, após, para a produção do desenho digitalmente programado e modelado por interfaces gráficas e pelo audiovisual.

Em tal sentido, as sonoridades do silêncio são intermitentes e, de forma experimental, primeiro levaram-me a criar, a partir dos retratos sonoros de silêncio, mosaicos para pensar por meio de fragmentos de imagens filmicas, de diferentes tipos e formas de aparecer em constelações, como entendidas nos pressupostos teóricos postulados por Walter Benjamin. Em seguida, essas sonoridades conduziram-me a explorar a habilidade de Benjamin para narrar fenômenos cotidianos como forma de dar vida aos aspectos aderentes às imagens que tocam o pensamento, ações fundadas em uma postura crítica, que imprime visibilidade a conexões atemporais, carregadas de importância histórica.

Vale ressaltar que o trabalho de Benjamin (1986) sobre a técnica cinematográfica e a arte na sua era de reprodutibilidade técnica contém a intersecção de três linhas evolutivas, a saber: (a) a técnica atua sobre uma forma de arte determinada; (b) em certos estágios do desenvolvimento, as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir o que mais tarde será obtido sem qualquer esforço pelas novas formas de arte; (c) as transformações sociais, muitas vezes imperceptíveis, acarretam mudanças na estrutura da recepção. (BENJAMIN, 1986). São essas as linhas evolutivas que acompanham o desenrolar do processo de construção da presente pesquisa de doutoramento sobre a sensação da presença do silêncio em imagens construídas de forma artificial pelo cinema, as quais evocam a indagação sobre a misteriosa natureza do silêncio que habita o mundo das coisas como um enigma a ser explorado e decifrado.

Retornando a experiência com o passeio de escuta pelos ambientes de uma cidade, sou afetada pelas dinâmicas sonoras presentes nestas paisagens. Tais dinâmicas criam aderências como produtos analíticos dos modos de ser e agir do som em ambientes que se revelam contagiosos, como forma de expressar seu poder de ocupação e/ou um ponto de localização para si. Isso significa que os sons que ouço não são criações minhas. Tenho consciência desse processo de percepção, e a imagem auditiva transpassa-me, implicando suas vibrações, ao encontrar um estado indivisivelmente ligado ao meu corpo e envolvido por uma intensidade de reações oscilantes entre ritmos e os elementos que compõem a inteligibilidade do som, ou seja, o volume, o timbre, a intensidade e a duração. Essas reações sonoras se tornam efeitos com os quais permaneço de maneira imaginária e também se consubstanciam em um objeto

concreto que joga em um movimento do vai e vem no compasso do meu andar ou no contrarritmo do bater do meu coração e ou do pulsar da minha respiração perambulando por ruas, vias, canais de acesso em cidades diversas. A intensidade de uma escuta corporal da vivência dessas paisagens sonoras e a de uma perspectiva de estar no mundo à captura de uma sensação imediata, às vezes, sem algum suporte de um aparelho técnico, mediava os meus pensamentos, ao permanecerem registradas como um estado ou outro de cinema. Isso se realizava como ato vivido, percebido no movimento do acontecimento, pela qualidade de presença, ou na falha de seus efeitos e da sensação *do isto foi*.

O ato de cartografar é um movimento metodológico que considero essencial em todo o processo de pesquisa. É por intermédio da permanência no movimento que os desenhos e mapas também são territórios fixos, entre os quais a atuação e adaptação do *flâneur*, como aquele que consegue dilacerar uma tendência contrariada por outra, coleta os fragmentos de imagens que formarão constelações do objeto. Para Benjamin, não é que o passado lance sua luz sobre o presente ou que o presente lance sua luz sobre o passado: a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra um lampejo, formando uma constelação. “É uma imagem que salta, e o lugar onde as encontramos é na linguagem”. (BENJAMIN, 2006, p. 505). Tal impressão constrói um fundamento das propriedades do ouvir, ao conceber, em um segundo momento, uma forma sinestésica, ligada aos diferentes modos do silêncio ao se atualizar no desenho de som em experiências fílmicas. Essa impressão pode ser entendida tecnicamente quando se constitui em imagens de pensamento que se fazem muitas vezes na ordem do indizível ou do irrepresentável, menos do que do representável. É como se essas experiências mixassem, pelo menos, duas modalidades preferenciais e habituais do ver e do ouvir, para lembrar a complexidade dos estímulos sensoriais ao envolverem-se em imagens-lembrança. (BERGSON, 2006a).

A problematização daqui derivada chama a atenção de várias temporalidades presentes do trabalho de fazer enlaces e ou do montar imagens com sonoridades feitas de comportamentos diversos. A motivação principal para a ação de descrever experiências com as paisagens sonoras não é a busca da verdade absoluta de um estado sensorial de experiência, mas o desejo de foco em mais uma experiência com imagens de um pensamento que age sonoramente e de um aprendizado adquirido no percurso de minha vida profissional. Instalou-se dentro de mim um aparelho de *fonografrar* quase que permanentemente ligado para contextualizar a espacialização de um dos sentidos, o auditivo, em primeira instância. Por outro lado, sempre que isso acontece, a percepção do estar em silêncio alternando-se entre o

meu ritmo interior e o exterior, composto pelas máquinas ruidosas, instalou e ampliou a capacidade de percepção dos fenômenos acústicos naturais.

Por mais que tal movimento tenha me ensinado a trabalhar com as perspectivas sonoras nas bandas de áudio, na pesquisa, isso pode me levar a problematizar generalidades quando utilizo um método associativo de pensamento e, principalmente, quando desconfio dessas imagens que podem iludir a escuta de um sistema audiovisual vigente. Contudo, relacionar-me com as paisagens sonoras é tradição e me ajuda a buscar linhas de pensamentos que conduzem ao rastrear, em materiais diversos, apontamentos sonoros, visuais e verbais como informação, de imagens do silêncio: nesse caso, o corpo do pesquisador ou do imaginador de sons pode ser enquadrado, mas também aquilo que o pesquisador considera mais importante para ser mostrado no interior de uma cena de cinema.

A seguir, procurei compreender a etimologia da palavra *silêncio*. Vem do latim *silentium*, envolve o verbo *silenciar*, denota uma escolha ou opção, significa ato de estar quieto, ficar quieto ou evitar ruído. Silêncio tem a ver com o imaginário de ausência de som, como se fosse possível.

A questão do entrelaçamento entre o silêncio e o som levou-me também às tramas da reflexão. Acredito que o ato de refletir envolve uma parada, na qual olhamos ou escutamos o que constrói e o que está duplamente presente em muitas ambiências da tecnocultura. Um som nunca está sozinho. Entretanto, existem unidades distintas, talvez, padrões entrelaçados que se interpenetram. Um som é necessário ao outro, e isso acontece pela presença intermitente do que nomeamos como silêncio. Para o antropólogo Schafer (2011), é nos sons dos carros, do trânsito, que temos o silêncio como uma duração que percorre um trajeto de forma intermitente, como interface para as coisas sensíveis do cotidiano tornarem-se objetos, marcas e sinais sonoros. Um som é fundamental a uma paisagem sonora silente. Se o som é e o silêncio não é, deu-me o que pensar. Lembro o músico Miles Davis ao dizer que o silêncio é o lugar mais impregnado de ruídos.

Tento problematizar o silêncio em um ambiente em que se vive imerso em imagens e som. Em certo sentido, contrapõe-se a profusão sem fim dos ruídos produzidos por homens e máquinas em que o silêncio aparece como um resto, como lixo.

No desenrolar da história, há diversos modos de pensar o teor do silêncio. Na atualidade, o silêncio soa como violência e fracasso do som, não possuindo valor algum dentro de um sistema de mercadejo vigente e em uma época de intensidades sonoras ensurdecedoras. Procura-se como estes modos de pensar sobre a relação entre o homem e as noções de silêncio existem como modelos em construtos audiovisuais e estão retidas em uma

impressão de uma dupla distância do meio em que este vive. Entretanto, também compramos o silêncio “fofo”, “leve”, o som dos cômodos, a música de mobílias, sedentários modelos de recepção das imagens pelas janelas abertas das imagens de TV. (VIRILIO, 2014).

Nessa mesma perspectiva, na comunicação contemporânea, parece lógico que só há lugar para o silêncio em seus “microtons”, por exemplo, advindos das sondas colocadas no espaço sideral e dos planetas nas órbitas de suas translações. Esses “microtons” produzem saltos qualitativos para as “macrotonalidades”, nas movimentações das informações que operam em um circuito eletrônico, ou vice-versa, dependendo da posição da qual observo o fenômeno é difícil suportar a duração de um silêncio relacionado às falhas das tecnologias hodiernas. Por outro lado, vale lembrar que a aparente marginalização do silêncio no mundo contemporâneo, já denuncia a necessidade de o homem reconhecê-lo. Imagino que o silêncio pode ser considerado um vestígio, um resíduo nas modulações do som e do ruído, ou, ainda, o estar em silêncio difere de estar no silêncio. Suponho esse limite movente do silêncio habitado por intensidades, que é aberto em todas as direções contínuas, sem centro, ou é afastado do modo hegemônico de fazer imagens do mundo na atualidade das técnicas. Isso é que está em discussão nesta tese. De um lado, sinto que a maneira usual de perceber os sons é curiosamente imprecisa, fugidia. Ouço o som para ver o que ele está me dizendo, ou, ao tentar vê-lo, compreendo o que ele diz? De outro, será que observo com atenção tudo isso, a fim de ouvir sua presença? As rápidas idas e vindas, entre ver e ouvir, parecem evitar que qualquer um deles seja o sentido privilegiado no trabalho com o som e com as imagens audiovisuais. A minha inquietude e a curiosidade deslizavam de uma escuta sensível para a ela agregar uma escuta compreensiva das sonoridades. Se o som não for condizente, ou convincente, autêntico, e não fizer sentido, o observador ou espectador irá perceber. Ou seja, interessa-me como o silêncio se expressa, cria ambiências e resultadas tecnologias. Na primeira cartografia que fiz autentifiquei *expressões, salões, códigos e espessuras de silêncio*, associados a operações técnicas e estéticas que duram na técnica do cinema. Por conseguinte, começamos a autenticar a pensar o silêncio como uma imagem sonora, talvez como *audioperformance*². É o que também experimentei por meio do ato de fonografar trechos dos filmes do corpus da pesquisa, com o que trechos sonoros se deram a “ver” graficamente.

Não posso assumir que entender sonoramente os eventos seja simplesmente uma questão de ver por meio de imagens ou ouvir por meio de metáforas, até por que posso ser tão manipulável pelos truques presentes em um desenho de som quanto qualquer um. Então, o

² Termo inspirado e ou derivado de *videoperformance* de Virilio (2014).

que é o silêncio, ou como se produzem efeitos de silêncio em cada uma dessas manifestações/expressões sonoras em um filme? Como se produzem efeitos de silêncio na experiência em imagens filmicas? Quando e como se dá o efeito de cesura ou gagueira? Ao contrário, quando e como é, tecnicamente, produzido para expressar paragem e/ou sopro? O que resulta dessas interrupções no som audível?³

Dessas problematizações emerge uma outra questão: como o silêncio soa no audiovisual atualmente? Nos vários momentos em que pensei sobre o projeto, e no seu andamento, interessava o silêncio que poderia ser ouvido nas imagens cinematográficas. Às vezes, penso o contrário: interessava cada vez mais como o silêncio se tornava imagem áudio-visual, muitas vezes destacando-se como figura tônica e outras regendo a experiência diante de imagens que submergem, apontam para sonoridades do silêncio que também expressam a lógica dos detalhes e costuram linhas de ação, face à necessidade de desnaturalizar o olhar/ouvido para o silêncio.

A primeira cartografia dos filmes foi o início de uma migração, da atenção transpondo timidamente as fronteiras que delimitam um conceito de silêncio nos seus modos de ser e agir, invertendo uma disputa no que se refere ao equilíbrio do visível e do audível alinhada às técnicas de construção do filme como célula única e temática – *O silêncio* (1963), de Ingmar Bergman, *Gravidade* (2013), de Alfonso Cuarón, e *Aningaaq* (2013), de Jonas Cuarón, considerados com pertencimentos a arquiteturas e instrumentos de medidas da indústria cinematográfica do quase grau zero do som audível em comunicação combinatória.

Assim, começa um deslocamento e, por que não dizer, fases e percursos de observações: do que é ouvido e visto para o modo como eu estava vendo e ouvindo. As imagens em movimento têm sido o ponto de chegada para uma revisão das ideias previamente concebidas sobre os construtos de silêncio em imagens filmicas. Instituí, na partida das minhas observações de paisagens sonoras, seguidas pelas experiências em laboratórios, à busca pela velocidade na qual o silêncio torna-se uma unidade de medida do que as máquinas mostram sob ritmo desenhado em imagens informáticas, numa nitidez e o foco de problematização. Aqui o tecnológico das imagens em comunicação multiplica as correspondências com operações imagéticas que podem congelar-se dentro dos retratos do silêncio e conjuntamente, já que uma escritura do som inscrita na tela de um computador complementa os movimentos cartográficos.

³ Quando digo isso estou propondo que o silêncio não é a ausência de som, mas uma de suas formas ou manifestações, acidental ou programada/desenhada.

Sempre tomo como base o recurso do áudio sendo processado em interfaces gráficas, nesta pesquisa, desenhando protocolos-infonográficos que dão a ver a inscrição e participação do som em ambientes digitais, em fluxo e no ritmo de uma montagem de um registro de uma matriz sonora-visual dos filmes rodados em cronometria de frames por segundos para a configuração de uma forma-imagem sintética da tela de um computador. Dessa forma, o processamento de infográficos pode ser visto como uma das inúmeras maneiras possíveis de decifrar construtos sonoros, percebendo-os como proposta de desenhar sonoridades que reverberam entre as camadas e, em outras palavras, ativando ou desativando faixas, recurso usado para sugerir uma ambientação “nula” que pode ser entendida como um efeito de silêncio de um desequilíbrio sensível menos do que da sua inteligibilidade, por exemplo.

Sugiro entender inscrições infonográficas como um som estendido, ou uma imagem gráfica do som que permite perceber no espaço instantes do som que, de fato, só existe no tempo. Na linha temporal de cada camada de áudio, revista em envelopes, blocos e deltas, acompanha-se o ritmo e o volume das intensidades sonoras de alguns dos retratos do silêncio analisados a seguir conjuntamente. Nessas linhas de continuidades temporais mostra-se uma constelação de dados gráficos e apresenta-se o modo característico com que a intensidade de um som evolui ritmicamente para desencadear um efeito de silêncio perceptível. O que parece ser revelador é que a dicotomia de opor a presença do som a sua ausência, o silêncio, não será percebida, mas, sim, o princípio empírico no modo como o nível de intensidade, de volume e do tempo de duração definem os limiares de um efeito de silêncio que só existe em função de sua própria presença como sinal espectral em uma imagem sonoro-visual disposta no andamento do tempo.

Observei durante o percurso de curso de doutorado efeitos de natureza acústica dos acontecimentos dentro e fora das telas. Creio não existirem unidades distintas, mas, talvez, padrões entrelaçados que se interpenetram e criam fusões e confusões do pronunciável e do audível nas suas mensagens. Assim, a materialidade dos efeitos dos objetos e fenômenos acústicos figura e revela sua afinidade com o que significa “estar junto” em uma cultura que ainda é o lugar do som. Aprecio as dimensões funcionais e expressivas na metrópole comunicacional contemporânea para compreender seus mapas sonoros. Neste sentido, estou em busca de um impacto sensorial e de uma abordagem que ultrapassa a separação entre comunicação, arte, tecnologia, homens e máquinas.

Os imaginadores de sons propulsionaram modos inesperados para a experiência e escuta sonora mediada por artefatos culturais tecnológicos. O fonógrafo, aparelho inventado para gravar contratos comerciais, foi estendido para o entretenimento e projetou imaginários,

como também com as maneiras de produzir sons fixados em suportes analógicos de reprodução do som. A percepção sensorial de outro ambiente comunicacional foi recentemente invadida pelo sistema digital de sonorização. Este outro ambiente não cessa de infiltrar-se em todos os espaços sociais, econômicos e culturais. O microfone amplificou o poder da voz, ampliando o seu domínio sobre um auditório, por exemplo. Atualmente, sensores ampliam o som do roçar de pele. Esse acontecimento, na minha história de vida, soou como algo extremamente reterritorializante. Para mim, há magia em captar sons naturais e ou artificiais!

Meu trabalho abarca um período de mais de vinte anos; o projeto de doutorado e a minha dissertação apresentam e representam as experiências em laboratórios de som, sessões de gravação, montagem e edição de som e experiências com os alunos com os quais tive o prazer de compartilhar os conhecimentos adquiridos. Em tal processo, aprendi que a comunicação acontece quando afetamos com intenção. Com essas questões em mente, retomo a apresentação das minhas motivações sobre a escolha do tema de pesquisa: o registro de paisagens sonoras como experiência de um modelo de processo empírico de pesquisa, que se desdobra em parâmetros de pensar e desenhar um som no audiovisual, e reconhecê-lo entre as luzes e as sombras que residem nas cidades. Tenho curiosidade sobre impressões de silêncios advindas da experiência de passeios de escuta transpostos para diferentes contextos midiáticos. Então, no decorrer do meu processo de doutoramento, as sonoridades do silêncio saíram da invisibilidade arquitetônica e tomaram forma em imagens sonoras, emoções, fantasias, sonhos e muitos estados de humor tanto estáticos quanto energéticos dos sistemas eletrônicos de controles auditivos. Este é o fértil corpo do silêncio inscrito no meu corpo.

Os argumentos a serem discutidos neste estudo partem de um novo regime dotado das várias escutas desnaturalizadas de uma experiência com um estado de cinema ao estado-vídeo. (DUBOIS, 2011). Esta é uma perspectiva comum, na qual o espectador está totalmente enredado pela possibilidade de resgate de imagens-memória (DUBOIS, 2011) oscilantes entre os efeitos de sentido e da presença do silêncio, por meio de aparelhos técnicos. Essas imagens sonoras são apreendidas com um trabalho de muito esforço de atenção, passando pelo ruído, principal fonte de deslocamento do torpor das palavras, como tendência da cultura do cultivo da mudez provocada pelos decibéis ensurdecedores e estridentes do contemporâneo, por conseguinte, do uso da voz como elemento central de uma narrativa cinematográfica que tomou os rumos de abrir o quadro para quem é que fala. Como saber mais sobre o registro da escuta que estabelece relação entre ambos, aos pares, som e silêncio?

Ruído chama-se o traço vigente das sonoridades contemporâneas. Esse sistema é cortado, suspenso, ao ritmo *staccato* no entendimento de Flusser (2008). Por meio de fissuras, surge um deslocamento da escuta colocada em suspensão, entre as alturas e o pulso para novos territórios da problematização entre o som, o ruído e o silêncio. Em princípio nos instigou Re-trato exigido pelo sonoro alguns apontamentos curiosos que merecem atenção. Estes, de certo modo, delimitam o objeto de pesquisa nas Ciências da Comunicação. As impressões registradas em primeira instância requerem uma busca mais aprofundada por diversos autores. Apreendendo o silêncio como um dos propósitos da cultura humana, tornou-se fundamental iniciar com conceitos de Walter Benjamin, seguido por outros, talvez como tentativa de um pertencimento desejado, mas, sobretudo, porque construtos de silêncio na experiência com imagens filmicas precisa de seu próprio corpo teórico.

Sejam quais forem as respostas às questões formuladas, entendemos haver, no cinema: (a) uma estreita relação entre as tecnologias e os imaginários de silêncio, imaginários estes que contradizem o silêncio eletroacústico e vice-versa; (b) uma visada fenomenológica bergsoniana, no caso dos princípios metodológicos, e uma visada tecnocultural, resumida nesta tese pelas proposições de autores caros à linha de pesquisa Mídias e Processos Audiovisuais, que em continuidade formulam uma ideia de cultura impregnada pela imagem tecnológica, contraditória, que poderia ser, talvez, articulada na perspectiva de o silêncio configurar uma experiência sensível do mundo da vida e um sensato construto das mídias.

Para abordar essas questões de forma mais detalhada e analisá-las com maior atenção, proponho seguir, neste texto, dois eixos transversais, ou seja, dois fios que me permitirão colocar problemáticas centrais da técnica e da estética da experiência e possibilitarão observar de que modo as diferentes máquinas sonoras de imagem das tecnologias avançadas tecem variações em uma modulação contínua de uma a outra, de produzir som e silêncio permeado pelos ruídos próprios das tecnologias do som analógico. Cada um desses três eixos se constitui em uma dialética conceitual entre polos aparentemente antagônicos, cuja tensão varia ao ritmo das ambiências encontradas. Abordarei os eixos dos imaginários e o das tecnologias do silêncio: o silêncio como *Ethicidade* (ou construto enunciativo) e o silêncio como técnica (ou construto da técnica). Abordarei as imagens tecnicamente imaginadas do silêncio que resultam em efeitos sentidos de sua presença em alguns filmes.

Desta forma, tenho como intuito inventar constelações de construtos de silêncio em imagens filmicas. Como objetivos específicos, enumero: a) compreender o processo de imaginação no rearranjo técnico e estético que engendra o sistema analógico e o digital de codificar imagens em movimento; b) cartografar construtos de silêncio em ambiências

audiovisuais como produção de efeitos de presença e sentido; c) projetar formas do silêncio no desenho de som para criar possibilidades teórica-metodológicas de uma escuta das materialidades da presença de retratos sonoros na experiência fílmica;

Sempre tivemos ou somos um corpo composto por imagens, e, por conseguinte, registro autêntico daquilo que consideramos ser realidade. Entretanto, encontrar um evento que provoque estranheza e não corresponda à experiência usual do desenrolar do tempo social leva a pensar e com efeito, pergunto: como se produzem efeitos de silêncio na experiência com imagens fílmicas? Enfim, diante das infinitas possibilidades de funcionamento intrínseco das imagens produzidas por aparelhos, é relevante neste estudo, assuntos de meu interesse, como os ciclos de vida das técnicas, os efeitos técnicos, estéticos e os sentidos da presença de silêncio, com especial atenção para o passado presente, como memória, já que ele é do próprio atributo do esquecimento, uma figura de fundo, que, talvez, ilumine o principal sintoma do construto imaginário da cultura do ruído. Conforme o autor Parente (1999, p. 57), “Na verdade, as tecnologias, novas e velhas, são, antes de mais nada, fruto dos desejos e aspirações sociais, são sintomas, muitas vezes inconscientes, das culturas que as produzem”.

Vive-se em um espectro de intensidades de estímulos e imagens, que transbordam em uma saturação de informação, códigos, ícones e discursos multifacetados. Essas situações acabam por embaralhar e saturar a potência das experiências com a voz, com os efeitos sonoros e com as musicalidades sempre em seu último volume. Quer dizer, trata-se de investigar as imagens em si como experiência, partindo do pressuposto de que um efeito é construído pela tecnologia que desloca a impressão de realidade do cinema e a substitui por uma vertigem de quadros em sucessividade e simultaneidade e espessurização.

3 IMAGINÁRIOS E TECNOLOGIAS DO SILÊNCIO

Em suas teses sobre a história, Benjamin (1985) faz alusão a um jogo de xadrez no qual há um jogador fantoche chamado materialismo histórico. Desde tal perspectiva, o autor convoca a refletir sobre uma história envolvida com outra história, que se desenrola em um tabuleiro, no qual desaparecem de cena algumas peças-figuras do jogo, e aponta para a necessária tarefa de “escovar a história a contrapelo”. Para o autor, “[...] articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’”. Significa apropriar-se de uma reminiscência “[...] tal como ela relampeja no momento de um perigo”. (BENJAMIN, 1985, p. 224-225). Entende-se que o uso da pequena história, uma metáfora de abertura do seu texto sobre o conceito da história, sugere o impacto causado pelo choque e pela montagem das imagens cinematográficas e a modalidade de um pensamento que salta para outras modalidades de experiências que insinuam outras formas de atuar capazes de modificar um conjunto de densidade e espessuras aos eventos da história. O trabalho de Benjamin (1985) parece dizer, também, que se pode proceder dessa maneira com relação a outros eventos, como em um sonho, um sintoma ou uma imagem, desde que se desperte para o que ele chama de materialismo histórico. Dessa forma, as passagens apontam para outras temporalidades possíveis de indagar o processo da humanidade: como linear e sucessiva, ou como acúmulo de conhecimento narrado pelos dados de uma história oficial, ou como imagens críticas. O filósofo pensa dialeticamente uma série de acontecimentos que remetem para tempos entendidos como vazios e homogêneos; à medida que se alcança a descoberta do inconsciente, isso representa o reconhecimento de sintomas esmagadores do choque como atividade autônoma da humanidade. Esta descoberta, atravessada pela crítica de Benjamin (1985), inter-relaciona fatos ainda mais significativos, as passagens na vida da cidade de Paris, os objetos de consumo e as mais inusitadas pontes entre seus ambientes de pesquisa. Têm-se três descobertas necessárias, como se fossem reencontradas, em alguns pontos de sua teoria e prática de estudo. Logo se percebe, no entanto, que não é bem assim. Por muitas vezes, confunde-se a redescoberta de algo, coisa, ocorrida no século anterior como lugar onde isso se deu. No entanto, em Benjamin, a teoria e a metodologia não foram somente responsáveis, neste movimento em direção, entrevendo os saltos, às discontinuidades. Na perspectiva do materialismo histórico, proposta pelo autor, o tempo presente é estar em transição, como a potência de um instante salta do passado e para no tempo presente e “[...] se imobiliza como uma experiência única”. (BENJAMIN, 1985, p. 231). Encontra-se quando um som e o sentido se misturam, recusam um ao outro, ou ainda um no lugar do outro, lado a lado, ressonante.

Para tanto, em sua criteriosa análise, imagens do passado perpassam o presente de forma veloz, como ele observa na seguinte afirmação: “[...] o passado só pode se fixar, como uma imagem que relampeja, no momento em que é reconhecido”. (BENJAMIN, 1985, p. 224).

Para Gagnebin (1994, p. 117), trata-se da “[...] necessidade de outra escrita da história e de uma outra história”. Assim, mereceriam ser considerados como “o verdadeiro” tanto o instante que se imobiliza quanto o desenrolar infinito dos instantes no tempo que não cessam de desenrolar-se. Nessa dialética, é possível perceber, com paciência e esforço, as cesuras narrativas que precisariam ser mais bem auscultadas. Transpõe-se uma intensificação do soar como uma tática e na sua sofisticação muito própria da propagação do espaço para onde ele ressoa, de forma cada vez mais clara, em movimentos de chegadas e partidas.

Entretanto, conforme Gagnebin (1994, p. 115), interpretando Benjamin, “[...] essas paradas e esses silêncios são outros tantos signos daquilo que deve ou quer ser negado pelo historiador oficial ou, num mecanismo muito próximo, pelo eu consciente que se edifica sobre o recalque”. Em Gagnebin (1994, p. 108) evidencia-se que, em Benjamin, “pode-se entender o sentido do conceito de deperecimento”. Em virtude disso, considera-se relacional o efeito de silêncio entre uma profusão do silêncio que renunciou a um papel social: impõe-se um mutismo quase absoluto que se perde nas e das mimeses visuais, a ponto de o sonoro adquirir uma estranha semelhança com o outro e, no caso de pensar por montagens, uma semelhança pela ausência; deve-se concluir, com as devidas adaptações para as questões contidas no conceito do pesquisador – *Das Ausdruckslose* (o sem expressão) –, que se interrompe a narração, ou por excesso ou por carência de informação dialógica, o que causa estremecimento nos sentidos enunciados para o verdadeiro da história [narrativa]. Assim, para Gagnebin (1994) em sua apropriação de Benjamin, seria de fundamental importância o estremecimento provocado pelo “sem expressão”. Para tal pensadora, esse é o gesto de ruptura salvadora e objetivado por Benjamin, que também será o do intérprete alegórico, do tradutor e do historiador, gesto que “[...] é definido aqui como uma fratura inerente à linguagem mesma, particularmente à linguagem poética: é a paragem e o sopro marcados pela cesura que esconde o verso ao interrompê-lo”. (GAGNEBIN, 1994, p. 118). A autora ressalta que Benjamin acentua o caráter de uma forma de tempo saturado de “agoras” que explodem no fluxo dos fenômenos do *continuum* da história.

A filosofia de Benjamin ressalta o caráter instantâneo de um símbolo, instantâneo e eterno, enquanto a alegoria mostra-se capaz de atrelar-se ao reino da experiência e das reflexões, aqui sonoras. Pode-se experimentar o uso de alegorias ao se construírem tempos anacrônicos que se desenrolam numa tela de cinema, tal qual no jogo de xadrez, e são as

formas de pensar imagens que rolam sob o tempo do espalhamento produzido pela modernidade e seus jogos de espelhamentos. Identificado tal movimento, surpreende a importante questão traçada na modernidade: a fragmentação, como exemplo determinante de uma ruptura em radical postura de algo que dali se subtrai e se combina. Como explica Gagnebin (1994, p. 109), “[...] a dissolução, a disseminação, a dispersão modernas são figuras históricas” em dois sentidos: no de uma busca da origem temporal de certo fenômeno, como também de sua ruína, ao ser estilhaçado. Por essa via, a fragmentação em Benjamin, segundo a pensadora (1994, p. 109), dá visibilidade à “[...] força centrífuga inscrita na nossa linguagem e na nossa história”. Neste sentido, lá vimos muitos dos seus atributos e efeitos apresentados pelo filósofo, em particular a relação do silêncio com a percepção do evento do instante. Essa noção demonstra que a estética da dispersão (*Zerstreuung*) move-se como algo efêmero e atual em uma circular, onde as retiradas são tão importantes quantos os avanços, preferindo-se labirintos e esquinas, dando-se um sentido – ou seja, a condição da experiência originária da sensorialidade é variante, outro tipo de percepção difusa e perspicaz que caracteriza o grande público do cinema, segundo Benjamin.

Encontra-se em Benjamin outro conceito-chave – o da interrupção da história – *Unterbrechung* – como paralisação aniquiladora e redentora do historiográfico. Entre o dito e o não dito, o filósofo propõe uma importante discussão sobre o tempo indiferente e infinito que corre, sempre igual a si mesmo, e que tanto contribuiu para o paradoxo da formação do modelo de pensamento cultural moderno. A este fenômeno, o filósofo chamou de “tempo de agora” (*Jetztzeit*). Para fazê-lo, passamos a nos interessar muito mais por sonoridades, e não tanto pelo conteúdo das suas mensagens. Para a compreensão dos tratados propostos por Walter Benjamin, é preciso estabelecer, percorrer e experimentar estar à escuta da história, que se desperta em tonalidades, durações, timbres e, principalmente, no volume de formas, inclusas em uma visão sonora das coisas, e que escuta com todo o seu ser.

Assim, partindo do silêncio como cesura ou recalque da linguagem, encontram-se, na técnica do cinema, a música (as trilhas musicais), as vozes (as falas das personagens e dos narradores em *off*) e os ruídos¹: o som emitido por fontes ou objetos sonoros que atuam na diegese do filme, ou seja, o som ambientado dentro e fora do quadro em que se desenrola a ação entre as personagens, que não é o de suas vozes nem a de um narrador em *off* – é o que

¹ “No cinema, são definidos como ruídos (efeitos sonoros) aqueles sons mais pontuais dentro de uma trilha sonora. [...] os ruídos podem se subdividir em ruídos de sala, ruídos de pista ou de arquivo, ou simplesmente ruídos e efeitos sonoros especiais”. (FLORÊS, 2013, p. 128-129).

advém do rádio ou da TV, o que acentua a sua movimentação em cena pelo som de seus passos, o que acentua o som de sua respiração etc.

Seguindo na direção da técnica, questiona-se: como é, no atual estágio, a escuta de um audiovisual, que remete à “[...] sala escura, a tela grande, a comunidade silenciosa do público e a luz às suas costas”? (DUBOIS, 2011, p. 44). Consoante este autor, a propagação das ondas luminosas implica e acarreta, nos domínios perceptivos do espectador, um tipo de agenciamento, semelhante a uma “sobrepercepção e submotricidade”. Sob a preponderância da propagação da luz é que reconhecemos o cinema em seu estado de origem, “[...] o chamado efeito fi, o efeito tela, do investimento psíquico e do fenômeno da dupla identificação, com os mecanismos do *movimento* e do *pensamento*, [...] com a ‘bolha’ da sala escura do cinema”. (DUBOIS, 2011, p. 46, grifo nosso).

Para Dubois (2011, p. 238), “[...] obscuridade: fala-se; silêncio: mostra-se”. De acordo com o autor, “[...] é a música e sobretudo a voz que levam à lembrança, ao desejo de memória; são elas que permitem o jorrar do preto e do branco; mas é o silêncio que engendra a imagem-memória”. Na sua concepção, imagens-memória são “[...] as imagens de quem olha para trás, para o passado e as origens”. (DUBOIS, 2011, p. 239). Eis por que estamos sempre retrocedendo aos rastros luminosos do primeiro cinema, sendo que, a partir do filme sonoro, a maquinaria produz imagens e sons que distribuem afetos, tanto no contorno de superfícies quanto na propagação de ondas sonoras no espaço, em uma dialética entre a potência das imagens e dos sons do filme e uma espessurização da sensação, da emoção ou da inteligibilidade do espectador, acionado por eles e por seu pensamento sensorial, pensamento esse relacionado a lembranças sensíveis e cognitivas em sua memória, já, reconhecidamente, posicionada diante do **cinematismo** nas imagens e no mundo.

Há um modo de agir muito próprio do cinema. Segundo Eisenstein (2002a), a mobilização do pensamento sensorial é resultado possível de um método do cinema alcançado quando a arte consegue driblar os movimentos do espectador com os movimentos da montagem conflitiva de imagens e sons empreendidos em um filme, sendo que, para “[...] dominar este método, deve-se desenvolver em si mesmo um novo sentido: a capacidade de reduzir percepções visuais e auditivas a um denominador comum”. É importante entender que o cineasta está a abolir a distinção entre sujeito e objeto no método do monólogo interior “[...] e que de modo algum implica que o processo de pensamento como uma *forma de montagem* deva necessariamente ter o processo de pensamento como seu *sujeito!*”. (EISENSTEIN, 2002a, p. 31). É interessante quando o autor aborda tais questões de forma mais objetiva, ao reconhecer que o material no cinema sonoro não é o diálogo.

Não me proponho a falar do cinema falado – ou mais precisamente de suas partes faladas. Elas falam por si mesmas. Até gritam. E sua qualidade, mesmo antes de considerá-la cinematograficamente, contém pobreza literária que suas pretensões cinematográficas devem ser colocadas de lado, no momento. (EISENSTEIN, 2002a, p. 105).

Interpretando o cineasta e teórico russo, a redução das percepções visuais e auditivas a um denominador comum, sob a lógica orgânica da natureza e sob a lógica racional das máquinas, quando as duas lógicas se encontram na colisão dos planos de um filme instaura-se uma dialética que é própria da forma artística, e a ação concomitante das duas sobre o espectador confere um dinamismo – singular a cada espectador – ao filme assistido, em que os intervalos (lacunas) agem para produzir tensões.

De acordo com Eisenstein (2002a), há formas de comunicar algo que existem em *background* no enredo de um filme, formas de montar que influem, profundamente, na plasticidade expressiva da cena. Uma delas é destacar detalhes, sutilezas e, por que não, histerias silenciosas e laconismos cinemáticos que, por conta das tensões que criam “[...] em muitos casos literalmente antecipam não apenas os temas, assuntos e suas interpretações, mas os seus métodos, que sempre nos parecem tão ‘puramente cinemáticos’, sem precedentes e criados pelo cinema”. (EISENSTEIN, 2002a, p. 199).

Desde suas primeiras aparições, a televisão assumiu para si a prioridade da enunciação verbal sobre os sentidos do conteúdo que veicula, e no imaginário tecnocultural enfatizou a oralidade do *homo loquens*. Diz Dubois (2011, p. 211): “A televisão, antes de tudo, fala. E aquele que fala na televisão está *in*, diante da imagem, na imagem ou, antes dela. Muito raramente, porém, por detrás dela”. Continua o autor: “[...] a voz *over* clássica, assim como o espaço *off*, são típicos de cinema. A televisão carece tanto de profundidade quanto de mistério. Na sua tela, tudo se achata ao mesmo tempo”. Duas importantes consequências são que o silêncio é banido do “[...] ao vivo” e que o *homo loquens* passa a ser representado por experientes vozes radiofônicas, que ressaltam certos timbres nos quais se verifica “[...] uma ausência de modulações (intensidades) nos sons”. (KILPP, 2003, p. 60).

Se, por um lado, a TV inventa a mixagem com a voz em primeiríssimo plano, na superfície e em detrimento de uma sonoridade com mais profundidade, por outro, o mascaramento sonoro é a solução encontrada pelos *designers* para tornar discreto o natural ruído dos estúdios de gravação, o chiado proveniente das fitas magnéticas, o ruído de uma radiofrequência que não respeita os limites físicos de uma sala de som etc. Além disso, para se “ouvir” o silêncio em uma cena televisual, é preciso inserir na mixagem sons que abafem, por exemplo, o ruído do trânsito que invade a casa do espectador. Desse “truque” (e de

outros) do *designer* resulta que todos os espaços lacunares acabam preenchidos com algum som. Ou seja, o som do silêncio é tecnicamente impossível na TV. O mascaramento sonoro, produz ilusões, desorientação e vertigem auditiva, efeitos que as tecnologias do silêncio, encetadas pela TV, oferecem ao cinema como alternativas técnicas de imaginá-lo e inscrevê-lo na profundidade dos filmes como estética. Hoje, há mais e outras maneiras de produzir, gravar e mixar os sons, muitas delas advindas da televisão, que inventou outros modos de uso do som, silêncio e ruído. Em grande parte, explica Dubois (2011, p. 47), porque as imagens televisivas sofrem de uma espécie de amnésia: “[...] a imagem-tela ao vivo da televisão, que não tem mais nada de *souvenir* (pois não tem passado), agora viaja, circula, se propaga, sempre no presente, onde quer que seja”.

Além disso, há que se considerarem os modos de gravar e armazenar os sons no cinema [e na TV], com vistas a produzir na montagem o que Dubois (2011) chama de “efeito de imediatez”. Hoje, grava-se e, simultaneamente, ouve-se o som gravado, diferentemente do que acontecia, por exemplo, com o som das imagens animadas em película que necessitavam de revelação posterior para sua visualização e audição. Mais uma vez, aqui, Dubois (2011, p. 34) refere-se ao efeito de “ao vivo” nas imagens eletrônicas da televisão. Na progressão da técnica² surge o “se fazendo em tempo real”, possibilitado pela funcionalidade do gravador Nagra, aparelho de registro de som em externas e do som direto em *set* de filmagens. Mais recentemente, os efeitos produzidos por sistemas digitais, sob os quais o som gravado e armazenado age e acontece quase sem que notemos todos os *delays* (e outras interferências) que ocorrem entre o registro e sua aparição na montagem a que o espectador assiste. Se, de um lado, a técnica amplia o espectro sonoro audível, e se passa a poder ouvir sons onde antes havia silêncio, de outro, há essa gagueira da técnica, que, eventualmente, produz efeitos de silêncio habitualmente desconsiderados pelos analistas.

É preciso pensar o lado a lado com o estado de coisas e suas relações com o mundo das coisas e as coisas no mundo, que, muitas vezes, anulam a capacidade de lidar com o que está à frente. Hans Ulrich Grumbrech, em *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir* (2010), alerta para o fato de que, ao longo de anos de prática de pesquisa nas ciências humanas, houve uma atenção para a cultura da universalidade da interpretação da inflação hermética. O professor aventura-se por caminhos intelectuais que permitiriam restabelecer a “coisidade do mundo”, na busca do que há no espaço da vivência ou experiência não conceitual, posição contrária a um excesso de interiorização que retira o

² Pontua-se este instante da progressão porque incide diretamente sobre as tecnologias e sobre os imaginários do silêncio.

homem do mundo e que, absorvido por essa lógica, já não mais se reconhece inserido naquele. Para o autor, parece evidente que não se pode abdicar ingenuamente da cultura de sentido em que se vive ou renunciar aos conceitos e à compreensão. Na reflexão de Gumbrecht (2010), a interpretação é parte integrante e necessária do ser-no-mundo. Nesse trabalho, são claras as relações entre a enigmática da hermenêutica e a busca por uma proposta não hermenêutica sem exageros em tais distinções. Isso levaria a reintroduzir, com sinais invertidos, as indesejadas dicotomias metafísicas do cartesianismo.

Para este autor, há um vasto campo de reflexão e pesquisa em aspectos culturais que ora acentuam o pensamento (a cultura hermenêutica), ora, o corpo (a cultura não hermenêutica). Isso decorre da atenta observação do trabalho da autorreferência, tanto no âmbito das subjetividades interpretativas, quanto no de uma cosmologia revelada. Por conseguinte, a concepção de subjetividade do corpo é que dá margem às oscilações e interferências apuradas e diferenciadas, e ao corpo, como cosmologia revelada, com seu amplo espectro de instrumentos adentrando o espaço outrora mais exclusivamente dedicado à palavra. Fala-se, então, de uma abordagem que colocou em crise, principalmente, a noção de signo. Assim, percebe-se sua inscrição em efeitos de sentido e a presença desta na perspectiva da tradição do sentido das culturas precedentes, semelhantemente aos sintomas que acompanham a situação da cultura ocidental da destemporalização, da destotalização e da desreferencialização. Isso torna o descrever “de onde vem, para onde vai” um mundo fascinante nos territórios conceituais das materialidades da comunicação.

No entender de Gumbrecht (2010, p. 28), “‘Materialidades da Comunicação’ são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos sentidos”. Para melhor aplicar as provocações do autor sobre os futuros possíveis não metafísicos das materialidades da comunicação, um conjunto de conceitos, por ele propostos, ajuda a ultrapassar o estatuto exclusivo das interpretações nas humanidades, percebendo que as culturas podem ser analisadas congregando componentes de efeitos de sentido e efeitos da presença. Consequentemente, nesse contexto, segundo Gumbrecht (2010, p. 9), a presença refere-se, em primeiro lugar, “[...] às coisas [*res extensae*] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusivamente e necessariamente, por uma relação de sentido”. Para avançar nesse entendimento, apreenderíamos fenômenos privilegiados para uma análise da presença, daquilo que podemos experimentar, primordialmente, fora da linguagem. Mas, pela lógica do pensamento da conjunção não excludente, a linguagem também será produtora da presença. Assim, a linguagem pode ser, ela também, produtora de “presença do passado”.

Para entender como lidar com as nossas experiências de modo não interpretativo, um dos elementos é o conceito-chave de “presença”, primeiramente, como referência espacial. Ou seja, “[...] o que é presente para nós está a nossa frente, ao alcance e tangível para os nossos corpos”. (GUMBRECHT, 2010, p. 38). É a tangibilidade implicada em uma relação espacial com o mundo e com os objetos que impactam imediatamente em mãos humanas. Nesse sentido, o autor utiliza o sentido da raiz etimológica da palavra “produção” (do latim *producere*), “que se refere ao ato literal de ‘trazer para adiante’, ‘empurrar para frente’ um objeto no espaço”. Da mesma forma, “[...] não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial”. (GUMBRECHT, 2010, p. 38).

Em função desse delinear conceitual, para Gumbrecht (2010, p. 10), a “[...] produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos em movimento permanente. Por conseguinte, “[...] todos os objetos disponíveis ‘em presença’ são chamados no livro de ‘as coisas do mundo’”. Com efeito, “[...] falar de ‘produção de presença’ implica que o efeito de tangibilidade surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade ou de maior ou menor intensidade”. (GUMBRECHT, 2010, p. 39).

Assim, relacionar o modo dos fenômenos do silêncio sempre esteve muito perto do sentido hermenêutico, (n)a interpretação, (n)a extração de sentidos quase sempre “profundos” ou “ocultos” que anulou a capacidade de lidar com o silêncio que está à nossa frente, “[...] diante dos nossos olhos [e ouvidos] e no contato com o nosso corpo”. (GUMBRECHT, 2010, p. 10). A tensão entre presença e sentido do silêncio no som, a partir do enfrentamento desta tensão da produção de presença do silêncio, como movimento de pensar em imagens deste projeto, busca autolibertar-se da definição hermenêutica predominante nas ciências humanas. Em seguida, aquela tensão quer imaginar terrenos conceituais alternativos, que introduzam no seu cerne o que o significado não pode transmitir para o que o silêncio é.

Entende-se que, para abandonar a ideia de silêncio como ausência de som, é necessário perceber “[...] o acontecimento da verdade como um evento que nos faz ver e ouvir as coisas de um modo diferente do habitual”. (GUMBRECHT, 2010, p. 98). Neste âmbito, este modo “diferente” associa o silêncio ao interlúdio, ao “nada”, ao “vazio” e/ou ao “neutro”, isto é, “[...] a uma dimensão de onde estão ausentes todas as distinções culturais”. (GUMBRECHT, 2010, p. 98).

Na direção de ultrapassar a polaridade entre significante puramente material do som e significado puramente espiritual do silêncio, partindo do programa de Gumbrecht (2010),

diante da possibilidade de se estabelecer nesta experiência, o observador percebe que: (a) cada elemento do conhecimento e cada representação depende do ângulo específico de observação; (b) existe uma infinidade de descrições para cada objeto potencial de referência; (c) focaliza(m)-se o corpo humano, mais especificamente, os sentidos humanos, como parte de qualquer observação do mundo. Em decorrência, “[...] imaginar uma cultura de presença implica o desafio de imaginar um conceito de eventividade”. (GUMBRECHT, 2010, p. 111). Em Gumbrecht (2010), eventividade é a descontinuidade que marca o movimento que produz transformações e mudanças regulares previstas e até esperadas. Por conseguinte, “[...] as culturas de presença quantificam as emoções, por exemplo, ou as impressões de proximidade, ou escala de aprovação e de resistência”. (GUMBRECHT, 2010, p. 113). Por consequência, a apropriação do mundo como “[...] modo mais direto de nos tornarmos um só com as coisas do mundo na sua presença tangível”, ao mesmo tempo significa o mundo que se apropria de nós, ou, até, pode ser a presença do mundo ou do outro que é fisicamente sentida, embora, “[...] por outro lado não se perceba um objeto real que pudesse justificar esse sentimento, quer dizer, um modo chamado de místico de apropriação do mundo”. (GUMBRECHT, 2010, p. 113). Contudo, para focalizar na sensação de um silêncio, há, de início, uma questão mais direta: o que dá corpo aos mundos silenciosos, à experiência com os efeitos da presença nas imagens fílmicas, o que o torna, portanto, ao mesmo tempo, sensível e presente? Onde e de que forma o silêncio, e somente ele, pode dar forma aos eventos? Fazendo uso de um exemplo presente para Gumbrecht (2010, p. 9):

O ritmo e o volume de um poema, por exemplo, ativam os sentidos de um modo que não se deve confundir com a atividade hermenêutica que atribui significados culturais determinados ao qual tal poesia diz, assim como a vibração das cordas de um violino atinge os nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução.

O que é uma experiência de silêncio em imagens fílmicas? Isso é o que se observa quando se trata da intensidade do som: a altura, o intervalo entre o ataque e o repouso do som e as linhas ou camadas sobrepostas uma acima da outra, todas são expressões que denotam uma tendência natural do som para a espacialização e a quantificação do som. Representam-se sonoramente as “coisas do som” como pontos quadrimensionais no espaço, separados uns dos outros por saltos sucessivos e simultâneos. Tal qual a história narrada por Walter Benjamin, que faz sumir do tabuleiro de um jogo de xadrez as peças que compõem estrategicamente a lógica de sua montagem em cada partida? Ou como na física, que estabeleceu uma correspondência entre a altura e o número de vibrações de um som que se produzem em um

determinado tempo? Por contraste, acredita-se que o ouvido percebe diretamente as diferenças de quantidade, mas o som do silêncio seria pura qualidade, caso não concentrasse o esforço muscular que o produz ou a vibração que o explica.

3.1 Inventando o Silêncio de Cinema

São poucos os estudos que tematizam os construtos de silêncio no desenho do som no cinema. O silêncio, como construto ou estética, também pouco comparece nos estudos do som na Comunicação. Entretanto, já se nota a ampliação dos estudos do som na Comunicação Audiovisual, o que demonstra um crescente interesse pelas sonoridades, especialmente, no que concerne à forma de gravar, editar e mixar, tanto nos modos analógicos de (re)produção do som quanto nos modos digitais de modelagem do som. Seja sob a prerrogativa da análise técnica (e significativa) do inaudível ou de seu entendimento como ruído sonoro, o silêncio tecnoculturalmente construído em imagens fílmicas segue desafiando o entendimento sobre como, por que e com que sentido ou função ali se insere.

Entre outros, encontram-se dois textos que interessam a respeito. Um deles é o artigo de Ikeda (2012), em que o autor objetiva investigar as camadas sonoras de três filmes do cinema brasileiro contemporâneo que o instigam a pensar o silêncio como poética do sublime e como estética minimalista, evitando associar as paisagens sonoras meramente à narrativa. Outro texto é o artigo de Carneiro (2010), em que ele tece considerações sobre os diferentes construtos técnicos de silêncio que operam na percepção significativa das imagens (e vice-versa), no filme *Cinema, aspirinas e urubus*, do diretor Gomes (2005).

O silêncio como ausência de som foi sendo gradativamente abandonado, por conta dos diferentes estágios da técnica, que vêm ampliando o espectro audível do som e dos ruídos, tanto do ambiente quanto das máquinas. Ao mesmo tempo constata-se uma tendência nos estudos do som em produções midiáticas a relacionar o silêncio a um efeito, a uma sensação ou a uma estética. Ora, em seu início, quando o filme era essencialmente visual, o som no cinema estava “fora” das imagens projetadas na tela. Contudo, vinha das máquinas ruidosas de projeção, das manifestações ruidosas dos espectadores, da música que se tocava ao vivo durante as projeções (desde a executada pelas orquestras situadas no fosso do teatro até a das pianolas, quando se tornou caro pagar as orquestras e músicos ao vivo). Ou seja, pode-se dizer que o silêncio (mudez) dos primeiros filmes não havia como ser escutado pelo espectador de cinema. Especialmente, o som de fosso, termo que foi estendido até o da pianola, e que nesta pesquisa estende-se também aos ruídos do ambiente da especiação do filme, dura na memória

técnica e estética do cinema e participa de um imaginário coletivo do som no cinema. Esta memória é que age sobre a imaginação sonora, até na escuta de um audiovisual qualquer, mesmo sob o impacto da digitalização das imagens. Vale sugerir que as ondas sonoras que vibravam e reverberavam ao fundo e à margem da materialidade visível dos filmes no som do fosso ainda agem sobre uma ilusão durante de sons e silêncios que escutamos em um audiovisual – imaginário este que também age sobre o desenho do som no cinema, tanto é que o termo (som de fosso) segue designando uma técnica ou efeito desejado pelos *designers*.

As estranhezas que hoje causam o cinema mudo instigam a pensar em uma forma de silêncio que resiste ao padrão hegemônico vigente, principalmente a partir do cinema clássico, e que age, desde então, como elemento da estética e linguagem cinematográfica, nem só do cinema. Chamam a atenção, por exemplo, os “quadros vivos”, resgatados por Costa (2007, p. 19), “[...] encenados em sequência e sem nenhuma conexão narrativa ou temática entre si” e que herdaram do estilo das exposições da lanterna mágica o caráter anárquico de espetáculo de variedades. Os quadros vivos servem para expressar ideias abstratas de um cinema que mostra, por meio de trucagens de montagem, um meticuloso trabalho para atenuar “[...] as fronteiras entre ficção e documentário, entre sério e ridículo, entre truque e realidade” (COSTA, 2007, p. 19). Costa (2007) assinala que, ao se reverem as imagens do primeiro cinema, tende-se a acentuar as descontinuidades narrativas e as narrativas confusas; as cenas naturalistas contrastam grotescamente com as artificiais; o uso lento ou rápido demais das montagens causa estranhamento, assim como a sobreatuação dos atores etc. A autora, porém, adverte que esse conjunto de anomalias da linguagem cinematográfica, defeitos ou limitações técnicas dos seus aparatos devem ser entendidos “[...] como indícios de uma referência cultural heterogênea, ligados ao teatro popular e à literatura barata como à cultura geral pequeno-burguesa e às pregações religiosas”. (COSTA, 2007, p. 17). Como obras *in process* acontecendo, acrescentava-lhes um comentador/narrador *off* (voz) e música (trilha) adequados ao público nos locais da exibição. As obras não escondiam as “imperfeições” no encadeamento da narrativa, e o som era, muitas vezes, o elemento que disfarçava ou evidenciava as “anomalias” da montagem visual. Sobre esse contexto, pouco se disse acerca do som do silêncio e sua particular ingerência na função [do som] de “acobertar” as anomalias e de “preencher as lacunas” [áudio] visuais no encadeamento das narrativas, de modo a torná-

las compreensíveis ao espectador³. Ou, por exemplo, como o monofônico, o estereofônico e o *dolby* ingerem sobre as sensações de silêncio (nesse e em outros) no filme?

Machado (2007, p. 119) diz haver uma “[...] instância audiente que orienta o que deve ouvir o espectador”. Se a trilha sonora de um audiovisual é composta por vozes, ruído e música, e se é assim que o espectador é orientado a ouvir, decorre haver, na audição, um enxugamento sistemático da trilha sonora, de modo que se perceba o silêncio como “[...] uma experiência existencial das personagens”, ou seja, uma interrupção das vozes narrativas das personagens. Nem o autor nem nós concordamos com isso, já que com os mascaramentos sonoros o que se busca é “[...] dotar o silêncio de uma função significativa e invocá-lo para traduzir uma subjetividade limítrofe” (MACHADO, 2007, p. 123), e não perscrutar as tecnologias do silêncio em sua relação com os imaginários de silêncio que transcendem personagens de uma determinada trama audiovisual. A maneira de agir reconstrói as paisagens sonoras de cada filme, decompondo-as em retratos como instantes que podem ser relembrados com afeição e de quando alteram ou desaparecem momentânea ou parcialmente em um projeto acústico de um filme.

De acordo com Wisnik (1989), o som é uma ondulação ligada à oscilação variável do e no tempo. Às vezes, resulta de um encadeamento sucessivo de eventos; em outras, manifesta-se como evento que resulta da simultaneidade de várias ondas. Para o autor, qualquer aparição do som é um misto de intensidade, volume, timbre e duração, essa última considerada como a unidade de tempo que conseguimos medir mentalmente sem dividi-lo. Ele enfatiza que a duração sonora é uma unidade mental, relativamente variável de pessoa para pessoa, e lembra que os defensores da música *in natura* afirmam ser ela mais importante do que “[...] o tempo mecanizado do metrônomo e a cronometria do segundo”. (WISNIK, 1989, p. 17).

Assim, de um lado enfatiza que o som só existe no tempo, desenrolando-se (o que é um tanto óbvio), e que (não tão óbvio assim) a percepção de sua vibração é subjetiva. No entanto, há um padrão vibratório construído que “[...] condiciona todas as percepções, funcionando como um sinal de sincronização que comandaria o andamento da nossa sensação de tempo (desenrolando-se)”. (WISNIK, 1989, p. 21), o que acentua que os sons culturalmente afinados estarão sempre se confrontando e dialogando com o ruído e com os

³ Não é demais lembrar que as lacunas havidas nos quadros e nos planos de um filme acionam imagens-lembranças do espectador, que é quem completa as imagens e os sons, montados em sequência, e decide sobre a razoabilidade do sentido das narrativas assim produzidas.

efeitos de presença do silêncio, ritmando o que se ouve pela alternância entre a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo.

Para exemplificar a padronização da vibração sonora que afina, culturalmente, as vibrações de sons, ruídos e silêncios, Wisnik (1989, p. 30) recorre às transmissões radiofônicas, nas quais “[...] o silêncio é um espaçador que permite que um sinal entre no canal. O ruído é uma interferência sobre esse sinal. O som é um traço entre o silêncio e o ruído”. Para exemplificar os tensionamentos do padrão, este pensador recorre à música intitulada *4’33”*, de John Cage, da qual faz parte, quando interpretada, uma longa pausa sonora afinada culturalmente desenrolando-se; essa pausa pode ser entendida tanto como ruído quanto como silêncio. Na opinião do autor, algumas obras (entre elas a exemplificada) “operam mais como uma marca, uma dobra sintomática e irrepitível, frisando enigmaticamente o campo de escuta possível”. Essas seriam obras que recorrem ao “abandono ao tempo, ao puro movimento do tempo”, nas quais o silêncio atinge o grau zero do som. Nelas, os compositores visariam “[...] à delicadíssima apresentação de quase-sons (quase ruídos) em oscilações rítmicas, em um tempo em que despontam pulsações e não-pulsações, como se a música buscasse devolvê-las a um estado de indistinção entre ambas”. (WISNIK, 1989, p. 47). Segundo o autor, pode-se dizer que o silêncio suspende e afina a escuta de sons e ruídos do mundo, no mais das vezes, superpostos e embaralhados. Escutar o silêncio implica acionar uma reserva de atenção da memória com vistas à escuta diferenciada de algo.

É sobre esse momento de intercessão entre tempo e espaço, movimento e repouso, que versa e experimenta John Cage ao alertar que sempre se vê e ouve a diversidade dos sons do mundo cotidiano. Ou seja, “[...] sons que outrora significavam desarmonia, desafinação e ruídos são identificados por Cage como *microtons*, e o silêncio não só passa a fazer parte da música como expressa a possibilidade de expressão nesta”. (BAIRON, 2005, p. 32, grifo do autor). A maneira de treinarmos a escuta fílmica, para o acima mencionado, é lembrado por Bairon (2005) ao evidenciar na obra de Cage a referência e as considerações sobre as manifestações vanguardistas de Marcel Duchamp, principalmente na imagem de *O grande vidro*, para demonstrar que “o silêncio é visual”. “A qualidade do silêncio entorna” (KONSTELANETZ, 1996, p. 154 apud BAIRON, 2005, p. 32) e está sustentada pela moldura sólida de metal.

A partir dessas colocações, considera-se que propriedades contidas no vidro como uma transparência sólida, fina e transparente constituem as próprias camadas de todos os recursos de captação, edição, montagem e mixagem de um trecho audiovisual e passam a fazer parte do entendimento de efeitos de construtos de silêncio na experiência com imagens fílmicas.

Tais questões conduzem para muitas das qualidades inerentes ao som que se manifesta permeado por silêncios. Essa impressão de reciprocidade visual e sonora encontra eco na percepção de Sontag (1987, p. 17) sobre a relevância crescente da estética do silêncio nas artes plásticas. Ao passo que, no seu entender, “[...] se uma obra existe de alguma forma, seu silêncio é apenas um elemento nela”, a exemplo da boa parte das formas mínimas encontradas na Arte Pop que carecem de ressonância emocional. Conforme a autora, “[...] são em si opções vigorosas e com frequências estimulantes” de cultivar o silêncio metafórico sugerido por temas, convencionalmente, sem vida. A autora propõe pensar a estética do silêncio, como um horizonte: “[...] em lugar do silêncio puro ou alcançado encontra-se vários momentos no sentido do sempre retrocedente horizonte de silêncio – momentos que por definição jamais podem ser alcançados”. (SONTAG, 1987, p. 17).

Além disso, também é interessante entender o movimento dos sentidos do silêncio como fio condutor dos estudos da linguagem para Orlandi (2007). A autora sustenta que há um modo de estar em silêncio que corresponde a um estar no sentido como jogo de ambiguidades, de resistências e de transformações. De tal modo, defende que há sentido no silêncio e que seus esforços se orientam na direção de tirá-lo da posição à qual foi relegado. Ou seja, “[...] uma posição secundária como excrescência, como resto da linguagem”. (ORLANDI, 2007, p. 12). Por outras palavras, relação fundamental para o entendimento de como ele não é vazio de sentidos, e sim um elemento fundante da linguagem: “[...] o silêncio é assim a respiração da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido”. De outro, o silêncio não para, apenas muda de caminho, é “[...] reduto do possível, do múltiplo. O silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite movimento do sujeito”. (ORLANDI, 2007, p. 13).

Para Orlandi (2007), a função do silêncio é estar na linguagem, onde estão as palavras, e de permanecer na memória: “[...] aquele que sustenta o dizer numa estratificação de formulações já feitas, mas esquecidas e que vão construindo uma história dos sentidos”. (ORLANDI, 2007, p. 136). A autora, a fim de mover o silêncio do lugar de retiro e transcendência, adota a orientação do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein – um dos representantes da filosofia moderna não logopática, pensador dos limites da linguagem e do silêncio. Conforme a autora, dá-se ao silêncio um estatuto explicativo – este não é o distanciamento ou o inefável, mas a presença na estrutura da linguagem.

Já Cabrera preocupa-se com a noção de confluência do analítico e do existencial. Cabrera (2006) pensa sobre como o cinema consegue fazer asserções e pregações em um meio situacional, conectando conceitos de uma maneira lúcida e esclarecedora em imagens

que vinculam conceitos, ao explorar o humano “[...] de maneira mais perturbadora do que a lógica e a ética escritas”. (CABRERA, 2006, p. 13). Por conseguinte, para este autor, ao demonstrar os limites da linguagem escrita como absolutos e definitivos, ele observa a relatividade de expressão de cada linguagem e, também, a não existência de uma linguagem privilegiada sob a capacidade de cada uma das linguagens. Isso se exemplifica quando diz que “[...] a distinção mudo/sonoro não é essencial à questão dos limites da linguagem das palavras. A linguagem cinematográfica consegue dizer além da linguagem de palavras, tanto no cinema mudo como no sonoro e falado”. (CABRERA, 2006, p. 389). Em ambos os casos, o mudo e o sonoro do cinema parecem afetar a dicotomia entre dizível/mostrável e dizível/silenciável, contribuição de importância para o entendimento do silêncio e som na experiência com imagens fílmicas, pois isso possibilita entender que, paradoxalmente, “[...] **o cinema mudo inaugurava o dizer e o cinema sonoro o calar**”. (CABRERA, 2006, p. 374, grifo do autor). Contudo, também vale colocar em questionamento a asserção deste autor, que destaca a possibilidade de articulação da linguagem cinematográfica, principalmente no cinema mudo, em que o silêncio fala, no seu entendimento, justificando sua colocação de que “[...] não existe verdadeiramente silêncio, [...] o silêncio é impossível”. (CABRERA, 2006, p. 370).

Pela perspectiva da técnica, verificamos que, em muitos manuais de eletroacústica consultados, não há referências ao silêncio. Explica-se o fato talvez porque os microfones, em uma câmara anecoica, por exemplo, detectam e gravam até a sonoridade de quaisquer vibrações existentes na paisagem e, por conseguinte, no atual estágio da técnica, em qualquer paisagem – mesmo em ambientes acusticamente isolados – não é possível captar e gravar imagens absolutamente silenciosas. Entretanto, esses manuais bem que poderiam dizer, no mínimo, que o silêncio depende da técnica e que a técnica pode produzir efeitos técnicos de silêncio, porquanto todos os ouvintes, surdos ou não, em alguma circunstância experimentam a presença de algo a que se chama silêncio. Se de fato ele não existe no mundo da vida, por que tem sido admitido e pensado por pesquisadores das mais diferentes áreas do conhecimento? O que é, em última análise, essa coisa⁴ a que insistem chamar de silêncio? A que mundo ou referência de mundo está circunscrita a sensação de que o silêncio existe de fato, ou é no movimento que ele está para a expressão de dimensionar os fatos da percepção em imagens-memória?

⁴ Bergson (2006), no conjunto de sua obra, insiste em usar o termo “coisa” para designar qualquer objeto, material ou imaterial, conceito ou materialidade. Assim é que formula o fundamento de sua filosofia: *todas as coisas têm dois modos: o modo de ser (essa coisa e não outra) e o modo de agir (dessa coisa e não de outra).*

Voltando aos teóricos, pode-se questionar por que Wisnik (1989) associa o silêncio a um espaçamento entre o som e o ruído radiofônico. Cabrera (2006) afirma que o silêncio é impossível no cinema, enquanto para Sontag (1987) o silêncio é um dos elementos presentes em uma obra de arte, ou o importante estado de movimento intermitente de uma figura-base nas paisagens sonoras pensadas por Schafer (2011). O que estes autores presumem ser o silêncio para chegar a tais conclusões? O capítulo seguinte põe em exame as imagens e o sentido que os retratos sonoros criam nas condições específicas tratadas apresenta a perspectiva necessária ao aprofundamento dessas questões.

4 RETRATOS DO SILÊNCIO

Este capítulo é um ouvir atento às metodologias e o investimento em um processo que se tornou fundamental para a reflexão. Teórica e o embate com os empíricos desta pesquisa.

4.1 A Metodologia das Molduras

Para trabalhar com as sonoridades do silêncio, deseja-se ir adiante seguindo os pressupostos teóricos e metodológicos de Kilpp (2003). Os fundamentos das pesquisas da autora podem oferecer procedimentos sobre como trabalhar uma imagem, ao desconstruí-la e desnaturalizá-la das práticas de seu dispositivo e, assim, atingir os modos como são construídos silêncios na condição de uma *ethicidade*. (KILPP, 2003). Em Kilpp (2010a), nas páginas 17 e 18 do livro *A traição das imagens, ethicidade* são entendidas como:

1) subjetividades virtuais - durações, personas, objetos, fatos e acontecimentos - [...] que na verdade são construções. Subjetividade remete, assim, à sua virtualidade, que se atualiza, que está em vias de atualizar-se, que é inseparável do movimento de sua atualização, pois um ser não é o sujeito, mas a expressão da tendência, que é contrariada por outra tendência, outro ser. 2) molduras, moldurações e emolduramentos [...] que a percepção de uma *ethicidade* deve levar à situação e compreensão das molduras e das moldurações em que ela foi enunciada, para que se percebam não só os sentidos, mas também os procedimentos teóricos e metodológicos e os criativos usados para a enunciação. 3) O eixo dos imaginários, que permitem a comunicação dos sentidos, entendendo-se imaginário como de um conjunto de marcas de enunciação das culturas, manifestas e visíveis nos discursos, na arte, nos produtos culturais, [...] atravessados pela moldura corpo do espectador. (KILPP, 2010a, p. 17-18).

Examinam-se, em laboratórios¹, por meio de uma imersão e inversão do olhar e do ouvir, as práticas de molduração das imagens como [...] “[...] procedimento técnico e estético em que, por recortes e montagens, ganham visibilidade as forças que disputam os sentidos”. (KILPP, 2003, p. 47). Na experiência com as imagens fílmicas, gradualmente, reconhecem-se sonoridades do silêncio que sempre estiveram lá, em potência, e agora atualizam-se, na pesquisa, as condições em que as imagens se produzem. Além disso, a metodologia das molduras segue para os emolduramentos “[...] como uma perspectiva (um sentido virtual para uma *ethicidade* enunciada ou percebida) resultante da criação e/ou percepção e sobreposição de molduras e das moldurações praticadas”. (KILPP, 2003, p. 48). De acordo com Kilpp (2010a, p. 25), “[...] as molduras não têm sentido em si mesmas, mas estão aí para produzir os sentidos. Quase sempre elas se encontram discretizadas em relação

¹ Procedimentos metodológicos descritos no próximo capítulo.

ao principal, quer dizer, são imagens de grande opacidade, que não estão aí para ser percebidas” e como efeito de construir imaginários com as tecnologias do silêncio. Isso remete ao modo como se discutem e apreendem construtos de silêncio como efeito de sentido em atuais molduras do som digitalizado e com o encontro de diversos autores sugerindo olhares dissonantes e escutas imersivas combinadas aos sentidos propostos que o silêncio produz como molduras e moldurações. Neste movimento, as molduras de cunho silencioso provocam uma reflexão sobre o que está na opacidade da imagem. Esta constatação é uma realização que altera o modo habitual de experimentar o silêncio, por meio da duração como a memória e o ciclo de vida das técnicas, e pode impelir o ver e o ouvir o que a imagem está construindo como sentido ético, técnico e estético. Isso é concretizado com a finalidade de romper com estruturas por demais familiares e para que as sonoridades do silêncio apareçam na ordem de fenômenos da cultura do audiovisual. Trazendo a discussão para o campo das sonoridades, e ligando-a ao conceito de *ethicidade*, possível é perguntar de que modo os meios e as tecnologias de comunicação presentes afetam as experiências de silêncio construídas pelo cinema. No que tange às *ethicidades*:

[...] são construtos midiáticos cujos sentidos são agenciados (emoldurados) graças à existência de um imaginário minimamente compartilhado entre emissor (que oferece à significação molduras e moldurações) e receptor (que oferece à significação seu repertório individual e cultural de molduras e moldurações). (KILPP, 2012, p. 230).

A partir da metodologia das molduras proposta por Kilpp (2003), é importante sublinhar que os construtos de silêncio e seus efeitos abrem a atenção do cartógrafo. Visto que essa atenção se desdobra na qualidade de encontros em curso que modulam o próprio problema, tornam-no concreto e bem colocado. Para alcançar tal objetivo, define-se o termo moldura como um “[...] território de experiência e significação qualquer” (KILPP, 2010a, p. 29) e, no necessário confronto dos seus construtos, mediante uma pesquisa empírica com mapas sonoros. Assim, experimentam-se os procedimentos teóricos e metodológicos apreendidos para observar justo o “[...] que não tem sentido no vídeo, mas que são praticados para produzir os sentidos”. (KILPP, 2010a, p. 28). Dessa maneira, acredita-se na pesquisa como um processo sempre em curso, como um movimento que direciona o sistema de cognição para uma atenção aberta, na qual se analisam as forças do presente que dissolvem o ponto de vista do observador, no qual, principalmente, não se separa a pesquisa das condições da sua própria pesquisa. Nesse momento do processo, é possível perceber que é o objeto que escolhe a forma para a descrição das ideias e dos processos, como se o material escolhesse seus próprios termos descritivos em consonância com o aspecto de sua expressão. Isso

significa dizer que cada objeto exige um conceito próprio, trabalhado somente para ele e “[...] deve sempre retornar ao próprio objeto”. (BERGSON, 2006a, p. 119). Em um primeiro momento, Kilpp (2015, p. 17) ajuda de modo significativo retratar o silêncio em imagens filmicas “a incidência do ambiente de recepção”. A metodologia das molduras é que remete e autoriza a inserir uma “imagem” dentro da outra, costurando-as de modo surpreendente e, como uma câmera em *travelling*, permite a inclusão e autoriza a mais uma sobreposição metodológica que abre e se pode chegar nos modos de como ela reconhece os princípios do método intuitivo de Henri Bergson que constroem aplicados o nosso objeto de pesquisa.

4.2 O Método Intuitivo

Outra implicação metodológica importante deste projeto é a abordagem filosófica do método intuitivo, proposto por Henri Bergson, também chamada de metodologia das diferenças. (DELEUZE, 1999). Esse movimento entende o objeto de pesquisa como expressão de um misto de duas tendências. Propõe-se, como virtuais, as sonoridades do silêncio e, como atuais, os construtos de silêncio em imagens filmicas. Na primeira regra do método intuitivo, o importante é “[...] 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). O método intuitivo tem uma primeira regra complementar, que se refere aos “[...] problemas inexistentes, que assim se definem entre o mais e o menos”. (DELEUZE, 1999, p. 10).

Na segunda regra do método intuitivo, a qual Deleuze (1991, p. 14) denomina de descoberta das diferenças de natureza, trata-se de “[...] lutar contra a ilusão, reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza ou as articulações do real”. Para Bergson (2005), as coisas de fato se misturam; ele não ignora que as coisas estão na própria experiência que propicia os mistos. Nos mistos de uma escuta investigativa, há momentos de concentração. Estes são nomeados de “retratos do silêncio” como construção de uma duração real do silêncio em protocolos- fonográficos e no fotografar imagens médias de silêncio. Nesse sentido, cartografar significa detectar um sistema de forças heterogêneas e os movimentos circundantes que rompem com as lógicas de funcionamento de um território de sentidos, acolhendo as forças que pedem passagem por meio de um reconhecimento do que já estava lá de modo virtual. Após esses esclarecimentos, convém voltar ao método intuitivo de Bergson (2005). Diz o filósofo que:

Quanto mais tornamos consciência de nosso progresso na pura duração, tanto mais, sentimos as diversas partes do nosso ser entrarem umas nas outras e nossa personalidade inteira concentrar-se num ponto, ou melhor, numa ponta que se insere no porvir, encetando-o incessantemente. (BERGSON, 2005, p. 219).

Por seu turno, Deleuze (1999) afirma ser possível percorrer durações que se problematizam nos instantes, em função dos acontecimentos perceptíveis. Retomando ao método intuitivo, o autor aponta para um complemento da segunda regra: “[...] o real não é somente o que se divide segundo articulações ou diferenças de natureza, mas é também o que se reúne segundo vias que convergem para um mesmo ponto ideal ou virtual”. (DELEUZE, 1999, p. 20).

Assim, nesta pesquisa, salta-se do som das ruas para dentro de uma experiência fílmica com os construtos de silêncios, onde, talvez, o presente estudo tenha, de fato, iniciado. Esse momento levou ao ato de pesquisa de inventar o silêncio e reiterou a terceira regra do método intuitivo: “[...] colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço”. (DELEUZE, 1999, p. 25). Ao reconhecer outras durações, para melhor compreender as outras durações presentes no fluxo das imagens cinematográficas, usam-se os filmes como um “texto” para o processamento em dados sonoros, o que tornaria legível o silêncio. Uma escritura produzida deu a ver sons ou modos de som que a escuta-montagem percebera como arranhões e ou gagueiras de silêncios.

O método intuitivo é um movimento metodológico importante para o quanto uma sensação de som colabora para entender uma dinâmica de trabalhar com as sonoridades do silêncio como *ethicidades*. Bergson (2006a) auxilia na compreensão de que se trata de perceber uma concepção de intervalo: um intervalo decorrente de duas sensações sonoras. Para Bergson (2006a, p. 244), “[...] perceber significa imobilizar”. A captura do movimento exige outro tipo de atenção e (re)despertar para que a técnica aliada a estética seja a via a percorrer, caso se queira resgatar a vida silenciosa das imagens. O Ser, em Bergson (2006b), é o próprio movimento, é a tendência que inventa o modo de fazer algo, de perceber o tempo espacializado e, assim, a possibilidade de um instante congelar a duração – na escuta da materialidade das coisas. Tais procedimentos visam ressaltar “[...] um esforço para adotar a continuidade móvel do desenho das coisas” (BERGSON, 2006b, p. 221), tornando-os, dessa maneira, os atuais. Ou seja, o método intuitivo propõe um modo de problematizar o ser e o agir com o mundo das imagens e os processos metodológicos – primeiramente, tomados por uma afecção e, em um segundo momento, pelo que afetou. Intuir parece o jeito de os estados intensos se enaltecerem – dar tempo para a lembrança, para repelir ação. Estar na duração, na memória e no impulso vital, conceitos básicos da teoria bergsoniana, é suspender a

preocupação com a ação de descobrir algo. É, sim, experimentar o tempo real no movimento dos virtuais para os atuais, até intuir a sua reviravolta, dos atuais para o virtual. Nessa perspectiva, intuição significa um esforço de atenção para romper com o hábito de um pensamento dualista, mas que entende a importância dos paradoxos, para adentrar na vivência de uma metodologia precisa, que traz consigo a filosofia das diferenças. Tal percepção é orientada pela aceção bergsoniana de evitar os falsos problemas que trazem somente a diferença de graus, para, então, “[...] reencontrar primeiro a duração verdadeira”. (BERGSON, 2006c, p. 27).

Dessa forma, o essencial é manter a compreensão do **que é** para, em seguida, pensar **como é** composto o misto que o objeto de estudo mostra, seguindo rigorosamente as regras propostas pelo método intuitivo, mas que dependem da forma como se percebe a necessidade de agir no presente. Importa entender a coexistência de temporalidades na tese bergsoniana. Para que isso se estabeleça, é preciso levar em conta muito mais o tempo do que o espaço nos problemas e objetos de pesquisa. Neste caso, pensam-se os efeitos e os construtos de silêncio pertencendo à essência do devir.

A noção do tempo, como agente fundamental, abre a escuta no sentido de uma percepção de sua espacialização. Nas palavras de Bergson (2006c, p. 77), significa “[...] que a natureza nos predestinou a ver, na mudança e no movimento, acidentes, a erigir a imutabilidade e a imobilidade em essências ou substâncias, em suportes”. Continua o autor:

[...] para convencer disso, comparar com nossa duração aquilo que se poderia chamar de duração das coisas: dois ritmos bem diferentes, calculados de tal modo que no menor intervalo perceptível de nosso tempo caibam bilhões de oscilações ou, de modo mais geral, de acontecimentos exteriores que se repetem. (BERGSON, 2006c, p. 78).

Neste sentido, as imagens não são descobertas pelo seu significado interpretativo somente, e, sim, pelo trabalho com um método apropriado que funciona concreta e conceitualmente nas diferenciações entre as sonoridades do som, do silêncio e do ruído. Quando o silêncio se faz presente técnica ou esteticamente nas mais diversas formas de construir um arcabouço teórico concebido e provar outras áreas do conhecimento, encontram-se caminhos para a elaboração de conceitos, partindo dos modos de ser e agir do silêncio em seções rítmicas que funcionam urdindo texturas proporcionadas por quietas e discretas e projetuais arquiteturas sônicas de uma montagem de cinema.

Residem aqui imagens oscilantes entre as tendências de atualizações do virtual e dos efeitos de silêncio, a serem potencializadas nas consonâncias e/ou nas dissonâncias entre

molduras produtoras de sentidos, também conceituais. Estas, ao serem entrelaçadas com o imaginário provocado pelos seus efeitos, poderão propor o conceito de silêncio pertinente à constituição do misto presente no objeto de pesquisa.

Da mesma forma, a percepção da temporalidade na experiência com as paisagens sonoras, dentro e fora das telas, está impregnada de lembranças. No entendimento de Bergson (2006a, p. 31), “[...] a memória constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas”. A função desse nível de memória atualizaria todas as percepções do passado no presente, ao recordar o que precedeu o que segue, sugerindo a ação mais útil. A tese bergsoniana é a de que, em contato com uma percepção presente, certas lembranças se atualizam em graus de memória. É por isso que, para o filósofo, perceber é uma forma de lembrar; a memória e a percepção são inseparáveis e constituem um movimento que prolonga o passado no presente. De acordo com Bergson (2005), percebe-se, de um lado, o passado como sensação, uma vez que esta implica a sucessão de estímulos; de outro, o futuro imediato como movimento, quer dizer, como a ação possível e iminente do corpo sobre as coisas. O presente seria o sensório-motor constituído de formas combinadas de sensações e movimentos. (BERGSON, 2005). Isso dá outros “tons” de silêncios na experiência com as imagens filmicas, marcados pela ideia de duração bergsoniana.

No entendimento de Bergson (2006b) há intervalos de silêncio entre os sons, pois a audição nem sempre está ocupada de forma consciente. A distinção entre sucessividade e simultaneidade é importante na teoria de Bergson sobre a percepção, distinção que é, por vezes, pensada pelo autor a partir da música: quando escutamos uma melodia temos a mais pura impressão de sucessão que se possa ter – uma impressão tão distante quanto possível da simultaneidade – e, no entanto, é a própria continuidade da melodia e a impossibilidade de decompô-la que causam em nós essa impressão. Em sua teoria sobre a evolução criadora, Bergson (2005, p. 113) diz que “[...] a evolução não é apenas um movimento para frente; em muitos casos observa-se uma patinagem e, mais frequentemente ainda, um desvio ou um recuo”. Nessa direção, acredita-se que o efeito de silêncio nos filmes pode resultar também de uma patinagem no desenho do som, similar à gagueira, abordada mais adiante.

Em um primeiro nível, trabalhou-se com *retratos do silêncio*, um ato de moldurar. Os retratos do silêncio, assim, representam uma forma de obter uma aproximação maior com o universo a ser pesquisado e de compreender concepções de silêncios para um pensamento focado em apreender, sob a superfície, as semelhanças e os diferentes movimentos, contornos e relevos de silêncio em uma paisagem sonora filmica. Nessas concepções há uma forma de

estancar, imobilizar, permanecer com um construto de silêncio que delibera efeitos de silêncio a serem trabalhados e analisados nesta tese.

4.3 Retratos Sonoros

Após flunar por diversos filmes de diferentes épocas perscrutando efeitos de silêncio em perspectiva técnica e estética, encontramos alguns retratos de silêncios emblemáticos nos filmes *The Fall* (2006), do diretor Tarsen Singh), *O silêncio* (1963), do diretor Ingmar Bergman, *Gravidade* (2003), de Alfonso Cuarón e no derivado curta-metragem intitulado *Aningaaq* (2013) de Jonas Cuarón.

Os retratos são imaginados como quadros sonoros na experiência com imagens filmicas; de forma mais imediata, neles está contido o fato de que o cinema vem reconhecendo o som não somente como complemento da banda de uma película. Este estado de cinema traz ecos das operações em laboratórios com máquinas analógicas, que se fazem notar por meio dos aparelhos, aparatos de tecnologias de áudio e vídeo vigentes e no ato de sonorizar os sentidos enunciativos da narrativa das imagens em movimento. Observa-se um movimento de escuta das materialidades; logo após, experimenta-se o que se faz dentro de uma cena de cinema.

O processo de interromper o fluxo das imagens do cinema, captar e armazenar a informação em algum suporte é produzir quadros sonoros e o importante dessa molduração de sonoridades é a emergência à vista da sonografia das cenas. Colecionar quadros sonoros muda a perspectiva de ver e ouvir o som do silêncio e de certa forma amplifica, também, o que pontua a velocidade em um passeio de escuta nas paisagens sonoras de cinema. Como ele, o silêncio pontua um acento tônico dominante no acústico das imagens, juntamente com a afinação na forma de estar diante de sua presença no audiovisual, no cinema.

Pensa-se em retratos para revelar as gagueiras que constroem as técnicas das máquinas e denunciam a autenticidade dos efeitos das imagens sonoras no cinema. Com a ajuda de aparelhos, permanece-se revelando o sentido do movimento de empurrar de trás para diante, a fim de deslitalizar o som nas imagens em movimento.

Particularmente, retratar sonoridades (de silêncio) parece ser um modo adequado para explicar os efeitos de partida de cada ato da pesquisa que correspondem a imagens-afecções ocorridas na escuta de movimentos do pensamento, a outras percepções e intervenções técnicas nos materiais empíricos. Com tais modos de estar na escuta, as possibilidades se abrem à atuação do movimento teórico-metodológico com as montagens discretas. Partindo dessa acepção, das sonoridades do silêncio aos efeitos de silêncio, não é possível ocultar o

choque e/ou um apaziguamento, em função de uma hierarquia ou cronologia, mas em relação à imagem que prevalece naquele ato de modo mais contundente. É Bergson (2006a, p. 11-12) quem orienta a concepção do movimento de estar diante de imagens em movimento: “Há uma imagem que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo”.

Mas os Retratos Sonoros de Silêncio também aludem a circunstância inevitável de o som no audiovisual ser sempre “tratado”, e “retratado” tecnicamente, podendo ser desejável e frequentemente desenhado para produzir efeitos estéticos de silêncio, efeitos técnicos e estéticos de presença, etc. Além disso, nessa pesquisa Re-tratamos o som com vistas à sua dissecação. Assim, o primeiro movimento em nosso processo de trabalhar frente às escutas das materialidades do objeto deste estudo e os imaginários de silêncio busca a maneira de permanecer com as imagens filmicas e dar continuidade ao tratamento modelizações, tais como a *performance* gestual, o volume visual e as sonografias rítmicas, gerando, assim, uma espécie de “cópia” uma imagem sonora (um *audioscape*) na sua especificidade.

Utilizar diferentes suportes físicos para colecionar as figurações do silêncio aos poucos foi tomando lugar de algo que não aparecia de modo claro e distinto – as imagens das sonoridades do silêncio, na sua medida de transpor obstáculos, os seus jeitos de construir “emparedamentos”, tratados sensíveis e inteligíveis de pertencimentos. Entretanto, feitos os registros e entendidos na forma de um mosaico de imagens, os retratos do silêncio emergiram como consequência, e as montagens estáticas do som, como um instrumento diferente para tocar as possíveis composições audiovisuais, capazes de ser compreendidas no conjunto das formas de organização artificial de uma imagem sonora em movimento, muito necessária para se iniciar o modo de contar com e por imagens. De outra forma, nos quadros sonoros extraídos de um trecho de filme, agimos com um ascoltador às sensações do silêncio, mostrou-se também como uma exigência de determinar qual noção de imagem adotamos para trabalhar no processo de dar sentido às imagens filmicas de silêncio. Os retratos do silêncio são instantes que impactam taticamente e estabelecem proporções aos métodos de coalescência entre uma imagem visual e sonora em diferentes velocidades de atenção ao tempo e espaços.

Dos quadros sonoros, filtramos estados de cinema, como depositários das resistências de imagens das sonoridades do silêncio que seguem durando na técnica e estética de certos fragmentos filmicos. Desta forma, se o silêncio está no interior de uma cena do filme, como é possível reconhecê-lo, nesse lugar limite que somente ele faz diferenciar o que é interno e externo ao nos aproximarmos do ato de leitura de uma escritura sonora em uma película, ao perto e distante em uma imagem computadorizada. O efeito que o momento registrou foi o de

como permanecer com as imagens do silêncio, para daí entender o fluxo da sua presença na arquitetura de montagem de um desenho de som audiovisual sinteticamente programado.

Autenticamos, assim, quatro tipos de Retratos Sonoros nos filmes pré-analisados, aos quais chamamos de expressões de silêncio, salões de silêncio, códigos de silêncio e espessuras de silêncio. Em cada um dos quatro filmes um dos tipos prevalecia no desenho de som, sem necessariamente excluir os outros, e todos os tem a ver com o estágio da técnica e com os imaginários da tecnocultura na qual os filmes participam (participaram).

4.3.1 Expressões de Silêncio

As expressões do silêncio provêm da necessidade de entender e atender um dos objetivos da tese: verificar como o som expressa uma imagem silenciosa, muito mais do que a linguagem que já faz com que ele seja passível de ser entendido e que nos apoia na sistematização de como aplicar convenções para revelar algum sentido importante. Entretanto, as expressões de silêncio estão para além das pausas, para além do entre imagens, para além do não dito. As primeiras impressões de expressões de silêncio emergentes estão apontadas na superfície das imagens do filme *The Fall*.

Quadro 1 - Expressões de silêncio.



Fonte: Elaborada pela autora.

Certas imagens traduzem *audioperformance* que falam, gritam obtenção de um efeito intenso, e seu significado vai para além da justaposição díspar da eloquência, na forma de expressão como presença da voz, na qual o tom desenha o espirro da água, do efeito do movimento do ator que aparece por trás da névoa, do barulho do trem, do latido do cão como indícios da sua presença como imagens-lembrança de um tempo de cinema. De outra forma, são imagens mudas e, por vezes, surdas. Por exemplo, no estado de cinema em película, a extrema importância dada às imagens que se desenrolavam de maneira cinematográfica revela um tom de ligeireza tagarela próprio do som do silêncio do cinema mudo e os seus condicionamentos: “[...] a sala escura, a tela grande, a comunidade silenciosa do público e a luz as suas costas”. (DUBOIS, 2011, p. 44). Vale entender que a emissão dos sinais acústicos propagava-se do som de fosso, executado em ambientes em que as telas de projeção de luz já se faziam visuais pela presença das orquestras ou somente em um piano ou órgão. Nesse sentido, interessa-nos o cinema que pensa sobre as invenções tecnológicas e técnicas disponíveis para uso e emergência de ambiências nos contextos em que o cinema mostra rupturas com as formas precedentes.

O primeiro quadro sonoro está no trecho inicial do filme *The fall* (2006), do diretor Tarsen Singh. Podemos utilizá-lo para amostragem das expressões de silêncio. Já na abertura, em forma de curta metragem, em preto e branco, os créditos iniciais de 2 minutos e trinta e cinco segundos de duração, organizam-se em torno de um pulso rarefeito de uma música de Ludwig Van Beethoven.

Acompanhando o desenrolar da cinematografia inicial das imagens filmicas, percebemos as expressões de silêncios que chamam atenção para a sequência de movimentos visuais que deslocam o olhar da esquerda para a direita, em alternância de movimentos que acenam da direita para a esquerda da tela. Percebemos a música como uma dimensão de um olhar que empurra, sinaliza o avançar no tempo, coalescendo o que escorre em direções contrárias.

Da plasticidade expressiva de silêncios na música orquestrada, à medida que o movimento se avoluma no entorno de um pulsar de ambiências antagônicas, libera-se a qualidade flutuante e distante e de maneira muito lenta, nostálgica. Existe uma escala progressiva na formação dos efeitos de silêncio presente nos créditos iniciais do filme, como forma sonora, e desperta o espectador dos instantes de inércia do tempo prolongado, esticado e extensivo do silêncio para se presentificar impetuosamente e, assim, operar expressões de silêncios, as quais se poderia chamar de silêncios de memória de operações no trabalho manual, pois indicam a transfiguração do colapso de uma paisagem sonora a outras que

seguem. Ouve-se apenas a trilha musical. Como o total sonoro parece silencioso, a música é como se fosse um ruído branco. Conforme Bordwell e Thompson (1995, p. 293, tradução nossa), “No contexto do som, o silêncio adota uma nova função expressiva”.² Privilegia-se assim, nesse retrato, o silêncio da personagem, que, apesar de estar em movimento de aproximação de quase tocar na tela, é mudo para o espectador. Paralelamente ao acompanhamento musical, em estado de rarefação do seu espectro e os tempos da cor sombreada, esfumada e difusa, como elemento primordial de uma sonorização, os ruídos tomaram a importância plenamente justificada pela ausência como plano dramático de som de fosso restituído sensivelmente para as cenas. Há, primeiramente, o aparecimento na tela de certos temas e ruídos que tomam o imaginário, como do trem, do vapor, das engrenagens, evocando a sua presença, uma ação que se pensa estar ainda mais próxima de nós diante da cena. Os acordes musicais têm a missão de anunciar algo que está para chegar; existe uma ideia de um prelúdio truncado, parado, extenso e suspenso; a linha escassa de movimentos e seca do som acompanha em *fade out* os limites para a sequência de imagens de outra narrativa construída a partir dessas cenas coladas quadro a quadro.

No decorrer da experiência com o trecho de abertura do filme *The Fall*, deve-se considerar que o som ouvido, seja mais fraco do que forte, sem que apareçam na imagem os seus ruídos em fundo sonoro crepuscular, parece delinear os restos do clima exigido de virtuosos orquestrados pelo tom sinfônico para o que está em suspensão; a acuidade sonora se dá na atividade visual de letras brancas e na cesura para o paradoxal lugar do preto. O quase-som ou quase-ruído, num contraste final de um solo negro, situa o lugar em que o filme passa. Já indo para queda, escurece-se e desfigura-se a alguns quadros em que os ruídos e ambientações estarão em evidência. Na cidade de Los Angeles, “*once upon a time*”, seus reflexos projetam outra ambiência sônica, tendo a referência da arquitetura de um hospital. A história começa com o som de cortes secos e ritmados feitos por um jardineiro no alto de coqueiro ao som de machado, quando se ouve também o farfalhar dos galhos em queda.

4.3.2 Salões de Silêncio

Denomina-se salões de silêncio aos retratos sonoros que produzem efeitos da interioridade. É deslocar a atenção sônica para o ponto da ambiência do lugar em que a cena se desenrola. Esse efeito de silêncio se estende à reverberação do som, do qual se produzem efeitos reflexivos.

² “En el contexto del sonido, el silencio adopta una nueva función expresiva”.

Quadro 2 - Salões de silêncio



Fonte: Elaborada pela autora.

Consustanciado em sua reflexibilidade, tal retrato torna-se essencial para a estruturação de uma imagem sonora, muito afinada com a nossa audição, que se torna cada vez mais audição estereoscópica, multidimensional e focada. Os efeitos produzidos nesta perspectiva podem intensificar-se e ser reforçados de muitas maneiras pela centenária tecnologia, mas o principal artifício para simulá-los é a convenção técnica da perspectiva ocular. Trata-se de um construto sonoro que pode fazer uma sala grande soar como pequena, apertada e sufocante, e uma janela muito pequena soar como aberta e arejada, digamos assim, uma abertura para um mundo que transcorre paralelo, por vezes de forma dissonante de perspectiva imediata e habitual dos que estão diante de tais imagens. Como a cena situa-se no interior de um espaço acústico e como as camadas sonoras são equacionadas e ordenadas para tanto absorver (secar) e/ou reverberar (rareficar) o sonoro dentro de uma cena, isso posto como um efeito em cena, surgem os pontos de fuga, os borrões e os reflexos dos seus limites da arquitetura de um cenário contextualizado de uma ascultação cultural.

Com referência às questões estéticas dos filmes sonoros, Aumont (1995, p. 48) expõe que, por muito tempo, o som foi considerado como “[...] adjuvante da analogia cênica oferecida pelos elementos visuais”, já que, como primeira concepção, o “[...] som filmico ia no sentido do reforço e do aumento dos efeitos de real”. Defendendo a natureza absolutamente diferenciada das representações visual e sonora, devido às características do

olho em relação ao espaço e do ouvido quase totalmente despojado da dimensão espacial, o autor em foco crítica, principalmente, o cinema clássico, quando desenvolve um trabalho redundante entre imagem e som. Isso, em vista do posicionamento dos teóricos do cinema, que sempre privilegiaram “o par simplista *in/off*” em detrimento de uma questão central, “[...] a da fonte sonora e a da representação da emissão de um som”. Aumont (1995, p. 49) sugere que essa tipologia supõe reconhecer um som “[...] cuja fonte está na imagem” de forma deslocada; portanto, “não resolve a ancoragem espacial do som filmico”.

Machado (2007, p. 108) já afirmou a problemática de se adotar a noção de ponto de escuta, porque isso pressupõe a trilha sonora do filme funcionando da mesma forma que a pista de imagens, ou seja, “[...] organizada em função de um ponto originário do espaço, aquele onde se imagina estar o sujeito vidente”. Essa constatação faz-se premente em função de o som ser onidirecional, o que significa entendê-lo como proveniente de várias perspectivas ao mesmo tempo, as quais desafiam a linearidade do ponto de vista do campo visual. Machado (2007, p. 108) exemplifica que, quando estamos colocados em um ambiente como a sala de cinema, o ouvido e a visão mostram-se diferenciados quanto à orientação: “[...] enquanto meus olhos só podem perceber o que está na minha frente, meus ouvidos captam sons que se encontram fora do meu campo visual, sons que vêm de cima, de baixo, das costas, dos lados”. Mais à frente, no mesmo texto, o autor refere sobre a constituição de um problema a ser analisado: o ouvido interno, aquele que capta sons da imaginação. Igualmente, refere “[...] a instância audiente que orienta o que deve ouvir o espectador”, mas destaca o “[...] modo como imagem e som no âmbito imaginativo de um personagem que interioriza a experiência sonora”. (MACHADO, 2007, p. 119). O que chama a atenção é que, para Machado (2007, p. 123), uma trilha sonora é composta por vozes, ruído e música e, talvez, por isso, os sons não sejam vistos em cena como elementos visuais que “[...] evocam uma lembrança do passado”, ou que praticam um enxugamento sistemático da trilha sonora, “[...] de modo que torne perceptível o silêncio como uma experiência existencial das personagens”. Podem ser encarados como mascaramentos sonoros, já que o que se busca é “[...] dotar o silêncio de uma função significativa e invocá-lo para traduzir uma subjetividade limítrofe”.

4.3.3 Códigos de Silêncio

Como uma espécie de bolha sonora criada e esparramada em cima das superfícies de imagens criadas por Alfonso Cuarón, no filme *Gravidade* (2013), imagens sonoras entregam-

se a uma escuta reticularizada de uma imagem acústica, mixada em associações em um invólucro sonoro produzido pela sensação de sermos sugados para o infinito do espaço sideral. Na etapa da seleção dos trechos para as análises, comparamos as perspectivas naturalizadas do som nos ambientes internos e externos da nave, lugar de chegadas e partidas no espaço sideral, onde se passam as cenas: são construtos sonoros dos veículos e das vozes de tripulantes, da colisão com o lixo espacial, e de outros ruídos, e são medidas por uma equidade do mundo extraveicular e do ambiente interno dos capacetes dos personagens.

Quadro 3 - Códigos de silêncio



Fonte: Elaborada pela autora.

Este invólucro sonoro das imagens capacitadas para construir sons que ecoar como uma forte fonte perturbadora advinda do fundo escuro no espaço e reverbera até o ao planeta Terra, tempos depois. Criam-se assim, códigos de silêncio que se referenciam no código digital.

Michel Chion, compositor, escritor e realizador de cinema e vídeo, considera que não existe progresso nem decadência nas técnicas e tecnologias audiovisuais. Justifica-se, atribuindo extrema relevância ao som de fosso, tanto quanto à complexidade sonora multipista e às possibilidades do *dolby surround* de dimensionar a espacialidade acústica do som. Chion (1991, p. 3) criou a “[...] teoria da audiovisão” para falar do audiovisual e o correspondente

“visuauditivo”, já que lhe parecia absurdo separar som e imagem ou imagem e som. Para ele, o som bom de um filme é o som justo sem excessos e muito preciso. O conceito de audiovisual refere-se a esse parâmetro, em “uma perspectiva específica e única”, tanto do seu dispositivo técnico quanto dos dispositivos imaginários, que não se constituem nem se consubstanciam, simplesmente, com visão e audição somadas e/ou combinadas. O autor ressalta que o maior avanço, em termos de efeito sonoro, foi a amplificação. Descreve: “[...] é a amplificação que fornece o meio de combinar sons de instrumentos de potência diferente, sem que estes se baralhem”.³ (CHION, 1991, p. 19). Em se tratando de sonorização de imagens fílmicas ou televisuais, a amplificação do som fixado em diferentes suportes ativou a imaginação de sons ínfimos como, por exemplo, dos passos de uma formiga, de um tiro de revólver ou de um chute na bola em um início de jogo de futebol, com o estádio lotado de torcedores ovacionando o time. A amplificação do som também inaugura a saturação e a distorção como defeitos que, muitas vezes, são efeitos impactantes quando se passa de uma cena de sonoridade intensa para outra de silêncio, de um ambiente, ou para distorções de inúmeras vozes que habitam o imaginário de um atormentado personagem.

4.3.4 Espessuras de Silêncio

No filme *Aningaaq* (2013), dirigido por Jonas Cuarón, curta-metragem derivado do longa *Gravidade*, todas as operações técnicas se misturam e oferecem condições de analisar o movimento dinâmico do som contínuo e descontínuo relacionando nas imagens técnicas que, na maioria das vezes, compõem uma trilha sonora em *background*. A estratégia proposta pelo desenho de som produz a sensação de um som “se fazendo” ou o “ao vivo” e advindo de sobreimpressão dos efeitos do vídeo no cinema, de uma ambiência televisiva e de um processo radiofônico.

³ Em função dessa qualidade sonora é que, mais adiante, proponho a amplificação como referência para o procedimento analítico da pesquisa.

Quadro 4 - Espessuras de silêncio



Fonte: Elaborada pela autora.

Por meio da escuta das materialidades do filme, é oportuno observar questões como: (a) a tradução das falas legendadas dos atores; (b) a escolha de uma estética radiofônica para o tempo das vozes e por sua capacidade de transmissão de dados e para as falas centrais da experiência fílmica; (c) as captações do sinal de áudio feita com uma tecnologia de radiodifusão ao mesmo tempo, registrando imagens em simultâneo. Neste sentido, segundo Irene Machado (2011, p. 7), é identificada a presença dos instrumentos radiológicos, do microfone e das vozes, todos projetados também como materiais sonoros em forma de tela. Vale ressaltar que uma “[...] tela implica modelos sensoriais muito próximos daquilo que McLuhan e seus parceiros conceptualizaram, um estado”.

Os quadros sonoros, aqui chamados de espessuras do silêncio, mostram a ressonância entre os estímulos sonoros e visuais presentes e integrados. Assim, na espessurização dos efeitos de silêncio sob forma de incrustação sonora no filme *Aningaaq* (2013), há a linguagem flutuante, incerta, hesitante, avançando aos tropeços “[...] no espaço de mutualidade de relações em que o espaço é tão somente de interação dos sentidos”. (MACHADO, 2011, p. 17). A experiência com as imagens fílmicas desta obra reforça que se pode acompanhar a tradução de um campo perceptual para outro. Consoante Machado

(2011, p. 17), é possível observar aquilo “[...] que se processa no jogo da figura/fundo onde a imagem visual (figura) se orienta pelo ambiente acústico (fundo)”.

De um lado, esses estados de sobreimpressão e incrustados se traduzem, nas espessuras do silêncio, e paradoxalmente, na onipotência da palavra e no seu avesso, o silêncio e no seu possível estado de gagueira. Este é o silêncio que a TV teme, acima de tudo. De outro lado, as espessuras no silêncio presentes na obra de Jonas Cuarón atestam o que o cineasta Godard chama de palavra plena, dizendo que a arte do mundo televisivo só pode se chamar vídeo. Em ressonância com Dubois (2011, p. 299), é possível dizer que: “É essa uma espécie de gagueira fundamental que é, exatamente, a vídeo linguagem”. Ou, é o que McLunhan e seus parceiros elaboraram como fotomontagem “[...] em que o ouvido ocupa o lugar do olho” ao se desenharem nas telas videográficas. (MACHADO, 2011, p. 17). Retomando Dubois (2011, p. 299), “[...] a metalinguagem videográfica propõe o ‘ao vivo’, fazendo-se diante da câmera”.

Diante do exposto, interessa enfatizar, no caso dos retratos de silêncio, devemos lembrar que este aumento chamado de amplificação, anteriormente mencionado, é um procedimento que visa a uma “voluminidade” implicada na matéria fílmica. Para Didi-Huberman (2010, p. 165), as tensões dos materiais são capazes de produzir uma voluminidade “estranha” e “única”, “fantasma de coisa mal qualificado”, essa pura voluminidade – “[...] palavra admirável que conjuga dois estados normalmente contraditórios da visão (em reciprocidade a audição), o volume táctil ou construído, e a luminosidade ótica incircunscritível”. A voluminidade dedica-se e ocupa-se com problemas construtivos, “[...] pois diante dos volumes somos entregues às voluminidades mais simples como se estivéssemos perdidos numa floresta”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 166). Diz o autor: “[...] ela está ali, ela é próxima e mesmo tangível sob nossos passos, ao nosso redor, mas sua simples obscuridade introduz o elemento não mensurável de um afastamento recíproco, de um espaçamento, de uma solidão”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 166). Aplicado ao trabalho da pesquisa de audiovisualidades, no âmbito de uma investigação sobre o sentido dos efeitos de presença dos construtos de silêncio nas imagens fílmicas, o conceito de voluminidade do silêncio indica o procedimento técnico da amplificação para a análise dos construtos de silêncio dirigida a reforçar o processo de dissecação de imagem, a partir de uma observação de fora, fazendo-os ressoar como em uma câmera acústica. Essa câmera acústica compreende efeitos que provêm de vários elementos do som, ou, então, do conjunto, algo comum a todos, que agem como sintomas analíticos que estão presentes e podem ser experimentados de vários modos.

A amplificação é uma maneira de sentir a inscrição das imagens-memória, um efeito de deslizamento da escuta nos efeitos de incrustações e, ao mesmo tempo, de uma assinatura e metalinguagem do cinema que atualiza sensações de silêncio nas e pelas imagens audiovisuais. É uma espécie de relação com a matéria flutuante, em variações de modulações contínuas, fazendo-se, às vezes, em defasagem com o que já foi mostrado; outras, anunciando um futuro iminente, do que ainda não foi mostrado ou dito, sobretudo com diferentes pontos de escuta dos traços minimalistas, ou das marcas e do excesso ou exagero e da sensação de vertigem da sobreposição das formas que dão a impressão de baixas e altas espessuras e às vezes em volumes baixos.

A videomixagem (DUBOIS, 2011) também está presente nos filmes que usam a tecnologia sonora para criar formas que deixam ver os enlaces, o serial e os ganchos da montagem de som em sucessividade e as simultaneidades das colagens sonoras constituídas de espessuras anteriormente referida.

A videomixagem tende a retirar a importância do espaço off como peça-chave da sua linguagem, em benefício de uma visada mais totalizante, com a multiplicidade das imagens na imagem, é como se o vídeo não cessasse de afirmar sua capacidade de tudo integrar, como se dissesse que tudo está ali, na imagem. [...] tudo vem dela e tudo a ela retorna. Assim, tudo pode sempre, a todo o momento, vir à superfície visível a partir dessa interioridade da tela espessa. (DUBOIS, 2011, p. 93 -94).

Saber fazer uma distinção desses modos de escuta, ter a capacidade de combiná-los de acordo com os movimentos deslizantes entre as cenas e nas cenas e de viabilizar uma escuta que não polarize entre as bandas de som e das imagens é essencial na repetição do projeto das máquinas de produzir ambientes de silêncios. Desdobrar nos modos latentes uma ressonância das mais diferentes propostas estéticas com a imersão do espectador nas imagens, que, muitas vezes, se confundem com a aplicação de efeitos sobre as imagens, é necessário. Na parte subsequente, descrevemos a nossa experiência no laboratório de áudio, e na definição de operações com o corpus empírico, delimitamos e apresentamos os procedimentos que são elaborados e que são aplicados a partir das teorias que constroem o objeto de acordo com os métodos estudados e nos faz voltar à atenção para os procedimentos para o nosso tempo de pesquisa própria com os materiais empíricos.

Os retratos sonoros até aqui apresentados levaram à escolha de três desses quatro filmes para dissecar e auscultar neles os construtos de silêncio nos termos que serão expostos a seguir. As relações entre tempo e espaço, entre som e imagem na montagem de Retratos sonoros serão colocados na forma de constelações de imagens com diferentes

tessituras: sucessividade, simultaneidades e espessurização. A análise dos três filmes iluminar a duração dos estágios da técnica e dos estados de cinema e vídeo que coalescem na realização audiovisual contemporânea.

5 SONORIDADES DO SILÊNCIO: TESSITURAS DE ESPAÇO E TEMPO

A maneira de estar diante das sonoridades do silêncio revelou-se no ato de conjugar modalidades do auscultar com o de fotografar imagens fílmicas. É uma maneira de perceber os efeitos de silêncio em inscrições infográficas e na superfície de quadros sonoros como compósitos emblemáticos de sua presença. Das imagens sonoras, justificadas pelo som-guia, o *sinc*, é passível de rastreamento, em truques ou no desmonte, a lógica de um projeto acústico e a montagem de um desenho de som mixado em um trecho audiovisual. Essa prática é inerente ao próprio local de trabalho, o laboratório de áudio e do imaginador de sons de imagens audiovisuais.

No ato de trabalhar com as sonoridades do silêncio, a atenção está nos contornos, dentro da cena, em justaposição das suas camadas. O som contorna e, assim, recorda e registra os próprios silêncios de cinema; a sensação é de entrar no fluxo de uma escuta deslizante e sincronizada com aquilo que é preciso, focado, mesmo que arranhado e borrado. Neste contexto usamos as tessituras sonoras como possibilidade de criar circunstâncias tanto quanto gerar contágios que reverberam como ambiências no estudo de imagens em série, analisar sua inscrição na tela de um computador, a fim de descobrir as técnicas de manipulação, quer dizer, como a montagem trabalha com as imagens das sonoridades do silêncio como elemento e função. Sobretudo, mostra que trabalhar com a vida silenciosa das imagens em movimento é estar na escuta entre as camadas dispostas em níveis de justaposição, e seguir o *background* – na forma de rearranjo de um desenho de som. Entende-se o estar em *background* como uma operação fundamental para os desenhistas de som. Nesta pesquisa, significa sofisticar os contornos e as noções de semelhança na diferença aos pares e simultâneos.

É outro movimento, especialmente operacional, nos modos de escutar as materialidades e perceber a acústica de uma imagem. Toca questões laborais entre som e imagem, cada vez mais próximas, nas formas de manipular e modelar o som em imagem sintéticas. Está cada vez mais nítido no uso de aparatos tecnológicos que nos fizeram sensíveis para uma lacuna na quase total emergência de imagens do silêncio, nos estudos do som, como potência produzida por aparelhos. Para Flusser (2002, p. 19) existem “[...] aparelhos gigantescos, os administrativos, convivendo com minúsculos *chips*”. Ambos contêm valores e obedecem a intenções humanas. Segundo o autor, “[...] a manipulação do aparelho é gesto técnico, isto é, gesto que articula conceitos” (2002, p. 31-32). São gestos que decifram condições culturais, às vezes dribladas, porém inscritas tanto na imaginação dos funcionários como na imaginação do aparelho. Importante ressaltar a acepção de Flusser de

que “[...] toda a intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceitualização, antes de resultar em imagens. O aparelho foi programado para isso”, diz Flusser (2002, p. 32).

Para se reconhecer e entender o impacto dessa relação do som que retorna pela vibração dos corpos e objetos, percebe-se o “meio” em que o som está inserido, na construção das técnicas e estéticas advindas das tecnologias de áudio. Passamos a conhecer, através de colagens, visões de mundos cinematográficos, mundos que permitem tratar o som como fenômeno passível de ser cortado e separado, reproduzido de forma independente do objeto físico que o gerou como estímulo, ou a fonte em uma cena de cinema torna-se também manipulável como modelos de comportamento num efeito de esplendor imagético e ritmo apropriado, que aponta para o “som interior” junto a conceitos de montagem. (EISENSTEIN, 2002a). Entrar no universo sonoro do audiovisual passa a ser o comportar-se de acordo com escolhas que o próprio cinematismo busca construir como ideia ou experiência de silêncio.

De acordo com Flusser (2008, p. 66), estar em um universo implica viver, conhecer, valorar e agir em função de “aparelhos programados para serem envelopantes”. Estamos falando de tratamentos de efeitos produzidos, “construídos pela tecnologia que desloca a “impressão de realidade” do cinema e a substitui por vertigem: “a imagem em si oferecida como experiência”. (FLUSSER, 2008, p. 14).

Essas constatações introduzem as sonoridades do silêncio no universo das imagens técnicas – “[...] toda imagem técnica é produto do acaso, de junção de elementos, toda imagem técnica é acidente programado” (FLUSSER, 2008, p. 27), já que todos os objetos são passíveis de “emitir” sons ao darem a ver, na materialidade do som, os efeitos de silêncio e nos seus modos de agir, completamente, intercambiáveis entre os modos de uso do som, o silêncio, o ruído, ao se tornarem objeto das sonoridades do silêncio em diversos estágios das técnicas e a cultura. Estes efeitos são cada vez mais prováveis e o localizam – no entre o som e o silêncio o ruído –, conferem precisão; são efeitos de uma coisa passível de ser rastreada, espaço onde, muitas vezes, o silêncio age por surpresa, afetando expectativas e estados de espera, quer dizer, nos estados e nas propriedades acústicas e como tessituras que emulam das operações imagéticas compostas segundo ritmos, velocidades diferentes de imagens que utilizam objetos de transmissão para demonstrar a aceleração ou o repouso das coisas moventes de dentro e fora de uma cena cinematográfica. Operações, manipulações e tratamentos, que se dá a ver por meio de transparentes formas, através das possibilidades de gravar, editar, mixar e armazenar o som em algum suporte e escalonar as suas dimensões

tomadas entre pontos sonoros, intervalos se abrem para algumas questões do nosso problema de pesquisa.

Para além dessas formulações, foi preciso desconstruir a ideia de silêncio como algo inapreensível ou puro, por meio do ato de “retratar”, aproximando do som sempre trabalhado, processado, tratado, para adentrar uma trilha sonora e desta forma reconstruir as perspectivas de uma paisagem sonora contemporânea. Tentamos localizar esses processos de elaboração de imagens que, muitas vezes, conduziam a uma escuta surda das imagens ou de imagens surdas, mudas; contudo, ao adentrarmos nas oscilações inscritas em superfícies audiovisuais, percebemos algo que também escuta desde dentro, algo que se faz ouvir através de nós, algo que sussurra, murmura e vê e ouve. O silêncio parece estar na audiência eletrônica do mundo. Então, encontramos alguma nitidez em uma audição prevista e mediada pelo tom do barulho, em uma ordem rarefeita, deslizante entre as bandas de vídeo e áudio e repleta de surpresas que manifestem, também, o estranho silêncio da matéria no cinema atravessado pelos imaginários de outros meios de comunicação, como o rádio e a televisão.

Os efeitos de silêncio como certa qualidade sonora em imagens de determinados filmes dirige-se, aqui, tanto ao pensamento quanto à percepção das formas com ênfase no desenho das técnicas como experiência e prática. Neste momento, as plasticidades¹ são experimentadas e, ao conceber uma forma, estimulam texturas sensoriais, em certas temporalidades eletivas que remontam o passado presente através do cinema. Existe, assim, um contrato de consentimento, uma convivência, um fascínio pelo arbítrio entre som e silêncio, entre sons e imagens em constelações. Tal ponto de vista autoriza que se imaginem tessituras e entrelaçamentos que instauram o que chamamos de “retrato” com todas as ambiguidades do termo, tanto “imagem” quanto “imagem tratada” pelo som. Percebidas pelo observador ao experimentar fisicamente um espaço sônico, identificam áreas sonoras que ocorrem ao longo de um percurso cênico e os seus efeitos sonoros e visuais mais expressivos. Analogamente, são canais de áudio e vídeo que costumeira, ocasional ou potencialmente modulam dialeticamente entre dois polos, do humanismo e do maquinismo, copresentes e autônomos: “[...] constitui o aspecto propriamente inventivo dos dispositivos em que o estético e o tecnológico podem se encontrar”. (FLUSSER, 2008, p. 45). Trata-se das nuances, das variações construtivas das atividades em laboratório.

¹ Schafer (1991) estabelece relações interessantes entre sonoridades e artes Plásticas. Por exemplo, ao citar a obra de Paul Klee, como sendo o pai do pensamento por meio do traço, trata o conceito de melodia como levar um som a um passeio, mostrando através de grafismos os deslizamentos, alturas, espaços, linhas horizontais e verticais. E, o de ritmo é conceituado como eu estou aqui e quero ir para lá.

Estar em laboratório proporciona experimentar sugestões com as quais construímos sentidos ao desconstruir códigos e práticas; assim a imaginação do trabalho² com imagens técnicas funde-se com o trabalho da imaginação sonora, amalgamando-o ao trabalho da imaginação teórica, que transforma operações com base em métodos e materialidades, procedimentos e precauções. Essas operações requerem destreza, disposição e um estado de permanência com imagens, ligando-nos a um modo de agir com ênfase no reproduzir, moldar, manejar etapas técnicas e fazer algo com coisas sonoras, ou analogias, sinais visuais para um trabalho alinhado servem para indicar os efeitos de silêncio, como as pausas, as continuidades e suas apropriadas velocidades, o volume do som emitido pelos objetos sonoros, a finalização e o recomeço de cada frase sonora que revela o som daquilo que pode ser tocado na matéria.

5.1 Laboratório de Áudio

As rotinas sonoras dentro de um laboratório de áudio autenticam formas e etapas de pesquisa e, como experiência, dão continuidade à cartografia das “paisagens sonoras” realizada no período de observação efetuado para as primeiras impressões sobre o nosso objeto de estudos, com vistas ao exame de qualificação. Nos meses de janeiro a julho de 2016, permanecemos atentos a uma rotina diária de compromissos com o material empírico da pesquisa – expostos e atentos ao fluxo, ao ritmo e a uma escuta-montagem dos três filmes, na prática de procedimentos cartográficos de dissecação em três movimentos metodológicos básicos e fundamentais. Abordamos, nesse tópico, a maneira como retratamos, pontuamos e comentamos sobre os elementos que compõem uma trilha sonora. Decompomos o guia sônico presente em dinâmicas peculiares em cada trecho um diálogo de formas. Partimos para uma etapa de aproximação importante e esclarecedora dos rumos desta pesquisa. Montamos um cronograma de trabalho dimensionado em três linhas de ação de imersão em um processo metodológico com o movimento de “ouvido das imagens”: a mixagem, a dinâmica e a textura sonora.

O processo é de reconhecimento, na decomposição das estratégias, técnicas das rotinas conjuntas dispostas em três movimentos, para melhor ouvir e ver os eventos sonoros em cartografias conjugadas e sobrepostas na maneira de apresentar os dados encontrados no processo de dissecação, sistematização e apresentação dos protocolos-infonográficos, figuras sonoras analisadas. Percebemos o objeto de estudos em imagens de reter temporalidades em espaços, trajetos e pontos divididos em áreas visuais, efeitos topológicos, perspectivas, como

² Flusser (2008, p. 20) chama de “trabalho” o ato de produzir e informar imagens técnicas.

alargamentos e estreitamentos, envolvimento e conexão, amplidão e preparação, quer dizer, como experimentamos polifonicamente um espaço físico próximo, intermediário e distante e se configura enquanto padrão rítmico verticalmente. Ao se captarem informações do meio altamente dinâmico, micro e macrocontextual de uma montagem, através de mecanismos sensoriais e imagéticos, as paisagens sonoras vão surgindo, na maioria das vezes, como uma sucessão de surpresas ou revelações súbitas, a partir do percurso transeunte de um som em *overdubbings* (sobreposição), pois vão sendo inventadas ou transformadas milimetricamente no momento mesmo da produção ou dissecação de um trecho de som.

Nossa percepção depende das reações provocadas por perspectivas em enquadramentos, perspectivas delimitadas pelo lugar em que o som está, por ondulações e moldar das vibrações nos jogos de mixagens nas sobreposições de linhas sonoras. A onda com força demanda tipos diferentes de composição de *owertons*; são dobras, sem que se percam na captação os tons mais baixos, usando volumes mais baixos, usando volumes mais constantes e que muitas vezes se desmancham antes de se instaurar auditivamente. Também, o efeito do espalhar, o som que vem de todas as direções ao mesmo tempo. A tecnologia molda o som, e, principalmente, o volume se tornou ponto importante na construção dos trechos mais altos e mais baixos nos sulcos estriados dos infonográficos. Cada critério para desenhar os protocolos importa não num inventar ritmos em metros, mas talvez um refuncionalizar, um rearranjar as representações sonoras em metros de ritmos em diagramas. Coloca-se as sonoridades do silêncio de outra forma diante das imagens, que pode ser entendida como uma maneira de decompor o tempo na construção de um modelar em diagramas ou na materialidade temporal da linguagem que se interessa pelo que está no “fundo” e tornam-se efeitos de contorno e relevos de fonogênias de silêncios.

5.1.1 Dissecações Sonoras

Neste tópico, queremos dar atenção ao trabalho, em forma de um diário de campo, de dissecações e amplificação sonoras, apesar de estarem em sequência progressiva de enumeração das etapas que sutilmente executamos por meio de um recurso estilístico de montagem, de uma imagem dentro da outra, emendando-as de modo premente, detalhadamente o silêncio objetivo e um guia para orientar a nossa leitura.

Tomamos os procedimentos de ordem técnica da metodologia a seguir como exemplo do movimento realizado nesta experiência sincrônica em linhas que conduziram a outros atos da pesquisa. O nosso foco no desenho de som, mas também o excesso de focalização na

insonorização despertou o interesse por clarear e borrar as imagens sempre revistas em três constelações: em sucessividade, em simultaneidade e em espessurização.

Os primeiros passeios de escuta ensinaram que precisaríamos de um sentido preciso de articulação com outros através da justaposição nas imagens garimpadas nas quais buscávamos construir retratos sonoros, momentos de qualificação do projeto rumo aos seus pontos fundamentais. Estabelecemos uma rotina semanal de diárias de quatro horas, no laboratório, para períodos de análises, repetidas e protocoladas em infonográficos. Estávamos por experimentar, querendo aprofundar dois movimentos essenciais: a sucessividade (de linhas), a simultaneidade (de superfícies) e a espessurização (de linhas e superfícies). O interesse era colocar em movimento um pensamento conceitual para amplificar a leitura impressionista dos resultados, na fase anterior do projeto. A ideia seria praticar a complexidade imagética passando e trabalhando nos infonográficos o ritmado por intermédio de imagens médias, imagens compostas em quadros sonoros. Estavam em quadros que ficaram aguardando as nossas entradas em campo para dissecar camadas com maiores proporções de construção de ambiências. Ao praticar a técnica da disseção, “subsidiária da cartografia e da desconstrução”, nos termos propostos por Kilpp (2010a, p. 28), surge a amplificação sonora como uma atividade derivada, uma operação que dá volume aos efeitos das imagens de silêncio. Entende-se por dissecação como:

[...] um procedimento de ordem técnica que discretiza digitalmente a imagem técnica audiovisual, que é sempre discreta em qualquer suporte. Ao intervir nos materiais empíricos, ela dá a ver as montagens, os enquadramentos e os efeitos de imagens discretas que não tem sentido no vídeo, mas que são praticados para produzir sentidos. (KILPP, 2010a, p. 20).

Orientados sob estes procedimentos de ordem técnica, procura-se descrever e refletir os percursos e a maneira como as relações que os construtos de silêncio trabalham as sonoridades de silêncio na experiência com imagens fílmicas em cartografias de configurações de áudio e vídeo em experimentos de laboratório.

5.1.1.1 Primeira Cartografia

O primeiro procedimento cartográfico realizado no laboratório trabalhou a conversão dos filmes em suporte DVD para o *software* de áudio e vídeo Pro Tools (Apple). Observamos a sincronização entre as bandas de imagem e som. Em função disso, tivemos que optar pelo mesmo formato (CODEC) na transferência dos dados de um suporte a outro. Na experiência,

entendemos que seguiríamos a observação de três imagens, concomitantemente: as imagens filmicas (imagens visuais e auditivas), os infográficos (inscrições informáticas do som na tela de um computador) e o “code” (aparelho de contagem do tempo mecânico de duração de cada filme) que, em correspondência, revelaria uma experiência de pesquisar a montagem de um desenho de som: “[...] tonalmente, espacialmente e linearmente”, como nos termos propostos por Eisenstein (2002b, p. 142).

5.1.1.2 Segunda Cartografia

O segundo procedimento cartográfico tratou de auscultar os meandros sonoros dos filmes, presentes nos infográficos, percebendo a dinâmica proposta pelos elementos que compõem uma trilha sonora, recriando as camadas e os pontos de som, como técnica de manipulação em laboratório de áudio diante de uma frase-imagem (RANCIÈRE, 2012) e de uma forma-imagem (VIRILIO, 2014) do som, sem a intenção de gramaticar sua linguística. Já que o processo é de gravação de infonográficos³, agimos sempre em duas camadas – nas entradas e saídas – no *software* de um som envelopado em uma *master de uma trilha sonora*. A perspectiva aqui trabalhada dependia mais do que nunca da escuta acusmática para dimensionar figurações de som ilustrativas do que buscamos como construtos de silêncio em imagens filmicas. Dessa maneira, o que muda é como os arquivos são preparados para gerar dados, protocolos, assim como as cópias fotográficas dos fragmentos que se apresentavam em fluxo no desenho de som dos filmes. Por conseguinte, a experiência cartográfica demandou que os cortes fossem realizados segundo critérios necessários à dissecação dos comportamentos sonoros que engendram, mantendo o movimento de formações e noções entre a percepção total e a percepção específica capazes de explorar a verticalidade da montagem das camadas sonoras: em envelopes (trilha sonora completa do filme), em blocos (partes extraídas desse todo) e em deltas sonoros (a maneira como o som se atualiza em uma cena acústica). Assim, torna-se possível passar de um domínio figurativo para um domínio operativo técnico que arranja e rearranja uma experiência com diferenciados estados imagéticos de silêncio atualizados na densidade sonora das imagens do cinema.

³ A partir do segundo movimento cartográfico, passamos a denominar os infográficos do som como protocolos-infonográficos.

5.1.1.3 Terceira Cartografia

O terceiro modo de cartografar contou com a exibição dos filmes na sala de cinema do laboratório. A expectativa dos filmes nesta modalidade imersiva de escuta-montagem das camadas auditivas e visuais serviu para percebermos quais pontos de corte e extração protocolos-ífonográficos e de três imagens médias dos quadros sonoros, de certa forma, previamente, já haviam sido reconhecidos na cartografia anterior. Trabalhamos com os operadores técnicos práticas inerentes ao nosso objeto para que a audição acusmática concentrada fosse possível. O processo selecionado era o lugar de cortar, separar o desenho de som de cada filme. Nas pontas dos blocos sonoros, a impressão inicial era de que o ato se fazia como desmontar a lógica da montagem das imagens filmicas, já que estávamos, novamente, na fruição da experiência imersiva com as imagens visuais e auditivas do filme.

Retornando aos ífonográficos, percebemos também ser de extrema importância relativizar os parâmetros estéticos extraídos da linguagem videográfica comentados por Dubois (2011) ao creditar, atualmente, à mixagem de imagens uma força expressiva diferente do que a montagem de planos do cinema clássico. Em suas observações de criação de vídeo, mesclam-se imagens em três técnicas de procedimentos de mixagem, a saber: a sobreimpressão⁴, os jogos de janelas⁵, e a incrustação⁶. No mesmo alinhamento anteriormente proposto, guardamos um parentesco que aponta e dissolve ainda mais as fronteiras entre as lógicas sonoras e visuais. A partir dessas constatações, os operadores técnicos e estéticos que estamos a construir apontam possibilidades de análises de presença do silêncio em imagens construídas pelo sistema analógico e digital. São amalgamados nos seus modos de exibição de diferenças entre os modeladores computacionais de sonoridades e de visualidades quando dependem de um programa e de uma tecnológica metodologia.

Seguir esse caminho até as conclusões naturais de um tempo de cronograma de pesquisa implicava começar com um palco sem nada, repleto de sons, barulhos, lendo e relendo, ouvindo e reouvindo, aprendemos que há ritmos e ambiências ou conexões entre si na própria imagem. Os fragmentos agrupados provêm da coleta sistemática e seletiva das condutas cartográficas durante o segundo estágio da pesquisa.

A nossa opção metodológica tem um caráter de observação, fundamentada em princípios de alguns métodos integradores e replicáveis pelo ambiente e pelo nosso plano de

⁴ Sobreposição transparente de imagens [sonoras].

⁵ Fragmentos de diferentes planos no mesmo quadro [sonoro].

⁶ “buraco” na imagem preenchido por outra imagem [sonora].

trabalho. Quando ao longo da experiência fala-se dos infonográficos, não o fizemos do ponto de vista somente da digitalização das informações acústicas através da análise espectrográfica, mas também daqueles dados funcionais que eles contêm microscopicamente. Na realidade, projetamos e executamos os procedimentos perceptivos necessários para identificar, catalogar e protocolar trechos sonoros, sendo esses de impressões e sensações auditivas e/ou visuais. O plano de trabalho apresentado levou a termo o seguimento de ordenar os comportamentos sonoros consignados às imagens visuais, que se estruturam em áreas, espaços dos tempos sonoros. São linhas, divisões, organizações em protocolos de observações trabalhados em desenhos infográficos de som.

5.1.2 Áreas Sonoras

Das cartografias surgem áreas, espaços estratégicos para lidar com o ato de protocolar os materiais sonoros em figurações ou diagramas sonoros. Formulamos três áreas: os espaços das mixagens em andamentos – os envelopes sonoros, derivadas da primeira cartografia; a dinâmica tridimensional dos elementos no desenho de som, os blocos sonoros, na segunda; a escuta-montagem das texturas sonoras, os deltas sonoros, na terceira cartografia. Encontramos uma maneira de elaborar os procedimentos que formalizam nossa experiência imersiva em áreas sonoras, por características que repetem seções da seguinte forma, “[...] como um degrau, uma variação e elaboração da anterior que leva a outra similar, mas um pouco diferente, evitando qualquer repetição clara” (BYRNE, 2014, p. 165) e nas questões colocadas por Dubois (2011, p. 76) ao explicar que a montagem cinematográfica é “[...] a operação de agenciamento e encadeamento dos planos pela qual o filme toma forma”. São espaços em que se reconhecem linhas de uma intencionalidade de pensar em planos, como estruturas programáveis, as figurações sonoras, que são tanto visuais, verbais e, principalmente, gestuais. De acordo com Chion (1994, p. 17), “O ouvido isola uma linha, um ponto do seu campo de audição, e segue esse ponto e essa linha no tempo”.

Outro aspecto importante é que tais operações obedecem a certas lógicas, princípios e regras. Dubois elucida que a boa montagem gera no imaginário do espectador um todo orgânico unitarista que apaga o caráter fragmentário dos planos articulados em sequências e assegura os efeitos de continuidade. Na opinião do autor, essas ligações instituem “[...] o filme como um grande bloco homogêneo”. (DUBOIS, 2011, p. 76). Seguimos a perspectiva e identificamos espaços e procedimentos nos seguintes protocolos de observação de comportamentos sonoros em experiência com as paisagens filmicas.

5.1.2.1 *Envelopes Sonoros*

Os envelopes sonoros⁷ como o desenho espectral formado por uma linha contínua e encadeada e somados apresentam-se para a leitura de forma contínua e linear de duração do filme. Acreditamos ver a complexidade dos enlaces, passagens de especial pertencimento à lógica da banda sonora na qual o ritmo de tempo de ataques e repousos da linha apresenta-se de forma a repartir o que nomeamos de blocos sonoros.

5.1.2.2 *Blocos Sonoros*

De acordo com esses parâmetros, a sequencialidade dos blocos sonoros⁸ descreve um ritmo, surge uma forma e com ela o sentido em que silêncio cresce em valor. Outra asserção de Dubois propõe os blocos sonoros como uma forma de pensar o filme elaborado “tijolo por tijolo” ou como um plano depois do outro. Para Dubois (2011, p. 76), “[...] cada bloco em que consiste um plano se acrescenta a outro bloco-plano, até que se constitua o bloco-filme, sólido como rocha, cimentado como um muro, funcionando como um todo”. Então, os nossos procedimentos ou operações técnicas são blocos sonoros que duram certo tempo e dinamizam no seu interior os deltas sonoros.

5.1.2.3 *Deltas Sonoros*

Os deltas sonoros⁹ funcionam como campos de permeabilidade dos elementos sonoros. Em conjuntos consubstanciados, formam e informam sobre os processos interativos em que uma imagem audiovisual é aparente tanto em linhas como na superfície sintética que se ilumina quanto falamos na conjuntura dos gráficos eletrônicos, gerados por imagens eletrônicas que carregam propriedades e aproximações lógicas e cognitivas do som em imagens justificadas pelos níveis de altura, duração, volume e timbre, compondo a unidade da macromontagem de um filme como peças importantes na dissecação das imagens e na decomposição dos seus elementos e aspectos direcionais, pontuados na montagem de um trecho específico do espectro grafitado na tela do computador e de sua expressiva conjugação às imagens visuais. Nos deltas

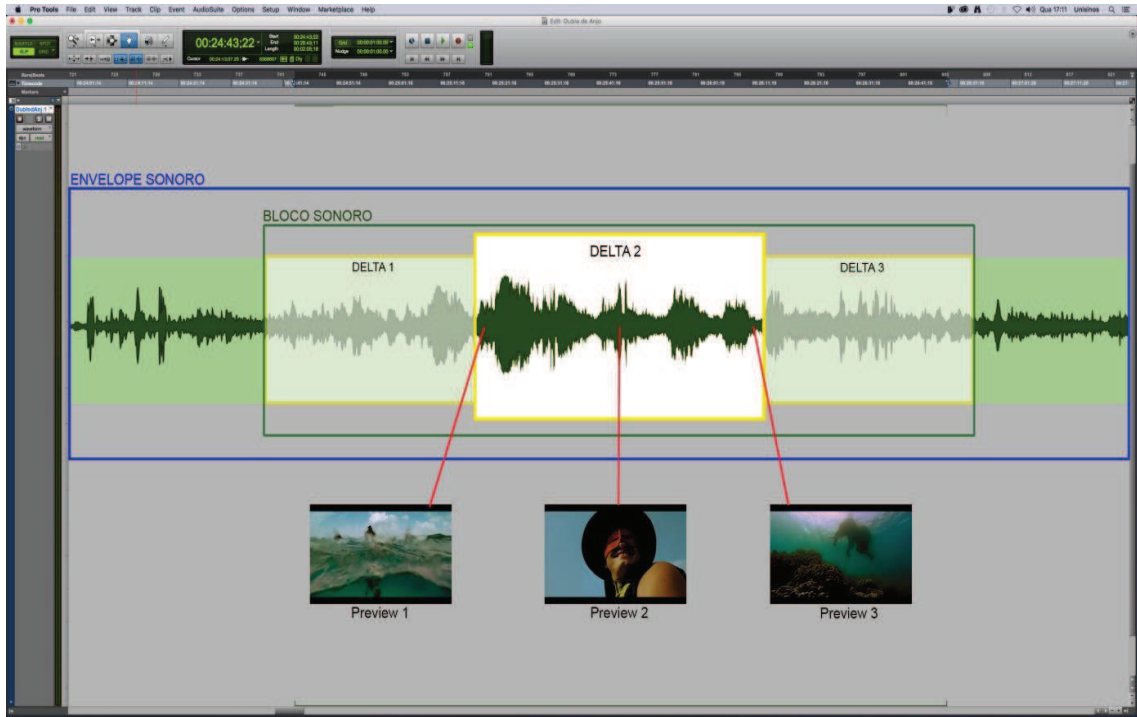
⁷ Para efeitos de organização dos fonográficos nos capítulos seguintes, utilizaremos códigos de protocolos. Para o envelope sonoro de cada filme, o código de localização é ENV5 + as letras iniciais do título do filme.

⁸ Para os blocos sonoros, o código é BS + a letra do alfabeto em ordem crescente + as letras iniciais do título do filme.

⁹ Para os deltas sonoros, primeiramente o BSA, por exemplo, BSAD1, BSAD2 ou BSAD3 + as letras iniciais do título do filme.

sonoros, estamos trabalhando em plano de duração e espaço dos sons em ressonância, e a figura 1 elabora e demonstra, esquematicamente, o ponto sonoro de corte nas imagens, a forma-síntese dos nossos procedimentos com dissecação de desenhos de som.

Figura 1 - Protocolos sonoros



Fonte: Elaborada pela autora (junho/2016).

Com o uso de infonográficos, procuramos apreender o som em sua matéria, “reconhecendo” na sua “escritura” a participação das figurações em diagramas sonoros, nas partes trabalhadas, correspondem a um impacto imersivo e expressivo, promovidas pelas transformações tecnológicas, que revelam certa intimidade com as das sonoridades do silêncio. Para constatar muito simplesmente do que ele é feito, construído tecnicamente, observamos o sinal intermitente em fluxo e desnaturalizamos e imobilizamos a experiência concreta de fruição para promover traços, riscos e arranhões na tela de um computador, como se fosse uma maneira de decompor o ritmo do tempo, uma combinação estática de sons e silêncios, das sensações é transmitida por observação seguidas de modelos que se criam em continuadas rupturas e ou gagueiras. Nas extremidades dos intervalos, extraímos os “blocos sonoros”, trechos do filme nos quais uma encenação do silêncio é visada para análise. O

objetivo é dar atenção aos sismos elétricos durante uma escuta acusmática¹⁰ e de uma experiência com imagens filmicas vistas na tela de um computador, escutadas com fones de ouvido, na segunda cartografia, e acompanhadas pelo *time code* na audição das suas sonoridades.

Neste processar infonográfico, as linhas verticais tanto ascendentes como descendentes apontam para as intensidades do som, e a horizontal nos deixa explicar como os sons fundamentais acontecem em cada trecho do filme. Para Schafer (2011, p. 26), os sons fundamentais determinam a figura e o fundo em uma paisagem sonora e referem-se aos sons “[...] que não precisam ser ouvidos conscientemente; eles são entreouvidos mas não podem ser examinados, já que se tornam hábitos auditivos, a despeito deles mesmos”.

O som é sempre contínuo, e o silêncio se faz observante em suas patinhagens – esse é o ponto de apoio da abordagem que pensamos desenvolver. Ao adentrarmos na dimensão processual da técnica, direcionamos a nossa escuta para o silêncio que cria espaço, intervalos, zonas de indeterminação, e o objetivo específico é agir por meio de aparatos tecnológicos e técnicos, iluminando ponto por ponto, traços singulares em linha, que seguem tanto em intensiva extensividade quanto na superfície das fontes sonoras registradas no espectro que escondem o que se processou no interior do aparelho que as produziu. Assim como a imagem visual concentra e dispersa, as imagens sonoras tornam-se igualmente complexas, mantendo-se em si mesmas; até mesmo sem deixar as cenas, confrontam as imagens visuais e começam a se movimentar, nelas intensificando a cena acústica, a sônica do silêncio em profundidade como necessário elemento para autenticar imaginários e, a partir daí, decifrar graficamente o projeto de desenho sonoro, chega-se perto do resultado imersivo, principalmente o auditivo.

No debate em torno do que é uma imagem como mudança e qualidade nas coisas, Bergson (2016a, p. 230) instiga com a seguinte afirmação: “O som difere absolutamente do silêncio, como também um som do outro. Entre a luz e a obscuridade, entre cores, entre nuances a diferença é absoluta”. Nessa perspectiva, ele nos aproxima do fenômeno das imagens que precisam ser cuidadas, experimentadas com um procedimento de rigorosa indicação técnica, como se pode perceber na questão do ritmo sempre mais abrangente e complexo do que uma única interpretação de conceito.

Neste sentido, o agir em espaços sônicos apreendeu pesquisar em busca de algo que desinforme os instrumentos que codificam imaginários de silêncio penetráveis e, assim, descobrir truques que estão no interior e nas superfícies dos aparelhos que criam diversas

¹⁰ Segundo Chion (1994, p. 129) “[...] que caracteriza um som que se ouve, sem que, ao mesmo tempo, se veja a sua causa, assim como o tipo de escuta criado por essas condições”.

formas de tensão entre o tempo e o espaço e que corresponde as intenções do executante ou usuário, que compreende a dinâmicas das mãos, os movimentos dos canais e a qualidade dos timbres e intensidades do som. De fato, no mundo sonoro, “Instrumentos são prolongamentos de órgãos do corpo e simulam o órgão que prolongam”. (FLUSSER, 2007, p. 210). É um exercício com cenas da existência humana em uma sociedade aparelhada com “[...] caixas pretas que brincam de pensar”. (FLUSSER, 2007, p. 28).

Resumindo, os infonográficos são uma amostragem composta de linearidade, como também da proximidade e da distância ao ponto de captação na cena, envelopes sonoros (matriz total do desenho de som no filme), blocos (trechos de uma dinâmica do desenho de som) e deltas sonoros (pontos angulares de relação entre elementos de uma trilha sonora). Assim o alto, baixo, perto e longe, da esquerda e da direita, monitoram intensidades, instantes, permanências e o espaço de movimento nas dobraduras de um envelope que circula todos esses elementos em um só formato e matriz.

A maneira de cortar uma imagem exemplar e perturbadora do fluxo apontada através do cursor lança traços diante das imagens que passam e apreendem: primeiro, uma frontalidade da onda de som sintética; por conseguinte, uma massa sonora rabiscada conjugada, da qual se extraem pontos sonoros, o precedente e o que segue as subidas e descidas, como meta de reconhecer, no fluxo, o som fixado em espaço amplificado de visão e audição, a escuta deslizante, contraída, e os deltas (dobras como relações) do que imaginamos já ser uma imagem do silêncio. Até onde a nossa percepção de parâmetros alcança, as etapas descritas estão em constante interação e podem distorcer produtivamente percepções auditivas habituais.

5.1.2.4 Critérios para Desenhar Protocolos-Infonográficos

O delineamento experimental dos infonográficos baseou-se nos seguintes princípios: primeiro, localizam-se os pontos de tensão, depois estes são circulados e, por fim, para possibilitar uma matéria mais física de exame, extrai-se algo das imagens espectrais que se apresentam. É pensar com as imagens, no que isso mostra de sentido, mas também pensar no fenômeno acústico. É estar diante do desenho de som de um filme e sentir qual o impacto dessa experiência, pensar como se efetiva a aproximação com tais imagens estancadas e extraídas desse invólucro, para assim identificar os seus contornos, sempre dependendo do significado da justaposição de duas linhas, a linear e a de superfície. Os pesquisadores estão e

não estão presentes na experiência ao mesmo tempo, porque, embora contaminados com o som, estávamos atentos às reações visuais e ao computador. Então, as etapas foram:

- a) projetar meios e aparelhos para a preparação da escuta da pontuação do desenho de som do filme;
- b) projetar na dimensão dos envelopes os blocos e os delta sonoros como modo de operacionalizar e relacionar as diferentes linhas e níveis de arranjos propostos pelo desenho de som;
- c) decifrar, ou seja, decompor o olhar e ouvir as imagens em várias perspectivas, a fim de entender que cada ataque e repouso da onda sonora, fixada na tela do computador, estabelece pontos de entrada e saída dos blocos sonoros, como também diferencia os pontos de som em relação ao delta, contidos na dinâmica das dimensões presentes em um desenho de som;
- d) desenvolver a percepção acusmática das imagens informáticas em movimento, o que significa desenvolver percepção auditiva que não está preocupada com a origem da fonte sonora e assim com os agenciamentos produzidos pela experiência estética (é uma forma de audição imersiva que transita, desliza entre as imagens acústicas e permanece com as sensações, pensa nas imagens sonoras do filme e, a partir daí, autentica as paisagens sonoras, legitima os objetos sonoros que dão forma ao som, esquecendo as ligas das semelhanças entre a fonte sonora e os pontos de som construídos para as formalidades de imagens sonoras, nesse nosso caso, de cinema);
- e) intuir os estados contrastantes, ao mesmo tempo do som bruto e do som moldado, tratado, manipulado que toda a captação sonora merece e precisa (para percebê-los, deve-se observar e filtrar cada aspecto sonoro experimentado de maneira diferenciada, através da aproximação de uma escuta dos elementos que compõem uma trilha sonora com os vários estados da presença do cinema sonoro);
- f) trabalhar diagramas sonoros como imagens sintéticas de imagens médias sonoras e visuais, e marcar situações contrastantes, ao mesmo tempo eletivas, com pontos de referência de posteriores apontamentos sobre o comportamento do som em imagens audiovisuais;
- g) para percebê-las como imagens sonoras, observar que aspectos são experimentados de maneira diversa da outra, através da aproximação e da distância que o som traçava na linha média (para entender a sucessividade e a simultaneidade, é preciso

colocar a escuta no ponto mais contraído da linha sonora do espectro e assim dimensionar o que está próximo ou distante a ela, dos pontos de som eleitos como som-guia);

- h) pontuar situações de contraste, interrupções do fluxo, uma parede de som que marque um precedente e o que segue, dispensando tempo suficiente para que sejam localizados no espaço filmico, pontuando, a fim de adentrar uma dinâmica cênica, por conseguinte, no desenho de uma imagem sonora;
- i) protocolar os infonográficos como formas sonoras que trazem uma qualidade extensiva, separá-los e cortá-los em envelopes, blocos e deltas sonoros;
- j) observar como o som reage na onda sintética, na sequência (para marcar os cortes, é preciso identificar os picos e vales da onda, amplificar os pontos de corte, entendendo na linha do espectro até parar, com o cursor, no ponto procurado no desenho de som e fotografar as imagens visuais decorrentes);
- k) entrar em contato com as impressões e sensações desencadeadas, até aparecer a imagem que traz reflexos sobre uma experiência estética sonora (torna-se uma imagem capaz de reconhecer questões das condições da pesquisa), tomando o ensinamento das propriedades do nosso objeto de vibrar e refletir materiais mais difíceis que sempre contêm novos elementos na audição, dando ao pesquisador a oportunidade de extrair os obstáculos apresentados no trabalho com o som fixado;
- l) permanecer com a experiência até que o pesquisador pudesse reter tais sensações para deslizar a escuta entre as camadas, o que possibilita emergir as constelações a serem exploradas, cuja escuta é a mesma dos estados de contraste;
- m) observar, cuidadosamente, ações e movimentos propostos nas operações construtos, expressões, salões e códigos do silêncio.

O resultado destes procedimentos cartográficos foi registrado, em folhas brancas de caderno quadriculado: o *time code* de 80 pontos de som no filme *O silêncio*, 47 pontos de som no filme *Gravidade* e 9 pontos no curta-metragem *Aningaaq*. Uma escuta atenta apontou para os estados de silêncio em sucessividade, em simultaneidade e em espussurização como possíveis constelações. Daqui em diante, começamos a perceber as operações técnicas que servem para montar e desmontar, quer dizer, dissecar um desenho de som em diversos filmes.

Nos seguintes tópicos - mixagens em campo, dinâmicas sonoras e texturas sonoras – sugerem movimentos de três trajetórias de uma escuta-montagem desta pesquisa. Na tentativa de entender as complexas construções formadas de partes diferentes que funcionam por uma

espécie de modelo de pensamento, encontramos, uma maneira de pousar sobre os materiais para talhar os efeitos de silêncio, sempre em busca de efetivar uma escuta deslizante entre os modos de testar e experimentar uma tecno-metodologia. Trata-se de “[...] saber fazer uma distinção desses modos de escuta, ter a capacidade de combiná-los de acordo com a vontade de viabilizar uma escuta que não polariza na repetição do projeto das máquinas, mas nos modos latentes de uma ressonância harmônica é essencial”. (WISNIK, 1984, p. 50). Seguem os tópicos das operações técnicas sonoras.

5.2 Mixagens em Campos

O ponto de partida deste tópico - mixagens em campo – é o pressuposto que há a possibilidade de manipular a extensão do som em envelopes, que aplicados às trilhas de cinema têm os tempos de duração determinado pela duração do filme. A diminuição da velocidade em cada bloco sonoro permite o “aumento” de uma escuta das materialidades sonoras que possibilita a análise da peça sonora e vice-versa. Conforme o entalhe diminui, junto aumenta o registro da frequência calculada para a distância e proximidade traçada para a amplitude da onda sonora. Essa opção permite uma elaboração com efeitos de andamentos de tratamento sonoro segundo os quais podemos ser afetados pelas formas e pelas intensidades das cenas que se descortinam ora paulatinamente, ora precipitadamente. Assim, há um só tempo. Em uma mixagem, somos afetados pelo conjunto de sons móveis, imobilizados em estruturas básicas de imagens em movimento em cada sequência de cenas. Bordwell e Thompson (1995, p. 299, tradução nossa) dizem que, em uma mixagem, “[...] cada acontecimento sonoro tem lugar e padrão específico”. Para os autores, o padrão específico implica “[...] vincular os acontecimentos no tempo, assim como combiná-los em um movimento determinado”¹¹.

Os nossos estudos demonstram a atenção dada no caso de atentar para a escuta randômica, circular. Centramos a escuta no fluxo e decidimos direcionar para frequências próximas do centro do espectro em movimento; entretanto, em mixagens em andamento, observa-se a interface homens/máquinas em diferentes espaços sônicos, que transfere o ambiente sonoro (pontos de escuta dentro de um trecho audiovisual) para as ambiências acústicas (o auscultar diante das imagens). Caso se escute o choque, o desvio do sinal pode variar, rapidamente, entre um ataque e repouso rápido ou repetitivo da onda; é sinal de que há

¹¹ [...] cada acontecimiento tiene lugar en patrón específico. [...] vincular los acontecimientos en tempo, así como acordarlos en un movimiento determinado.

algo acontecendo. O desvio do sinal marca uma expectativa de estados de trabalhar com a ideia de um cinematismo que corre silencioso apresentado em formas infonográficas. Os efeitos de silêncio, a expectativa e a montagem de uma trilha sonora são observados em superposição das camadas sonoras concretizadas em sobreimpressões, em janelas e incrustações sonoras sobre um determinado espaço e suporte de uma videomixagem.

O som em fluxo em cada um dos filmes analisados é diferente, propõe uma elasticidade volumar; ao mesmo tempo, a densidade como fluxo passa a sensação de velocidade rápida ou lenta a um som aos pares, aparentemente, sem costuras, fazendo-se *in process*. Assim, optamos por trabalhar com imagens sonoras em diversas velocidades, fragmentos de um fluxo temporal objetivado e cortado na tela de um computador, aqui denominado de protocolos-infonográficos, sobretudo na intencionalidade de um sismo desenhado vier a impactar e permitir a sensação de um tempo intensivo que se desenrola e cria as tramas e tessituras entre música, voz e ambientes de cena (ruídos de sala e efeitos de arquivo).

Outra questão é entender o monólogo interior¹² que, muito silenciosamente, se projeta em tessitura com a arquitetura de mixagem feita para costurar, construir pontes na banda de vídeo e na banda do som e aberturas que fazem o sonoro da comunicação, entrar em relação na cena. Entendemos que o som-guia é o monólogo interior que cria e dá espaço à justaposição dos elementos entre os sons presentes na cena e no seu entorno; podemos entrar na duração de uma onda em linha estacionária, ao reverberar e/ou emparedar e, assim, estabelecer pontos e cortes nos infonográficos quando o seu *continuum* o permite. Assim, começamos a diferenciar a mobilidade na linha média do espectro, para também perceber o desenrolar dos tempos de silêncios que se prolongavam, de um passado extensivo ao incessante por vir, quando o que precede afeta o que segue em movimento, ora como traço de um som bruto, ora como rabiscado como massa sonora.

Como passamos do desenrolar para o desenrolado, da duração pura (das sonoridades do silêncio) para o tempo mensurável (construtos de silêncio em imagens filmicas)? Fez-se necessário reconstruir o mecanismo dessa operação metodológica, proposta pelo projeto de pesquisa, que tenta circular a vida sonora das imagens filmicas. Para entendermos medidas de fruição do desenho de um som, exploração ao redor dessas imagens permitem que elas se percebam e ganhem volume, sejam mais fortemente identificadas pelo corpo de quem acolhe

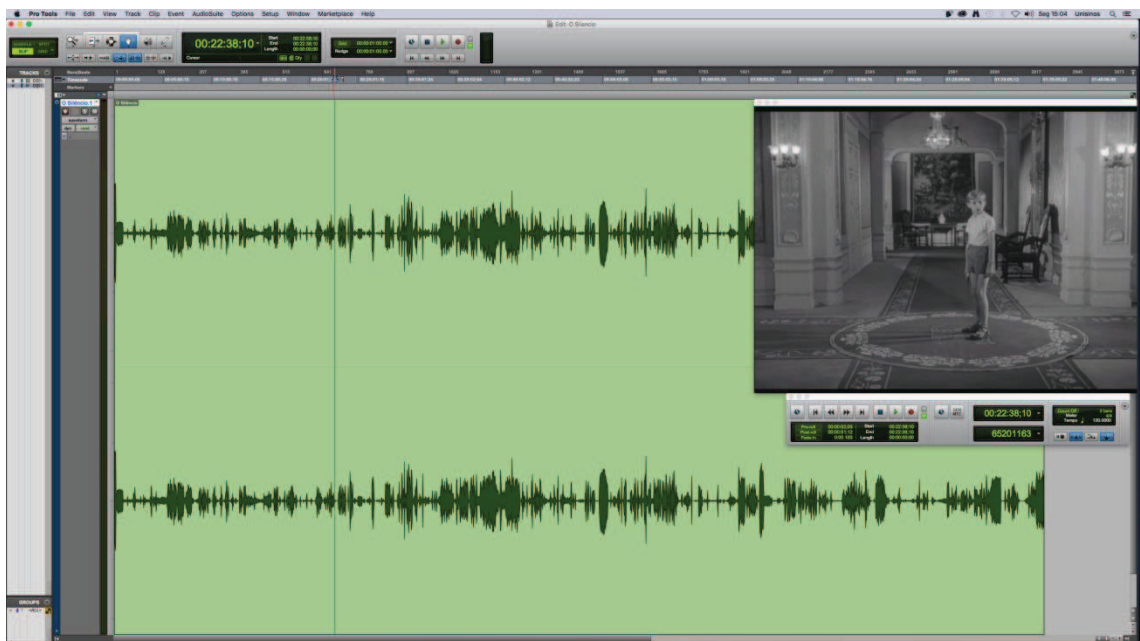
¹² Eisenstein (2002a) em *A forma do filme*.

os estímulos e o quanto esses estados contrastantes são suportados em coalescência de tempos em espaços.

Esse movimento deve levar a outra dimensão de entendimento das imagens das sonoridades do silêncio, desencadeadas frente a duas perspectivas paradoxais das estaturas de figurações em diagramas. Compreendemos, então, como tirar desse jogo de figuração a voluminosidade das medidas de sentidos de proporção de Didi-Huberman (2013), voltando a atenção ao trabalho de figura – o *Darstellung* –, que desencadeia o processo infinito do desvio. Retomando a noção de *tropos* ou figura e sua representação, produzem-se desde sempre imagens da volta e do desvio, para daí as imagens do silêncio apresentar-se audiovisualmente como falta, desejo e coercitivo processo de imaginação. Em certos estados da cultura, o círculo por imagens é a atividade fundamental, e a repetição é uma maneira de entender aquilo que é premente em uma imagem sonora.

Para Didi-Huberman (2013, p. 203), o ato figural “engendra incessantes constelações, incessantes produções visuais que não fazem cessar a ‘falta’, mas que, muito pelo contrário, a engatam e a sublinham”. A figura 2 apresenta um exemplo das mixagens em campo, por meio de três movimentos, são a base de uma trajetória em ambientes sonoros, principalmente quando feito montagem interna ao próprio quadro.

Figura 2 - Ambientes sonoros



Fonte: Elaborada pela autora (janeiro/2016).

Desse modo, acompanhamos essas três imagens ao mesmo tempo para perceber o som-guia como diferença no interior de uma cena, como forma e figuração, o que exatamente estávamos a buscar para entendermos o desenho de som em três filmes do *corpus* – a linha de um tempo que ao desenrolar-se cria estados sonoros de espera, uma espécie de silêncio, ou pausa ou repouso ou respiro – uma patinagem sonora. Além disso, a partir da impressão que o espectro produz, tecnicamente, resolvemos dividir os pontos de som nas cenas em blocos e deltas sonoros, para ponderar a sensação de intensidades, correspondentes a cada região do espectro, em ataques ascendentes e descendentes, repouso e ondas estacionárias. É uma experiência de escuta sobre modos de montagem de filmes, especificamente, de um diretor do cinema sueco, de dois diretores mexicanos que atuam no cinema estadunidense, principalmente.

5.3 Dinâmica Sonora

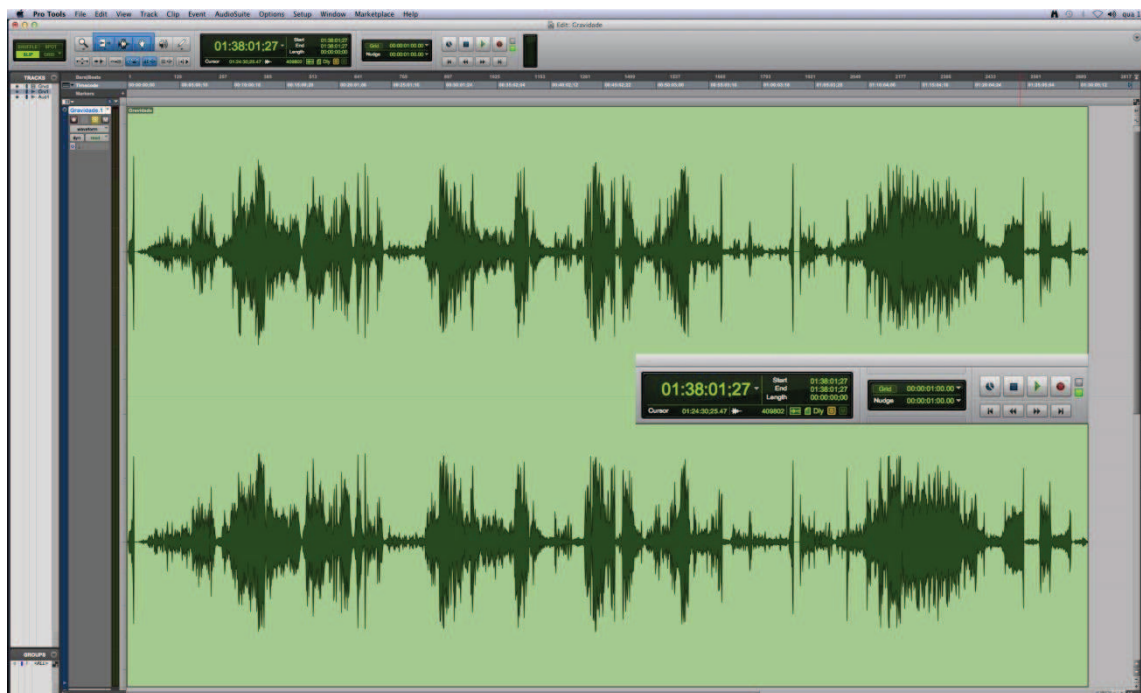
No início da observação, os inofonográficos mais pareciam o mesmo reproduzindo o mesmo, mas, aos poucos, o método começou a desvelar que cada silêncio tem seu próprio lugar. Os efeitos de silêncio em algum lugar, como arranhões provocados no contínuo do som, tem uma dureza maleável, uma patinagem. Neste sentido, há estados diferenciados de silêncio em imagens, demandavam uma metodologia precisa sobre as dinâmicas dos elementos do som em uma cenografia. Os filmes foram analisados em sua dimensão tecnológica, em seu desenrolar em determinados blocos em sequências, e nos modos de usos dos recuos, enxugamentos como trajetos, como certos pontos em diversos volumes em uma montagem. Passamos a reconhecer os construtos - salões de silêncio não somente em cenas do filme *O Silêncio*, por exemplo. Pelo ambiente silencioso de um casarão-hotel que também deixava rastros de códigos de silêncio na comunicação dos personagens que desenhavam ou escreviam, de não usar a fala para contar partes da história, mesmo estando próximos uns dos outros, as expressões de silêncio intuídas nos créditos iniciais filme *The fall*¹³ presentes no curta *Aningaaq*. Isso se reverte em apontamentos de um comportamento sonoro de imagens mudas, sussurradas, quietas e íntimas, nuas e/ou cruas, rupturas promovidas pelas ambiências acústicas entendidas, no processo desta tese, como a dimensão técnica presente no imaginário e nas tecnologias do silêncio, e na fenomenologia dos construtos de silêncio. Neste momento, em busca das marcas, sinais, vestígios de silêncio, apresentamos os comportamentos com a

¹³ O filme *The fall* somente do processo de reconhecimento das expressões de silêncio, já que não apresentou diferenciais relevantes para a sua dissecação.

máxima consideração e contando com critérios para que fizéssemos deles o melhor uso possível.

O que estávamos a registrar dependia das capacidades expressivas do som, como estavam entrelaçados os elementos que o compõem, e também a funcionalidade de cada um deles no desenrolar da dinâmica do tempo fílmico. O mais importante era gerar protocolos de como cada momento se reconfigurava por meio de uma aprendizagem da técnica e do método. Começamos por, no segundo procedimento cartográfico em laboratório de áudio, envolver duas dimensões em sincronismo dinâmico: a escuta das imagens infográficas, e o *time code* para medir e marcar pontos de uma cena sonora e dos efeitos de silêncio em tessituras sonoras. Foi, neste momento, que o som-guia apontou para a maneira de cortar e imaginar pontos de som como traço vertical da onda sonora digitalizada, e o ponto sonoro de três imagens médias (o estreitamento da onda) como sendo o elemento inoportuno no fluxo, lugar onde se promulgam cesuras, gagueiras e “retratos” de silêncio.

Figura 3 - Tessituras sonoras



Fonte: Elaborada pela autora (janeiro/2016).

Se, por um lado, a sintomatologia se apresentava em um tempo intensivo, contraído e com larga duração, por vezes, também aparecia, tecnicamente, no soar de um estampido, por exemplo, a resposta instantânea do corpo a auscultar as imagens, nas quais encontra-se a sensível sonoridade é enunciativa do silêncio, estava presente; para isso, é necessário um

desenho de som que efetive sua experiência estética dentro das molduras da própria forma de execução, a do programa, a do rabisco do espectro na tela, e do relógio de contar e marcar tempo. De todo modo, o que instiga é como por meio de equipamentos, experiências artificiais, cria-se uma sensação de silêncio? Assim, uma gama de questões entra no debate para se pensar a funcionalização de escalas, velocidades e padrões nas atividades com a dinâmica sonora de como o silêncio acontece. Diante desse panorama, a segunda questão é que não se pode refletir tudo, apenas aquilo que se percebe e o que está no presente imediato e dentro dos limites de algumas fronteiras, da equipe, da técnica e do método. Conquista-se, então, o que significa “estar em escuta” como sentido de o verbo *auscultare*. Conforme, Nancy (2015, p. 16), a esse núcleo de duplo sentido presente na palavra em que se combina:

O uso de um órgão sensorial (a orelha, o ouvido, *aural*, palavra presente na primeira parte do verbo auscultar e, dar atenção, escutar atentamente, que vem ‘escutar’, uma tensão, uma intenção, uma atenção marcada pela segunda parte do termo). Um ouvido-expressão que evoca uma mobilidade singular, entre os aparatos sensoriais. Escutar é aguzar o pavilhão auricular uma intensificação e preocupação, uma curiosidade ou uma inquietude. (tradução nossa).¹⁴

Neste sentido, o ato de auscultar infonográficos significa seguir os rastros dos efeitos de silêncio em desenhos do som, em uma cena filmica seu equivalente, por assim dizer, tecnoprogramático. Da mesma forma, os infonográficos podem ser pensados como frases-imagem sobre a banda sonora. Referimos aqui a proposição de Rancière (2012, p. 56) sobre a potência de uma frase-imagem como forma de encenação de uma montagem cinematográfica, por exemplo. Segundo o autor, uma frase-imagem como forma de encenação é entendida como “[...] união de duas funções a serem definidas esteticamente”. Neste sentido, sintetiza, “[...] a função-frase ainda é de encadeamento”. (RANCIÈRE, 2012, p. 53).

Assim, buscamos, com o uso em laboratório de aparelhos do *software* de edição Pro Tools e fones de ouvido, reconhecer as inscrições sonoras desenhadas na tela de um computador, como imagens sonoras enquanto frases-imagem. De forma imediata se oferece uma explosão de efeitos sonoros dinamicamente arranjados com as imagens visuais, como algo comum que não é nem do visual nem do auditivo, mas que pode ser trocado por “[...] intensidades sonoras em que as notas da melodia se fundem com as sirenes dos navios, o barulho dos carros e os estampidos das metralhadoras”. (RANCIÈRE, 2012, p. 54). Essas

¹⁴ El uso de un órgano sensorial (la oreja, el oído, *auris*, palabra presente en la primera parte del verbo *auscultare*, ‘prestar oídos’, ‘escuchar atentamente’, del que proviene ‘escuchar’) y una tensión, una intención y una atención marcadas por la segunda parte del término. Escuchar es aguzar el oído-expresión que evoca una movilidad singular, entre los aparatos sensoriales, del pabellón de la oreja -, una intensificación y una preocupación, una curiosidad una inquietud.

dinâmicas sonoras agem e amplificam, visivelmente, as impressões acústicas em assonâncias homofônicas e dissonâncias heterofônicas, principalmente pela opção de uso de fones de ouvido nesta cartografia. Como indica Byrne (2014, p. 27), “Usando fones de ouvido, é possível ouvir e apreciar todos os menores detalhes e sutilezas do som, e a falta de reverberação descontrolada inerente a música tocada em espaço vivo faz com que o material rítmico sobreviva com toda a sua beleza [...]”. O relevante para a nossa experiência com esse ato cartográfico é “[...] não há distração acústica” (BYRNE, 2014, p. 27) para além da trilha sonora proposta como guia de atenção para que a escuta deslizante encontrasse em detalhes os elementos que compõem dinamicamente as imagens visuais. Ao desenhar os diagramas, verifica-se o tom central das formas presentes dos elementos no desenho de som nos três filmes dissecados. Observa-se um achatamento dos picos e vales das linhas; na sequência dos blocos sonoros, e, se há repetições dos blocos. Por conseguinte, o resultado que se procura atingir está na cadência, nas cadeias de motivos, retomados em toda a duração da trilha sonora. É por isso que a transição dos seus blocos se efetua continuamente, compostos em zonas de indeterminação de intensa presença ou ausência de elementos, no caso as sonoridades do silêncio extremamente reverberantes e móveis. Segue-se o itinerário do olho da câmera pelos cenários que ora coincidem ora divergem com as camadas de som. O som, dentro das cenas dissecadas, é de planos fixos e em movimento, por vezes de longa duração caso a intenção fosse mostrar algo com uma tensão do aberto e do fechado que conduz a coesões na profundidade de perspectiva da escuta.

Experimentalmente, constatamos que os sons situam-se de forma diferente; intensidades são alternadas na montagem das camadas sonoras da música e dos ruídos e vozes. Os ruídos muito reverberados formam finas espessuras no seu desenho, e a pontuação da música, os diagramas com formas que se aproximam de quadrangulares. A leitura do eixo das abcissas indica o quanto o som reverbera e causa uma noção de distância. Estão riscadas a continuidade e a reversão entre os momentos da inserção da música em linhas mais grossas e aglutinadas. Em outra perspectiva, linhas mais finas e verticais indicam inscrição dos trechos desenhados pelos ruídos de cena.

5.4 Texturas Sonoras

As materialidades sonoras tinham chamado a atenção: a pontuação do som, principalmente, da segunda cartografia, que envolveu somente os infonográficos e a audição, com fones de ouvido. Nesta etapa da pesquisa determinamos a criação dos *modus operandi*,

como e onde cortar as imagens sintéticas em três linhas, marcadas no *time code*, registradas e anotadas em caderno quadriculado como um mapeamento das escutas-montagens dos filmes. Em cada cartografia anterior, pontuamos as entradas e saídas do som em blocos e, agora, como os deltas de escuta de pontos que foram fotografados em três imagens médias visuais.

Por trás do trabalho do desenhista de som, está a atualização da figura do editor de som e, nesse ato processional, o reconhecimento, a seleção, o armazenamento e a montagem de uma arquitetura cênica sônica, que afeta tanto a escolha das suas plasticidades e rítmicas implícitas em ondulações a diferenciar os volumes do som do silêncio e do ruído, das quais depende a descrição e escuta do objeto de pesquisa.

O processo que selecionamos para trabalhar é dos paradoxos, até porque nos infonográficos coexistem diversas maneiras para que a materialidade sonora desenrole-se diante um desenho que “[...] nos faz descobrir nas coisas mais qualidades do que percebemos normalmente” (BERGSON, 2006c, p. 18). Por conseguinte, a natureza dos estados de silêncio, por certa acoplagem, se apresenta de forma ilusória na mobilidade do som em uma película, produzidos pela imobilidade do móvel espectro desenhado na tela de um computador.

Há, aqui, a busca por uma função do som no audiovisual contido no exercício dos lugares próprios de fazer o som fixado, que existe e é artificialmente criado pelo e com o cinema – das trilhas sonoras, música, ruídos de sala, e dos silêncios de cinema. Muitas vezes, o som é encoberto com funções úteis à vida das imagens. A banda sonora no audiovisual é e foi responsável pela experiência de um tempo do cotidiano, principalmente, no trabalho com os ruídos de sala e os efeitos de arquivo, no contexto de um ambiência criada por uma sonografia. Tal técnica e conceituação de textura sonora recorremos a Ferraz (1998, p. 166)

Por textura podemos entender a sensação produzida pela configuração e pelo dinamismo dos elementos presentes num determinado fluxo sonoro. Pode ser vista como o primeiro elemento da percepção musical e, por conseguinte, o último: o resultado da sobreposição de elementos numa composição. Tal qual a cor e temperatura, a textura é intensiva, não há como subtrair ou dividir uma textura sem que ela mude de natureza.

Em segundo aspecto, a textura está relacionada à produção de proximidade ou distanciamento de uma escuta das nuances e o corpo do espectador é emoldurado ao fluxo sonoro e a ressonância e se deixa afetar pelas sensações auditivas dos ilusórios enlaces de continuidade imersiva nas cenas. Como coloca Ferraz (1998, p. 153), “[...] o ouvinte ouve um complexo sonoro, mas se torna partícula do tecido sonoro: digamos que o sujeito se transfigura passo a passo com o som para praticamente percorrer os entremeios desse som;

transforma-se junto com o objeto”. Entendemos que convém projetar na figura 4 somente o fluxo e as nuances do espectro sonoro, direcionando intencionalmente o foco de atenção, subtraindo da imagem a moldura do *software*.

Figura 4 - Texturas sonoras



Fonte: Elaborada pela autora (janeiro/2016).

Logo, o relevante é entender e desenvolver a leitura que tem como forma operacional o atrito da agulha nos canais “L” e “R” e como persistem em códigos binários de “0” e “1”, em finas espessuras do sentido da esquerda para a direita das imagens, como um curto-circuito entre o que se escreve como frase-imagem em toda e qualquer constelação das suas potencialidades e na construção de uma imagem acústica.

No formato digital, existe a mesma preocupação. Podemos manipular os processos tanto digitais quanto analógicos, mas o último passo da conversão do sinal da mídia é digital, gerando assim a *master*, uma matriz em *bits*, mantendo como permanente as características da prensagem do som em decibéis, unidade criada de medida padrão calculada para os primeiros telefones conduzirem o som em certo nível de frequências.

Já com essas compreensões das texturas sonoras, percebe-se que a primeira imagem a chegar, encontrar, atravessar o corpo do espectador é a acústica. A imagem acústica reflete sinais e converte sensações em imagens visuais e sonoras. Efeitos técnicos ajudam neste sentido, e, como exemplifica Byrne (2014, p. 198), “[...] temos a impressão de uma parte

oculta de nós mesmos, um *Dopperlgänger*, está tentando se comunicar, transmitir algum tipo de informação importante”. Em decorrência disso, músico e compositor vão até que o “processo se torna mais um ato de preencher os espaços, como um quebra-cabeça convencional e as gravações”, reforça o autor do livro *Como funciona a música*, “[...] congelam a música, permitindo que ela seja estudada” (BYRNE, 2014, p. 198), em posse de uma gravação, um som fixado, pode-se parar o tempo pausando um disco, fita, por exemplo, ou então fazê-lo voltar, tocando várias vezes a mesma base em gravações de alguma forma preservadas pela tecnologia.

Interessa, portanto, reconhecer o tempo que se intensifica na mobilidade do movimento e cria formas sonoras nos infonográficos sempre em fluxo; como a percepção em fluxo de som e imagens gráficas de cada um dos filmes analisados, primeiramente, descreve uma trajetória, cria para si um espaço sônico, ou seja, em duplo aspecto inerente ao seu aspecto específico, de relacionar-se como uma corrente contínua de ondas que é consciente e “[...] teria uma continuidade de vida constituída pelo sentimento de uma mobilidade exterior que se desenrolaria infinitamente”. (BERGSON, 2006a, p. 58). Neste sentido é que propomos constelações de estados sucessivos de silêncio ao seguirmos o som-guia como rota, rotina, caminhos desenhados por trilhas sonoras de cinema e que aparecem em diversas formas nas superfícies imagéticas registradas como paisagens sonoras advindas dos aparatos técnicos e que trazem materialidades à sua forma de se apresentar à nossa escuta atenta, colocadas em relação de um tempo que é a centelha que espalha o repouso harmônico, agora, em estados de simultaneidades.

Acompanhamos a processualidade de diagramas diferenciados de uma escritura do som como se fosse uma frase-imagem do desenho de som, também escrevendo, pontuando, desenhando efeitos de silêncio. O comprometimento com a pesquisa de laboratório serviu também para explorar uma experiência com as tônicas de espécie de espessura em uma escuta filmica, deixando que o som guiasse a fruição de um filme, experimentando o desenho de som para constituir uma ferramenta fundamental para a invenção de uma ordem e sistematização do registro dos dados arrecadados durante o período desta pesquisa, a saber, uma coleção de protocolos-infonográficos e quadros sonoros dá a estratégia de envelopar, isolar em blocos, criar relações do som em deltas, ou seja, certa maneira de autenticar e dar sentido ao objeto de pesquisa em particularidades.

As contribuições dessa dissecação, no que concerne à maneira de estudar os efeitos de silêncio que trazem usos e explorações dos recursos técnicos e estéticos, o que isso gera no seu entorno, esclarecem para esta tese a principal atividade ou repercussão dos meios de

produção de sentidos, quando é possível treinar a percepção para uma experiência com as sonoridades do silêncio. O silêncio, assim, transformou o que é “visto” e “ouvido” como um fenômeno que rompe da harmonia perfeita e sincronizada das operações dos processos de montagem do filme que tendem “[...] a produzir um imediato *efeito de uma unidade orgânica*”. (McLUHAN, 2011, p. 400). Por essa razão, é possível entender a comunhão intersubjetiva com o que se espalha, infiltra e penetra na sensorialidade e desafia cognitivamente os espectadores, ao mergulharem em meios e estados culturais tecnológicos propostos pelas estratégias sensoriais e cognitivas mostradas pelo trechos extraídos que revisa estados do cinema e do vídeo e que precede os projetos de desenho de som.

6 CONSTELAÇÃO [1] SUCESSIVIDADE EM *O SILÊNCIO*

O cinema de Ernest Ingmar Bergman (1918-2007) relaciona-se com as paisagens da cidade de Estocolmo, com o incipiente contexto industrial da Escandinávia e com o ritmo de vida dos habitantes do grande norte, expostos a um severo clima frio, pelas intermináveis noites de inverno perto do círculo polar. Ingmar Bergman, como técnico e autor cinematográfico, produziu a maioria dos seus filmes na companhia Svensk Filmindustri, na cidade do cinema chamada de Filstadenna (cidade cenográfica construída no interior da Suécia). Como artista tecnológico, escreve, adapta, circula e produz em várias mídias ao mesmo tempo e, sobretudo, ajuda a pensar melhor sobre o cinema, mostrando como é feito, como funciona ou como se manejam ferramentas e instrumentos. Bergman demonstra o seu interesse pelo cinema desde muito jovem, ao pegar para si um cinematógrafo, presente de Natal do seu irmão mais velho, lembrado na autobiografia intitulada *Lanterna Mágica*.

O cinematógrafo era meu. A máquina não era complicada. A fonte de luz era uma lâmpada a querosene e a manivela ficava presa a uma roda dentada e a uma cruz de Malta na parte posterior havia um espelho refletor. Atrás da lente estava um suporte para os negativos coloridos. Havia em separado uma caixa quadrada de cor violeta. Esta continha algumas imagens em vidro, assim como um filme de 35mm de cerca de três metros de comprimento. As extremidades eram coladas de maneira que a película recomeçasse eternamente. [...] na manhã seguinte fui para dentro do espaço do guarda roupa do nosso quarto, coloquei o cinematógrafo sobre um caixote de açúcar, acendi a lâmpada a querosene branca. E ali rodei o filme. Rodei o filme [...] sempre que desejo posso trazer de volta o cheiro do metal aquecido, os odores de remédio contra traças e da poeira do guarda-roupa, sinto a manivela na minha mão, o tremor do retângulo na parede. (BERGMAN, 2013, p. 30).

Para se colocar um marco na filmografia de Bergman, o filme intitulado *Tormenta* faz sua estreia como artista, roteirista e diretor de cena na indústria cinematográfica europeia. O filme, fracasso de bilheteria, registra o primeiro impasse da sua vida e do cinema. A grande atenção à devoção aos dramas psicológicos, às ideias metafísicas e literárias, à época, pesa sobre os filmes de Bergman, um cinema considerado demasiado sueco. Hoje, os seus filmes são tomados como obras-primas.

É na sociedade industrial das ferramentas próprias ao manejo de uma só pessoa, avançam as ferramentas para o trabalho em equipes. A experiência como assistente de direção e como artista entrecruzado pela dinâmica da indústria do cinema, pela curiosidade em cada nova forma de tecnologia que manipulava e pelos movimentos artísticos que marcaram época, motivos instigadores a conhecer melhor o fazer cinema, ajudaram o diretor a realizar filmes que trabalhavam “coisas” de literatura, música, teatro, televisão e cinema sob a ótica do

silêncio. Dessa perspectiva, havia acesso, realização e consenso em suas diárias de estúdio, um meticuloso e cuidadoso trabalho rítmico com a força expressiva de silêncios. Com efeito, a sua passagem pela cultura da experimentação e efervescência criativa em vários meios expressivos emergentes, ainda que de forma sufocada, permite desenhar um fenômeno sonoro de permanência e reversibilidade, com estreita ligação e aplicação de ambiências, conferindo ao tempo um espaço. Esse incipiente momento, em meados de 1963, está refletido em seus filmes, rompendo com o discernimento das binaridades opostas, com relevância na arte/vida fundamental para firmar teores, proposições e efeitos do movimento realizados cinematograficamente. (BERGMAN, 1976).

Máquinas e ferramentas ampliam o seu pensamento e servem de suporte à sensibilidade para construir imagens potentes de expressão e visibilidade às ferramentas, a fim de mostrar invisibilidades com a força da estética da sobreposição e das colagens espelhadas. Enquanto isso, o uso de ferramentas industriais “físicas”, em diferentes segmentos da vida social, coopera e revela a origem dos seus filmes, a fim de dar o tom, a ambiência de um cinema antecipatório ao sugerir a tridimensionalidade de coisas sonoras, outro fator de relevância para o aprofundamento em sua obra.

Em Bergman, diante das imagens, estas mesmas tornam-se reverberantes, espelhadas, qualidades que ressoam durante todo o percurso de análise e pertinência das operações em imagens trabalhadas pela lógica da montagem vertical, por isso polifônica. Ele monta estruturas “congeladas” de silêncio, em instantes e em sucessividade. Isso é observado especialmente na trilogia sobre o silêncio, composta pelos filmes realizados num contexto de emergente ebulição da explosiva revolução francesa de 1968. *Através de um espelho* (1961) inaugura a sua declarada trilogia sobre o silêncio. *Luz do inverno* é o próximo a ser filmado, lançado no mesmo ano de *O silêncio* (1963).

A impressão da união do trio forma uma referência clara às críticas aos modelos apresentados pelas instituições no contexto histórico vivido pelo cineasta. Talvez venha dessa experiência o grande legado da obra de Bergman para o cinema e para a nossa pesquisa de forma peculiar: mostrar de modo direto o silêncio como um jogo de detalhes em evidências de forma e conteúdo. Com essa indicação e após assistirmos aos três filmes, percebemos que eles insinuam abordagens próximas e que afetam a presença das sonoridades do silêncio de forma diferenciada e reveladora. Talvez haja eco na seguinte frase do cineasta e admirador Woody Allen ao apresentar sob o título de *O percurso sombrio* a autobiografia. Allen (2013) diz: “Ele usou imensos silêncios com tremenda eficácia”. A frase traduz o nosso sentimento ao estarmos diante de imagens agudamente visuais: estava transformando o nosso contexto para

que o silêncio pudesse ser ouvido com clareza em toda minúcia de detalhes que desejávamos em um cinema conhecido pela ação e pelos movimentos particulares do cinema sueco. Entende-se que a passagem do cinema “mudo” para o sonoro é uma questão de montagem, e não de inclusão de uma linguagem a mais. Ideias de roteiros, algumas vezes pensadas como imagens-lembranças e atualizações de certas emoções pessoais do autor elaboram cenas sacudidas por outras ideias que o cinema sueco formava sob a sombra de forte tendência ao academicismo.

O conjunto temático da sua obra faz a ação narrativa dos seus filmes caminharem de forma não linear: em espiral desenham a vida, a morte e o amor. São temáticas espalhadas e espelhadas, frequentes, peculiares entre diversos filmes assistidos durante o período inicial da pesquisa. Há muitas coisas silenciadas sobre personagens, lugar, nome das coisas, principalmente, no filme *O silêncio*. Essa impressão explicita questões sobre as sonoridades de silêncio quando o diretor descreve lembranças em sua autobiografia, surpreende com a implícita sensibilidade de descrever paisagens sonoras em imagens-memória, como exposto na seguinte frase do artista: “De repente tudo ficou em silêncio, somente a chuva tamborilava”. (BERGMAN, 2013, p. 134). É uma pista eloquente para formas sonoras em andamentos sucessivos presentes em sua filmografia. Talvez os motivos de censura do incipiente uso de ferramentas de cinema como arte traduzam o seu jeito pictórico teatral, ou o fato de o cinema sueco atravessar um surto de industrialização. Bergman elabora imagens afincadamente no cinema mudo e como aura nostálgica com profundidade recria ares de um realismo fantástico. O desafiador são fronteiras suprimidas entre o sonho e a realidade, e em continuidades trabalhava de forma cinemática muitos conflitos envolvidos com a construção de silêncios em filmes no cinema. Os filmes tornam-se conhecidos graças a um realismo em que situava a ação dos personagens e uma qualidade evidenciada do ponto de vista do fotográfico das locações, outra perspectiva promissora a esta análise.

Escolhemos este tratamento, pois imagens em instantes revelam encantamento de manipular máquinas reprodutoras de imagens. Bergman afirmou-se como mestre incontestado “[...] da análise psicológica cinematográfica”, assim considerado por muitos críticos de cinema por retomar em cada filme a qualidade da tradição do cinema sueco. (BERGMAN, 1969, p. 56). Muitas vezes, vai além, aperfeiçoando-a. É uma contribuição crescente pensar no avançar da leitura autobiográfica em *Lanterna mágica*, a habilidade, a facilidade de contar como construía imaginários. Por meio de uma forma, particularmente, singular de ordenar tempos, mostra enquanto descreve fatos e atos da sua vida, também, a construção de um diretor de cinema imaginário.

Interessados em estudar como pensar um desenho de som que soasse o vetor criativo da presença do “faz-se silêncio”, revelou-se para o nosso projeto uma maneira de explorar e abordar, em alguns trechos filmicos, relevos, dobras, picos e vales, desvios sonoros de silêncio como sensorial, imagético e técnico.

Diante disso, emergem formas de narrar questionamentos existenciais, psicológicos e sociais que produz retratos de algo extremamente estrondoso aos nossos olhos e ouvidos. Toda a trama narrada e tecida com a participação sonora na montagem pareceu ser uma conjunção de amostragens que ajudam a autenticar e inventar as sonoridades do silêncio por meio das experiências construídas com as imagens filmicas propostas pelo cineasta, que, ao respeitar o som na montagem filmica, em conjunto, e com ritmo de fruição, nos coloca e nos provoca um estar “fora de si” dentro de um fluxo de consciência outro. De acordo com Bergman (2013, p. 158), “[...] a técnica só pode se desenvolver em contato com o público”.

O som do silêncio está às claras nas imagens e com um tom de intensidade que desafiou o exercício da observação de imagens-conceitos da presença do silêncio como função construída de forma peculiar pelo cineasta que compartilhava com o diretor japonês Akira Kurosawa (1910-1998), com o norte-americano Orson Wells (1915-1934) e com o italiano Frederico Fellini (1920-1993) o momento de se posicionar e imaginar questões do cinema silencioso então sonoro.

Bergman busca a força do cinema mudo e, assim, perfura continuamente a eloquência do texto falado; queda-se por longos períodos de ausência de códigos verbais, quase que anulando ou criando uma cisão com discursos vazios perturbadores. A palavra com o silêncio revela imagem, imagens em instantes. Os imensos percursos da câmera fixa ou planos invertidos e panoramas intermináveis configuram práticas de sentido buscado em seus filmes que apresentavam qualidades claramente opostas nas composições dinâmicas entre silêncio e som do ruído. Tal impressão é de definitiva importância na decisão de dissecar um dos filmes do diretor. Optamos por dissecar as imagens do terceiro filme da trilogia, *O Silêncio*, por considerarmos os efeitos de silêncio contidos numa apropriada forma de decomposição, e ali há uma insinuação que não tem como objetivo o esconder, mas o revelar truques da linguagem sonora cinematográfica provocada em efeitos, em ambiências, em reversibilidade de contrastes e contornos.

Essas relações, experimentadas em longos trechos de duração, atravessados pelas tecnologias da cultura do reprodutível, criam paisagens sonoras circulares, atadas em retilíneos espaços do quadro a quadro que, dispostas em conjunto, produzem imagerias, como princípio figural, uma redescritção em curva melódica comum. (RANCIÈRE, 2012). Anuncia-

se, assim, um movimento no qual se propõe para a arte estética uma medida chamada de frase-imagem: tal medida “[...] teve que se construir como medida contraditória, alimentada pela grande potência caótica dos elementos desligados”. (RANCIÈRE, 2012, p. 56). O trabalho de Bergman acrescenta sentido à nudez dessas formas; as imagens parecem pertencer e aparentam ser da ordem de uma sonoridade tátil, o que faz sentir que “[...] a frase não é o dizível, a imagem não é o visível”. (RANCIÈRE, 2012, p. 56).

O desconforto frente aos longos trechos em silêncio encadeados no desenho de som do filme e a nossa imediata desconexão da experiência diária permeada pelo ritmo barulhento do entorno fizeram com que os trechos fossem estranhos à duração como espectadores de uma ação rítmica do filme que está em desacordo com a velocidade sugerida pelas imagens projetadas na tela, o que nos afetou de forma inesperada. Entretanto, fomos guiados por sua fórmula de retratar o silêncio; as imagens retratam ações entendidas como que quebradas, insistentemente, pela voz ausente, ações cuja intencionalidade e circunstâncias equivaliam ao redirecionamento de nossa escuta para um ambiente do som de sistema linear e monofônico em uma sala de cinema *soundround* de recepção do som. Em qualquer um dos casos, o cinema de Bergman mostra como se deram as reorganizações da cultura visual e acústica produzidas pelas formas tecnológicas e de montagem que reforçam o sujeito enunciativo no “texto” do filme, principalmente em defasagem quanto aos efeitos de “[...] continuidade propostos pela montagem do cinema sonoro clássico”. (MACHADO, 2007, p. 25). Contudo, com a voz *off* ausente do quadro sonoro, permanecem em cena as vozes singulares de cada um dos personagens. Trata-se de uma obra cinematográfica de um autor que trabalhou com muito apreço e tem um modo particular de abordar o objeto de estudo em questão, como experiência, como argumento, como conteúdo, como tema somente como quebra de uma instância subjetiva, para chamar a atenção do particular ao mais particular no jogo com o sonoro, no qual o “[...] sujeito agora é o que falta, não o que preenche”. (MACHADO, 2007, p. 70).

Há questões curiosas abordadas em suas obras e delineadas na nossa pesquisa, no ato de perpetrar um princípio formal da construção de ambientes sonoros, os salões de silêncio, caixas ressonantes dentro das quais o som se propaga em todas as direções, em direções contrapostas, e captam circularmente todo o som ao redor. A perspectiva sonora reverberada nos filmes de Bergman, apesar de programados pelos aparelhos lineares e unidimensionais, incorpora pontos do visual desfocados do som no espaço, como em uma sala de exibição tridimensional. Começar a perceber as sonoridades do silêncio, ao pontuar imagens em sucessividade de instantes, registros colocados a serviço de um jogo lúdico com as regras de ação e montagens, desprende das qualidades materiais a possibilidade do trânsito visual,

sonoro, verbal e tátil para que entrem em movimento como finalidade de encenar, plasticamente, qualidades do interromper, em uma montagem de duração “monotonal” prolongada do filme. Os efeitos de silêncio nas imagens fílmicas produzidas por Bergman exigiam um espaço mínimo, quer fossem ouvidos no ranger do deslocamento do trem em movimento ou no trajeto percorrido pelo som de passos no imenso casarão-hotel, quer não provocassem nenhuma sensação externa audível verificável pelas vozes murmuradas. Há fatores relevantes a esta tese implícitos em tais práticas, pois o uso do silêncio gera imagens médias eletivas significativas que não aparecem logo na tela, mas que estão codificadas particularmente e estão presentes no cinema de Ingmar Bergman como um *a priori* primordial que dá forma a cada instante em sucessividade, que ilumina uma constelação e que faz com que cada coisa de silêncio, som e ruído fale de sua própria natureza, despertando-nos para a seguinte dissecação do filme *O silêncio*.

6.1 Envelope Sonoro: tempo dos relógios

Dividimos o filme em quatro blocos sonoros, sugeridos a partir da observação do ritmo da montagem do desenho de som por inteiro. As amostras extraídas do filme *O silêncio* fazem o seguinte caminho de composição: o envelope sonoro em quatro blocos sonoros [A, B, C, D], cada um cortado na vertical em três deltas. Em cada delta, buscamos pontuar três fotos, somando nove imagens médias em cada bloco sonoro. Seguimos mostrando os protocolos demarcados em 36 fragmentos sucessivos de cenas que precedem, identificam um ponto sonoro médio e um logo após venha mostrar-se como perturbador do fluxo do cursor. Obtivemos imagens em trios sequenciais, colocados de forma linear e abaixo de cada protocolo de infonográfico, apontando em cada imagem o tempo de inserção na duração do filme. A repetição vez por vez do som da contagem de tempo de um relógio mecânico descreve paralelos que fazíamos com partes extraídas da estrutura da macromontagem do filme. Usamos trechos de vários pontos sonoros e visuais que emergem do passo a passo metodológico proposto, o que arranhou as decisões de se estudar o desenho de som do filme em questão. A seguir, eis a figura de apresentação da inscrição sonora do envelope sonoro do filme.

Figura 5 - [ENVSSIL _ 01: 35': 22"]



Fonte: Elaborada pela autora.

Na linha média do espectro com duração de um pouco mais de 95 segundos, visualizamos ascensões e quedas em sequência de motivos sonoros contraídos para o centro da linha média do espectro. Escutamos em baixas tonalidades em continuidade, indicativo de que as sonoridades presentes fluem de modos sorrateiros, de escuta quase de grau zero. A perspectiva reduzida de amplitudes encena para o espectador o experimentar de longos tempos de sensações dilatadas de silêncio, enlaçados por rápidas alternâncias com passagens para tessituras sonoras de elementos que se tornam cada vez mais intermitentes pelo ruído das máquinas.

Nossa observação do envelope sonoro (Figura 5) transmite um sinal espectral que nos convida, de forma única, a apreciar a imagem que aponta como forma de tratar um conteúdo, em um tempo cada vez mais presente e acelerado, ritmado pelas máquinas para um plano que reafirma, nesse jogo, o poder da imagem via imaginação ambivalente, retrato do silêncio na cultura ocidental. O som em contínuo de máquinas ambienta uma cidade em eminência de viver um colapso bélico. Percebe-se o tom e o ritmo por meio de carroças, carros, bicicletas, cada um dos buzinaados, entrelaçados com os ruídos de trens, aviões e tanques de guerra. Bergman (2013) elabora a cenografia e o movimento cinematográfico inspirado em um sonho. A cidade do sonho retratava uma “[...] grande cidade em ruínas com edifícios desmoronando e ruas minadas”. (BERGMAN, 2013, p. 150).

O invólucro sonoro criado caracteriza um som estendido no tempo que se dá de forma a ampliar as capacidades expressivas das personagens obscurecidas também pelo tom da luz. Ao capturar e entender a relação conforme seu fluxo de vida, como código de uma vida mecanizada, como pontuação sorrateira, tessituras sonoras ascendem dos tons baixos de algo que está por se esgotar e intoxicar os sons naturais e humanos com os ruídos da vida moderna. Como alegoria, demonstra fusões na sensação de imobilidade dos enquadramentos para o fluxo do movimento acelerado e da dinâmica sonora; assim, o som atua para amplificar e, no ritmo de uma atração cinematográfica complexa, dá espaço para os personagens viverem dramas existenciais livres de um falatório inútil, de outra forma, marcados pelo ritmo sonoro do deslocamento das máquinas de transporte no espaço, dispostas em outra lateralidade de composição de emendas nos planos temporais do quadro a quadro.

Em Bergman, especialmente neste filme, o som do silêncio (ou do que é silenciado nas imagens mostradas) é tão primoroso como a fonografia de filmes montados analogicamente em uma moviola. As imagens do cinema em Bergman, quando em instantes, criam ambiências descritivas para as nossas análises. Quase todo o volume é dado e dedicado ao silêncio como amostragem e se torna atrativo, no momento seguinte de nosso tratamento das imagens perturbadas por ele, bem como proporciona mudanças de sentimentos e reposiciona ambiências, para quem o silêncio é a palavra ação.

O ritmo incessante dos tiquetaqueados forma uma tônica do homem ocidental e seu destino histórico. Como se somente eles, os personagens, pudessem escutar; as vozes eram respondidas do silêncio, através do labirinto que faz lembrar a presença de alguma coisa perdida ou que se sabe ausente, em boa parte pelo abalo de uma perspectiva do lugar das vozes, que desmascarava e deixava o querer dizer de uma pessoa independente de nós e real; sem máscaras, o silêncio é mais um entre os personagens do filme.

Com os recursos de inserção em duas pistas de som nas imagens ópticas, as escolhas realizadas pelo diretor são valorizadas pelos efeitos estéticos. Sua ideia de inadequação da escuta ao que está em cena e que consiste em esconder algo funciona como sonoridades “tabus”, pautando o sintoma gaguejante frente ao sistema da moral vigente, desvela o que não pode ser dito ou ouvido em uma determinada cultura um retrato falado. As músicas são de uma sonoridade proibida, e os tons dos sons ásperos dos aparelhos sobem e a música vibra dos alto falantes.

As coisas de silêncio são reforçadas pela geometria interna de seus enquadramentos e no reclame sugestivo e luminoso de seus reflexos que ora se afastam, ora retornam silenciosamente como sombras. Esses reflexos tornam o trabalho com o silêncio um quadro

de ambiguidades, mais retesado ainda por sua aparição subjacente à inscrição no envelope sonoro do filme, o que permite a alternância em blocos extensivos de rasa amplitude de frequências em relação ao quase em influxo dos elementos dispostos nos deltas sonoros. Contudo, aproxima-se em fluxo, em virtude da perspectiva das fronteiras das bandas do áudio e do vídeo fazendo *in process* lembrar que aquilo que está do outro lado faz parte do quadro, como o som do trem, acentuando tanto qual ambiente é silenciado para que o outro penetre em cena como se fosse dentro de nós mesmos, correspondendo a um entorpecimento do espaço da natureza psicoacústica do som no filme.

Daí, como segundo plano, implica uma assimilação da realidade imaginada à impressão corporal interna que trabalha a sua câmera, como ângulo idêntico, com a qual consegue surpreender, entre as cambiantes paisagens, o ritmo de vida. A impressão sentida se põe, por assim dizer, em busca de uma tradução de construir imagens táteis e cinestésicas como prolongamento de aspectos afetivos e emocionais da experiência do cinema, enquanto a via de acesso ao conhecimento permite medir e valorar distintas habilidades com o desenho de alturas, superposição sonoras e visuais, percepção de quantidade e qualidades de destrezas técnicas no desenho instrumental metricamente. Potencializam-se destrezas em lições de velocidades automatizadas pelo espaço filmico. Esse efeito, por natureza, afeta o físico e o corpo.

Tarkovski (2010) diz que Bergman usa o som de forma aparentemente naturista; entretanto, o efeito que ele consegue é o de ampliar os sons, isolá-los do seu contexto e acentuá-los. Na opinião do autor, Bergman “[...] escolhe um som e elimina todas as circunstâncias incidentais no mundo sonoro que existe na vida real”. (TARKOVSKI, 2010, p. 194). Assim, segundo ele,

Quando os sons do mundo visível refletido na tela são removidos, ou quando esse mundo é preenchido, em benefício da imagem, com sons exteriores que não existem literalmente, ou, ainda, se os sons exteriores reais são distorcidos de modo a que não mais correspondam à imagem, o filme adquiriu ressonância. (TARKOVSKI, 2010, p. 194).

A princípio, tratar-se-ia de uma aparente cacofonia, que somente denunciaria uma não seleção adequada de materiais sonoros e significaria apenas que o filme não recebeu um tratamento adequado. No caso de Bergman, porém, trata-se de uma construção que nos desafia a interpretar silêncios intencionalmente construídos pelo cineasta em um filme que não por acaso intitula-se *O silêncio*.

De som em som, o som de sinos, carroças, aviões, trem e tanques de guerra fazem estremecer as amplas janelas do hotel. Através dos corredores, os sons dos passos indicam os

desvios e os tempos nervosos, abafados e acalorados da cidade, que só se deixa ver pelos tons sorrateiros das máquinas em movimentos e dos elementos que compõem a atmosfera interna do hotel, reverberada de transtornos acústicos. Há muito espaço de manobras nas perspectivas do observador. Por isso, conseguimos criar “blocos” que poderiam funcionar como versos e refrãos, não convencionais, e que pouco a pouco originaram uma forma orgânica com os detalhes dos movimentos encenados no todo do filme. As músicas e a iluminação em andamentos com entonações de vozes em tons naturais e artificiais são formas de retratar elementos necessários para esculpir contornos. Os cacos de silêncios refletiam, muitas vezes, o vazio e estavam em enquadramentos quebrados por muitos pontos de vistas, em grandes salões, ou ecoavam ao olhar calado diretamente para nós, através de jogo de espelhos e portas entreabertas, espaços vazados, canais por onde o silêncio gagueja presença.

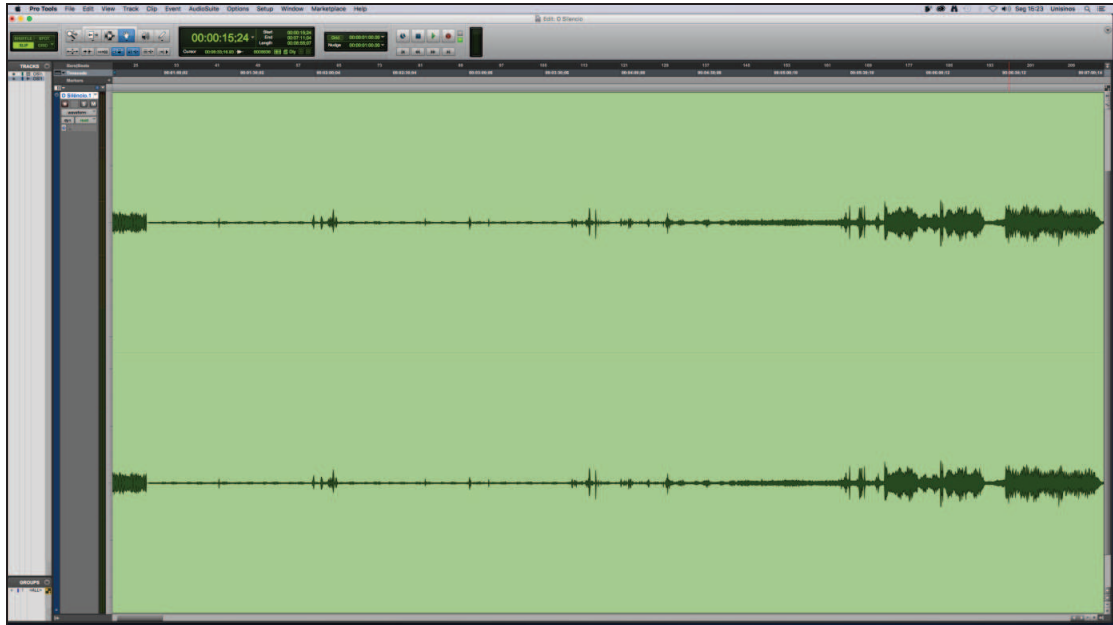
Por outra parte, e talvez por isso mesmo, o diretor cria efeitos para elaborar verdadeiras lógicas, operações constitutivas de soma e multiplicidades que supõem encenações as quais superam o ponto de vista lógico e suas aderências subjetivas simplesmente. Uma estrutura dedutiva, no plano do pensamento cinematográfico, próprio dos métodos de reciprocidade inerentes à cooperação ou ao intercâmbio dominado pelo plano verbal e social permanece e impele o pensamento à lógica necessária a tal elaboração. Assim, ficamos capturados pela preparação anunciada sobre a sua maneira de conceber o espetáculo do cinematográfico; antecipando o que está por acontecer, o diretor joga com as nossas expectativas, um processo que se dá no tempo, o qual se compõe e se substitui e, ao suceder-se, ganha forma de fenômeno e realidade.

6.1.1 Bloco Sonoro A: silêncios e expectativas

Na sequência de observação do bloco sonoro A, nomeado “Silêncios e Expectativas”, destacamos o trecho inicial do filme para apresentarmos a estratégia desenhada pelo cineasta para introduzir a ambiência sonora ao mesmo tempo em que anuncia questões importantes para o desenrolar da narrativa fílmica e cria expectativas sobre detalhes mostrados pela montagem das cenas, entretanto não nomeados ou indicados de forma explícita. O que nos interessa neste bloco sonoro de longo tempo de duração de sequência fílmica é uma experiência com resíduos de silêncio em som e ruído, em alternância do dentro e fora dos sentidos, e o modo como os elementos sonoros são pensados para configurarem diferentes dinâmicas em um jogo de espera sobre o desenrolar da narrativa fílmica. Trata-se de uma

escuta marcada em continuidade de pontos, quase em zero de uma frase-imagem, contraídos e alinhados com o centro do espectro a seguir.

Figura 6 - [BSASIL_ 00: 00': 15'' - 00: 7': 10'']



Fonte: Elaborada pela autora.

A entrada das ondas sonoras é de uma rápida vinheta musical que anuncia a imagem do logotipo da SF em movimento circular, companhia cinematográfica produtora dos filmes de Bergman. Na sequência, ao som de um relógio acelerado, os créditos, em fundo preto com letras brancas, rolam de maneira ascendente na tela. Após as duas vinhetas, um longo período de um ambiente silencioso apresenta os personagens; lentamente, o estado silencioso da cena é substituído pelo intermitente rugido de máquinas em movimento. Há emaranhados sorrateiros de uma perspectiva comprimida da onda aqui relacionada com o movimento de escuta dos deslocamentos da edição do som em um longo trecho do bloco sonoro A. Sonoridades representativas da lógica da montagem da primeira parte introdutória do filme e o fato de cada um dos espaços já incluir seu tom de isolamento como áreas sonoras exibem: a vinheta de identidade sonora da companhia produtora do filme, a vinheta do relógio sob os nomes dos realizadores em contraste com a entrada no espaço da ação da narrativa fílmica, a suspensão do som na apresentação dos personagens e do retorno ao poder do ruído das máquinas aceitam o grande investimento necessário para essas formações, em particular, tempos de duração de um metrônomo em

outros e diferentes blocos que se repetem no início de outros blocos extraídos do envelope sonoro do filme.

A relação entre os objetos sonoros de contagem do tempo e os de um amortecimento do ponto de escuta técnica, dos motivos ou das figurações relacionam a tensão do que está por vir em um regime de relações e funções que o som deve cumprir, principalmente para criar ambientes favoráveis ao entendimento do que está a ser disposto em breves instantes, porém em sucessividade de elementos sonoros. Os construtores sonoros (sons de relógios e do trem somados às vozes em tons sorrateiros) tornam-se pronunciáveis, compreensíveis uns aos outros em longos trechos de matéria filmica. Assim, o espectador é lançado na dialética de enxergar retratos dos pontos de intersecção do som, o que nos leva ao tema das tecnologias do silêncio e de como esse é imaginado, prolongando-se “[...] ao estado usual das coisas conduz a frase-imagem a seu grau zero: a pequena frase que cria laço ou convida ao laço”, indica Rancière (2012, p. 77). O conceito de *imagéité* criado pelo autor (2012) parece útil nas relações que se estabelecem na dinâmica sequencial desenhada por Bergman que mostra e se estabelecem no desenho de som do filme contidas no bloco sonoro A.

O ritmo figural de alguns elementos unifica o fluxo dos sons no filme para que se percebam suas equivalências, e não os planos isolados. Entretanto, como técnica de montagem de som, cada sequência traz embutida uma cenografia sonora enlaçada a outra composição, em sobreposição, ouvidas lado a lado. Pelo som entramos em conjunto, pois o som se reflete e refrata um turbilhão de sentidos em cada sequência de imagens que trazem uma paisagem quieta, calada, silenciosa, porém eloquente de sentidos que conduzem a atenção posta em sucessividade entre os planos construídos. Tais planos agenciam um efeito de *cinematismo* graficamente planejado convocado para atestar positivamente a ilusão de que o texto evocava e dissipava, para fazer ouvir o murmúrio primordial em que o dizível e o visível ainda estão confundidos. (RANCIÈRE, 2012, p. 72). Rancière (2012, p. 13) propõe o neologismo *imagéité*, que corresponde a uma qualidade da imagem ligada à necessidade interna da montagem existente no arcabouço das práticas do *designer* “[...] entre o procedimento técnico da fusão encadeada que intensifica a continuidade e o contra efeito que ele nos mostra”, como se montam relações comuns às experiências dinâmicas do cotidiano. Como visto pelo autor, através das “imagens de Bresson”, “imagens de Bergman” estimularam encadeamento de um projeto acústico de um filme como potência, quando do conhecimento de um modo de agir da fragmentação das partes no todo, das interrupções não como quebra, como um duplo, na

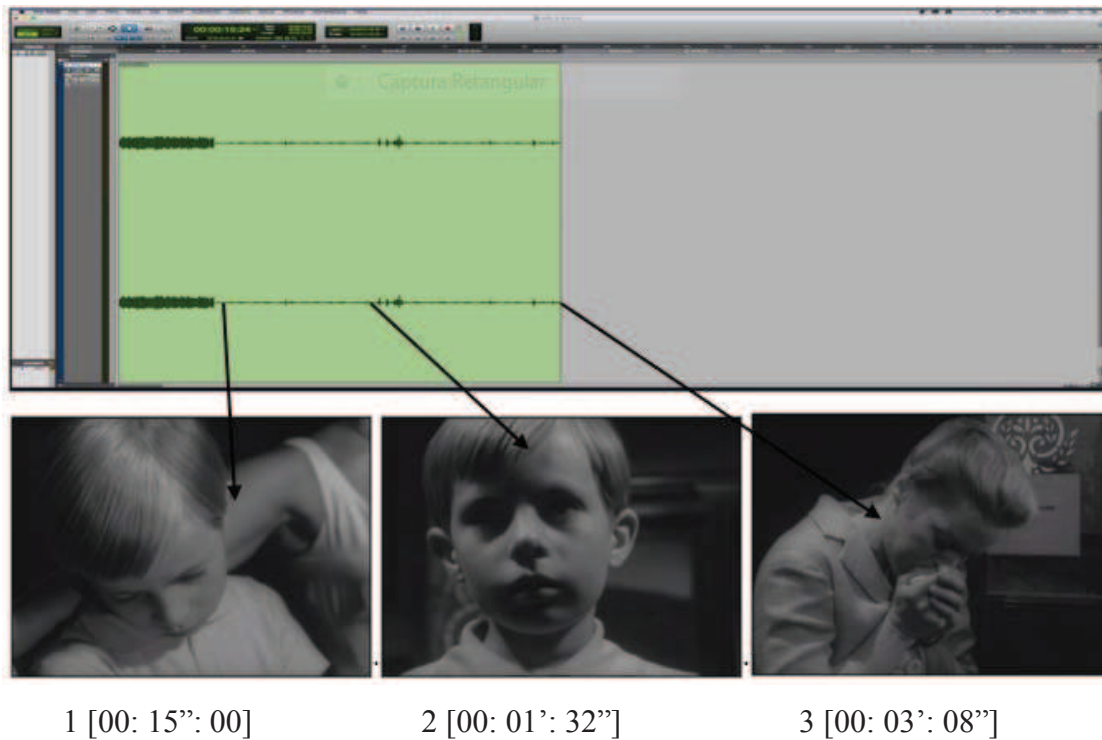
língua do áudio, a fim de abrir mais um canal de inserção de outra camada, mesmo que seja para anular as frequências do som precedente, ouvindo-se o nada, aparentemente em cena. Consiste em uma preparação para se adentrar à imagem fílmica como experiência sensorial. Em cada trecho, trata-se de pensar como e quais operações ampliam atos cinematográficos em produção de sentidos? Compreende-se, segundo Rancière (2012, p. 13), “[...] que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas” de quem as consome como as constrói. No caso do primeiro bloco sonoro extraído do desenho de som do filme, face à presença do som codificado, de acordo com o tipo de cada personagem em cena, visualmente acionada para nós como espectadores diante das imagens, os seus limites estão amplificados pelo agir sincrônico e repetitivo dos sinais sonoros das máquinas de contagem do tempo, das marcas sonoras de cada um dos três personagens e como truque para o movimento que tende a saltar para contrapontos alto e baixo, grande e pequeno, dentro e fora.

Em continuidade da ideia sonora inicial e em concepções análogas aos cortes que realizamos, as amostragens tornam-se atos com duração de um andamento em ritmo largo de ação em cada um dos deltas do bloco A. O mesmo modo de tratamento do tema filme é expressivamente legível, quase que totalmente, na linha média do espectro. Em longos trechos de duração, em *O silêncio*, de Bergman, apreendemos o que poderíamos chamar de uma unidade mínima de tempo de “se sentir” ou “entrar” no silêncio do outro, de solidariedade entre as imagens com fortes indícios de alteridade entre o ritmo do mundo concreto e da experiência do tempo do movimento imposto pela imagem.

6.1.1.1 Deltas Sonoros: entradas e saídas

Nos três deltas sonoros que compõem o bloco sonoro A, evidenciam-se as entradas e saídas do som que produzem a sensação de deslocamento do interior do trem para o entorno sonoro da cena em formas cambiantes construídas pelas texturas aplicadas, para se sentir a atmosfera abafada e tensa elaborada com um teor estilístico nas imagens iniciais do filme, dedicadas à apresentação dos personagens.

Figura 7 - [BSAD1SIL]

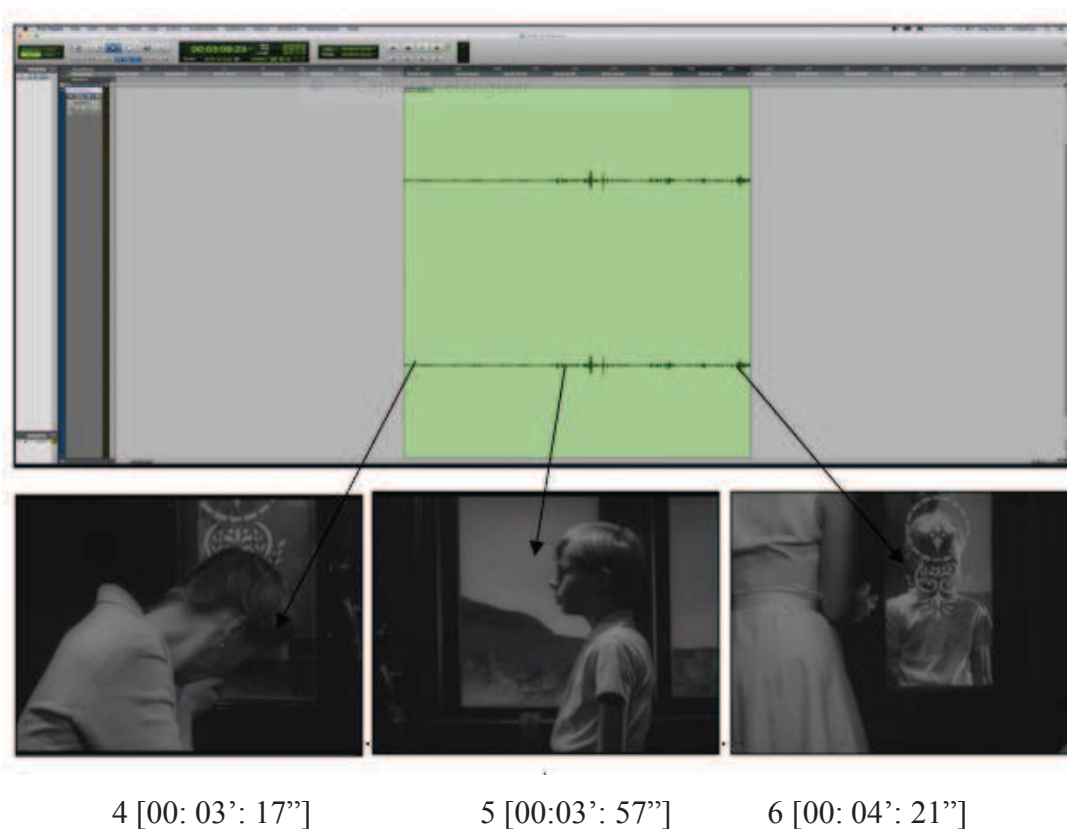


Fonte: Elaborada pela autora.

De um clima quente de apatia aparente, de um longo trajeto, de uma misteriosa viagem o som da passagem do tempo se mede de forma acelerada pelo ruído de um relógio mecânico desenhado de forma contraída na tessitura inicial do delta 1 do bloco sonoro A. O relógio para de contar o tempo. O traçado, quase que imóvel da linha sonora, amplia a experiência identificada como um momento de suspensão do som em que a sequência nos permite compreender visualmente. Os protagonistas do filme são apresentados: duas mulheres jovens e um menino. Uma criança por volta dos seus 12 anos de idade, Johan (Jorgen Lidstron), está adormecido protegido pelo braço de uma mulher [1]. O braço é de Ana, sua mãe (Gunnel Lidblon). Como mecanismo preparatório do que estava por vir, seguido pela ideia de um tempo retilíneo como progressão, permanecemos imóveis frente a um prolongado *close* em John [2], calado, atento ao seu entorno. Assim, a imagem parece saber da escuta do som do tossir da outra passageira [3] no seguinte retrato da tia Esther (Ingrid Trulin), apesar de estar sentada no banco em frente; entretanto, aparece em quadro em perspectiva espelhada, pontuando a mesma perspectiva do olhar dos outros personagens. Eles viajam de trem percebemos o deslocamento da esquerda para a direita. Entendemos o deslocamento quando nas primeiras cenas as duas mulheres e um menino pequeno parecem de tal maneira imóveis, apáticos e entregues ao calor mórbido; emulam uma natureza perdida em seus olhares

introvertidos. São olhares de pura expectativa. Propositadamente expressados em poucas falas, poucas vozes procuram dar materialidade a esses corpos, apresentam-se como potente lugar da incomunicabilidade austera, da sensibilidade áspera, espaçosa e solidária entre os personagens. Bergman coloca vazios, espaços de longos silêncios como pontuado no quadro e uma longa pausa depois vinhetas iniciais para acontecer a suspensão e despertar o nosso tempo de expectativa, ritmando, aos poucos, ao proposto à narrativa e aos personagens. O possível motivo da viagem é a enfermidade de Esther. A tuberculose era o espectro das populações pobres. Gradativamente, e de forma ainda indiscernível, é possível ouvir o deslocar do tempo da máquina do trem. Ouve-se o interior da cabine, e o som abafado do trem se interpõe à presença de um desconforto físico da personagem. O balançar das luzes concatena com a escuta do som das ritmadas do trem em movimento, quando em corte seco do som do trem se entra, novamente, no interior do vagão, no ambiente do delta 2 do bloco sonoro A, episódio em que silêncios por segundos constroem a percepção acústica sentida pelo menino no ambiente que ele começa a apresentar para o olho da câmera.

Figura 8 - [BSAD2SIL]



Fonte: Elaborada pela autora.

Os ruídos eloquentes das máquinas da indústria pesada tanto impregnam quanto reproduzem o estado interior da personagem [4] e o código de contato e contexto com o mundo exterior através de portas e janelas. Em muitos momentos do filme, o garoto está sobre um fundo imóvel de uma paisagem natural, ou de quadros, imagens emblemáticas, pictóricas, truques do realizador, saltando, muitas vezes, qualitativamente sobre recursos que impressionam a cada momento de dizer ou calar imagens que se fazem como estruturas fixas desenroladas no tempo de duração que resiste à contemplação do menino [5] observando o nascer do sol, e o movimento de abrir a porta, o retorno ao movimento do som do trem [6]. Do nosso ponto de vista, a sensação é de que o tempo parece parado, entornado pelo ruído monofônico crescente de um trem em movimento, em velocidade constante. Assim, tomados na sua formulação de isolamento de fragmentos encadeados em formas monossilábicas. Os três personagens ali se moviam, desapareciam, retornavam, ficavam totalmente parados, falavam quase nada e baixo. O fato de as vozes estarem como figura de fundo, em vez de figura emblemática em um desenho de som, cria uma reciprocidade rítmica com o ruído baixo do trem. Como uma modelagem de mixagens em andamento do perto e longe, homem e máquina dialogam. Primeiro quase sem ruído, depois com um estrondo crescente, há um atravessamento de técnicas de representar pormenores. O cineasta cria a ilusão de algo ressonante no espaço de imagens congeladas, faz sobressair do interior dos corpos sons como se fossem ouvidos no interior de “câmeras aenoicas”.

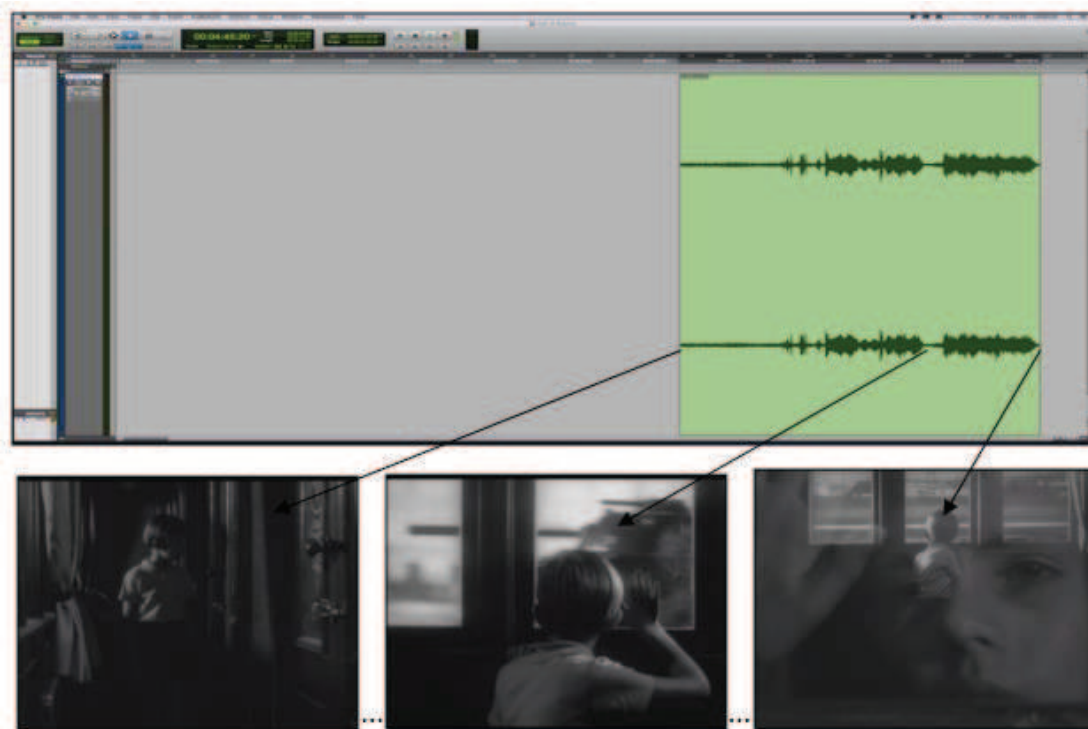
Os incipientes feitos sonoros, ordenamento social de produção, parecem ser intraduzíveis em palavras. Concentrando-se, sonoramente, sempre no que acontece do outro lado, abre espaço para desdobrá-lo dos acontecimentos que jogam com a ausência e presença do outro no espaço do imaginário. Outros sons passam na direção contrária. Enquanto sentimos a velocidade do trem levando no sentido oposto, estamos sob o efeito de estéreo, produzindo agenciamentos e significados de movimentos e perspectivas. O barulho do trem torna-se fascinante referência do que se faz ao som que está fora do ambiente; encontra ecos e mostra que o escutar é de incluir o outro em cena, como uma experiência das quais o pedante administrador do indizível, do que está dentro do quadro, começa a soar das caixas pretas de som. É justamente isso que faz o objeto sonoro estar em quadro. Na presença ou na ausência de uma lógica sônica de um projeto, a fonte ausente representada auditivamente faz com que uma imagem sonora esteja aí, em cena.

Uma guerra mundial estava à nossa porta. Encontramos esse outro em cenas de *O silêncio* no ritmo do baixo e rápido falar, princípio da música de câmera, das formas e dos objetos sonoros colocados à distância. Sentimos que na narrativa o efeito estereofônico,

intencionalmente tratado, cria uma ilusão de simultaneidade e uma sobreimpressão de um efeito de profundidade de ritmos minuciosamente pensados.

Antes de qualquer outra inscrição no desenho de som de um filme, Bergman expressa na lógica estrutural dos ambientes um desenho político de correlação e subordinação, em que o império do poder da palavra onisciente se desconstrói para um esgotamento de forças totalizantes, colocado sob a lógica da ausência do outro e estabelecido de forma sensível frente a uma insegurança jamais experimentada à luz de tal conjuntura política. A inserção dos ruídos torna-se memória de como escutar coisas em formação em torno de uma imago social e de um testemunho auditivo da percepção objetivada de um fato. Inventam-se premissas de um idioma do moderno, uma arquimixagem como uma arquissemelhança de uma costura importante que aparece a um só, o tempo da “[...] semelhança originária, a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém” (RANCIÈRE, 2012, p. 17) – uma brecha nas relações de um ser com sua proveniência e sua destinação das técnicas de reprodução vistos em estados sucessivos de silêncios em deslocamentos, dentro e fora de um vagão de trem, entre os personagens.

Figura 9 - [BSAD3SIL]



7 [00: 04': 48'']

8 [00:06': 35'']

9 [00: 07': 10'']

Fonte: Elaborada pela autora.

Aparecem [7] aos 4 minutos e 48 segundos as passagens de escuta do menino dentro do trem e, aos 6 minutos e 35 segundos, os tanques de guerra, sonoramente, cada vez mais potentes, como única camada de som em crescente adensamento e espessura sonora [8] de uma escuta que chama a atenção para o personagem silencioso. Ao redor do personagem, os sons das máquinas mixam, em sequência, uma camada de ruídos, barulhos em justaposição incrustados em camadas visuais, vazados de vazios, até as imagens se fundirem [9]. Com o andar do menino pelo trem, estamos ao som intermitente das baixas frequências de um tanque de guerra que desfila do outro lado da janela e do vidro, enquanto o menino assiste do interior do trem. Percebemos que estão em um lugar estranho pelas tentativas do menino de ler os regulamentos sinalizadores para quem anda de trem. Só o menino tem o contato com o conteúdo dos cartazes, e os espectadores, somente às suas interjeições, tentativas de decifrar os novos códigos de conduta.

Como o espaço acústico em cena é, por vezes, indizível, mostra-se diferente de outras sonoridades ouvidas até então. Em se tratando de um sistema de montagem em sequência, percebe-se uma fonte de mixagens nos quadros [6], [7] e [8] contidas em uma montagem verticalizada em estratificações das camadas em sucessividade para a simultaneidade de figurações. O importante era perceber os conceitos de videomixagem de Dubois (2011, p. 93) ao aplicar e/ou ilustrar um desenho de um filme que tende a retirar a importância do espaço *off* como peça-chave da sua linguagem em benefício de uma visada mais totalizante: “[...] virtualmente, com a multiplicidade das imagens na imagem, [...] como se dissesse que tudo está ali na imagem, [...] não há nada de se esperar de um fora que já foi incorporado e interiorizado desde o início”. Desde sempre revelado na *fonossensibilidade* energética e estática pela pontuação acelerada do mecânico contador, o som do tempo pulsa do ímpeto das imagens prenas de uma convulsiva reclusão temporária de introversões; são as imagens em instantes que se somam ao transporem as portas e janelas. As colagens, figurações sônicas, estão mais uma vez dessincronizadas e emitem uma descrição precisa dos processos que estão acontecendo de forma intersubjetiva de comunicação no interior das imagens. Nesta perspectiva o título do filme, *O silêncio*, produz seu efeito às duplas faces da vida, em uma relação tensa entre as temporalidades distintas da natureza humana e a civilização das máquinas, em ressonância com o rangido das rodas do trem.

O quadro inicial, com luminosidade relativamente obscura, parece um recinto protegido; suas fronteiras aparecem com mais nitidez quando nos preparamos para incluir as variações desenhadas pelo som naquelas frequências definidas como uma musicalidade retumbante, ao se duplicar, continuamente, a inteligibilidade do pensamento sensorial entre

pontos de intercessão de ambiências que trabalham de modo indistinto. A escuta-montagem do filme rompe o fio da reflexão do som no silêncio e assinala os ruídos da estrada de ferro como andamento para a trilha sonora de cinema composta pelo diretor, para criar uma sensação imersiva e contagiante da dinâmica da montagem do filme. Esta montagem, anteriormente descrita, leva à forma como Marshall McLuhan (1998) constrói seus argumentos sobre os estados de um meio cultural, mais especificamente, sobre um detalhe não notado, mas revelador da maneira de contrastar as ideias de progresso ou das mudanças da história humana. Os postulados centrais de McLuhan (2011) sobre as extensões do homem urbano, moldado pelas tecnologias vigentes, altera a perspectiva sensorial das pessoas que o usam, e isso é de fundamental importância para o projeto acústico: é o traçado de um desenho de som plano, comum, visto lado a lado. No filme *O silêncio*, o diretor Ingmar Bergman mescla perspectivas espelhadas de som e luz, e, como a narrativa sempre reitera haver na presença algo que está ausente, a imagem torna-se transparente, reflexiva e reverberante. A vidraça perde a função de uma superfície de separação para tomar o lugar de uma tela de projeção silente do seguro e vulnerável, ao som estridente dentro do vagão em alternância com os rangidos dos trilhos do trem.

Os outros quadros mostram as camadas no vidro da janela do trem, e tornam visível, cada vez mais, a inexistente delimitação; remetem para a experiência estética cacofônica que está a se fazer como movimento ressoante dos ruídos, comportamentos sonoros de uma natureza deslocada dos sons humanos em sintonia com os tecnológicos — sonoridades da civilização do choque e do ruído repetitivo das máquinas. A locomotiva ganha velocidade no cinema. Para McLuhan (2011), toda tecnologia, incluindo as ferramentas manuais artesanais e intelectuais e os meios de comunicação, apresentam-se como extensão do homem. Por essa razão, a roda é extensão dos pés; a eletricidade estende a informação para o nível global; a televisão constrói outro ritmo para a fala; o cinema, para o tempo. As constatações que alimentaram as ideias do escritor sobre a cultura humana e ainda alimentam servem de figura-base na construção da melodia de fundo do filme para explicar o contraste tanto declarado como disfarçado, na ação de relacionar acontecimentos a sonoridades de estados tecnológicos sonoros importantes, alterando os padrões de percepção do homem que cresceu em ambientes com circuitos mecânicos, eletrônicos, sempre em transição, dos sentidos vigentes e conhecidos.

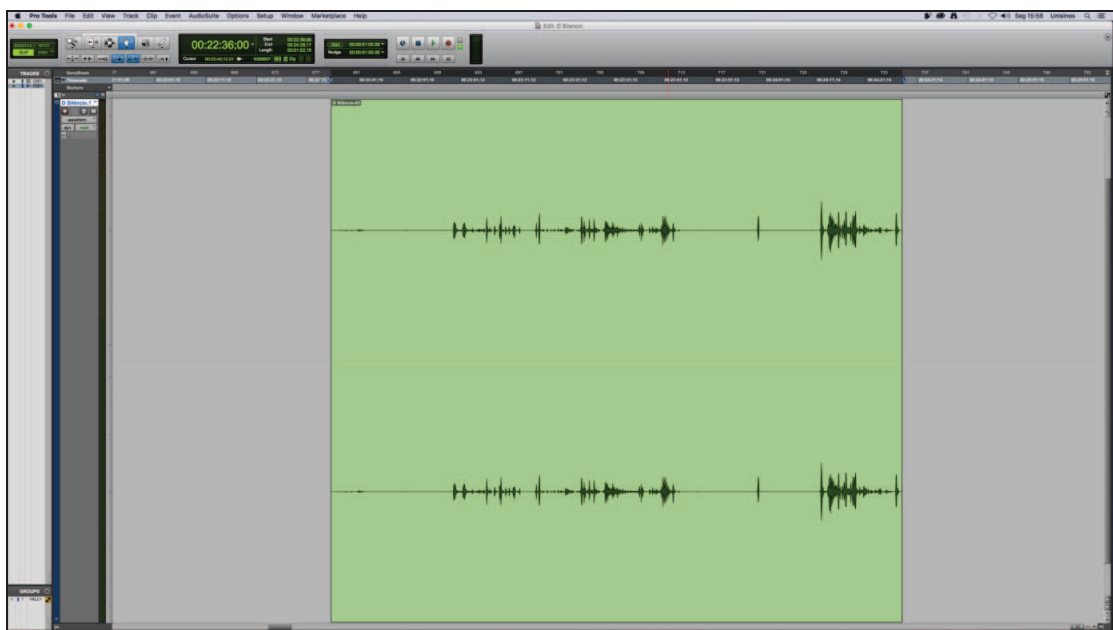
A cumplicidade envolvida nas camadas sonoras e visuais embutidas, umas às outras, assim engendram um efeito de relevo construído na sucessividade dos quadros como visto anteriormente nas imagens médias. Dubois (2011, p. 86) afirma: “[...] não há uma imagem única”. Embutir uma imagem em outras pode produzir efeitos de profundidade de superfícies fundados na

estratificação em camadas, analisa o autor. Ele relaciona o efeito de relevo com o “buraco” e seu preenchimento, que é invisível fora da imagem e só existe para o espectador. Na obra de Bergman, existe profundidade de campo e em outras muitas mixagens “abertas”, bem como efeitos de incrustação, da estratificação de mixagens de imagens, sob a lógica da montagem em películas.

6.1.2 Bloco Sonoro B: o som e seu avesso

Em nossa experiência com infonográficos, no protocolo denominado de “O som e o seu avesso”, fomos instigados pela primorosa sequência de atos do agir sonoro em uma montagem em que o som e o silêncio em sucessividade se presentificam à medida que conexões são feitas de atos isolados, porém em alternância na própria imagem de trabalhar som e silêncio em solidariedade. Assim, pode-se burlar uma necessidade de intromissão do sonoro na inteligibilidade de expressões pelos labirintos do cenário nas relevantes inserções, que mostram como os efeitos de silêncio se comportam de forma a impulsionar as imagens tratadas, para que se entendam os métodos complexos de um desenho de som de um filme que traz a dinâmica de uma mixagem sonora, a fim de denunciar desvios de registros sonoros de um trajeto percorrido por personagens em uma cenografia fílmica.

Figura 10 - [BSBSIL _ 00: 22': 36' - 00: 24': 28"]



Fonte: Elaborada pela autora.

Escolhemos o trecho inscrito no espaço sonoro do bloco B pelo ritmo de ação do menino pequeno. A acomodação da onda na superfície inicial do traçado é a gravação dos passos que se aproximam e somem, conforme os cortes da estrutura das cenas em sequência, sinais de baixa captação de som. Aos poucos, as amplitudes de onda, perturbações sonoras em trechos de longa duração de movimento das imagens em planura do som e de breves perturbações, são focalizadas pelo desenho de som na continuidade da duração do filme. Ao seu modelo e modo, os passos do som do menino, no plano acústico, configuram resistências do primado da duração interior, sobre o tempo exterior, e atestam a experiência autêntica da construção de deslocamentos no gráfico do tempo de duração do que é visto em dupla face da imagem e depois ouvido pelos salões de silêncio. Extraímos e protocolamos o trecho de um passeio de escuta pelo ambiente interno do hotel. Vê-se, na locação cenográfica, a existência e adaptação em reciprocidade sonora com a arquitetura ampla do lugar. Isso leva a indagar sobre o que não se vê/ouve enquanto, por exemplo, um garoto se movimenta ruidosamente pelos corredores do hotel, em um imenso salão (ou caixa) em que apenas se escuta o som dos ruidosos passos do garoto, efeito reforçado pela ausência de trilha musical nessa sequência.

A experiência autêntica define em fluxo o plano de pensamento do diretor. Passamos então a transitar entre o que se move doravante para nós. Bergman teve a astúcia de extrair deste espaço planejado composições de sentido sensorialmente imersivas mais que descritivas. São retratadas possibilidades para um investidor pragmático; poder-se-ia pensar hoje em dia na utilização de filtros que retratam sons gravados em catedrais para construir efeitos mais imponentes e reverberantes entre as bandas do som e da imagem. O que se ampliou, na verdade, foi para criar todo o impacto que planejava e foi concebido para projetos acústicos em sua origem para os salões de palácios, casas de óperas. Com o tempo, percebe-se que os efeitos de salões construíam uma barreira acústica, uma muralha sonora, uma forma de excluir as paisagens externas. Tais efeitos consistem em uma forma de ausentar por um tempo as provocações sensoriais, contraponto do ruidoso som das massas.

Há linhas de fuga possíveis, e a presença do personagem está na sonorização dos passos do menino, rastros de um corpo imaginariamente presente que dimensionam a cena, em função de ele ainda estar em quadro; é o sonoro que acrescenta densidade e o peso da sua presença em cena. A sensação do silêncio dos passos desafia o senso de equilíbrio e ordenação de temporalidades e de uma continuidade da audição sutil, de uma forma na linguagem desarticulada, ao gaguejar a fala e registra para os próximos deltas sonoros a presença dos efeitos de dinâmicas sonoras em reversibilidades, nesse bloco de sentido desarticulado quanto à perspectiva estatutária das coisas cenográficas. Trata-se de um

fonograma, gravado, montado e mixado em um sistema ainda mais hierárquico entre o som e o silêncio. Algumas portas e pontes estão fechadas nos aparelhos “duros” do sistema analógico; a perspectiva sonora deve ser construída com apenas poucos canais de entrada e saída de som, o que traz para nós, além da beleza de silêncio, um potencial de entendimento ao se tentar reconstruir as trilhas do pensamento sonoro do diretor e sua equipe.

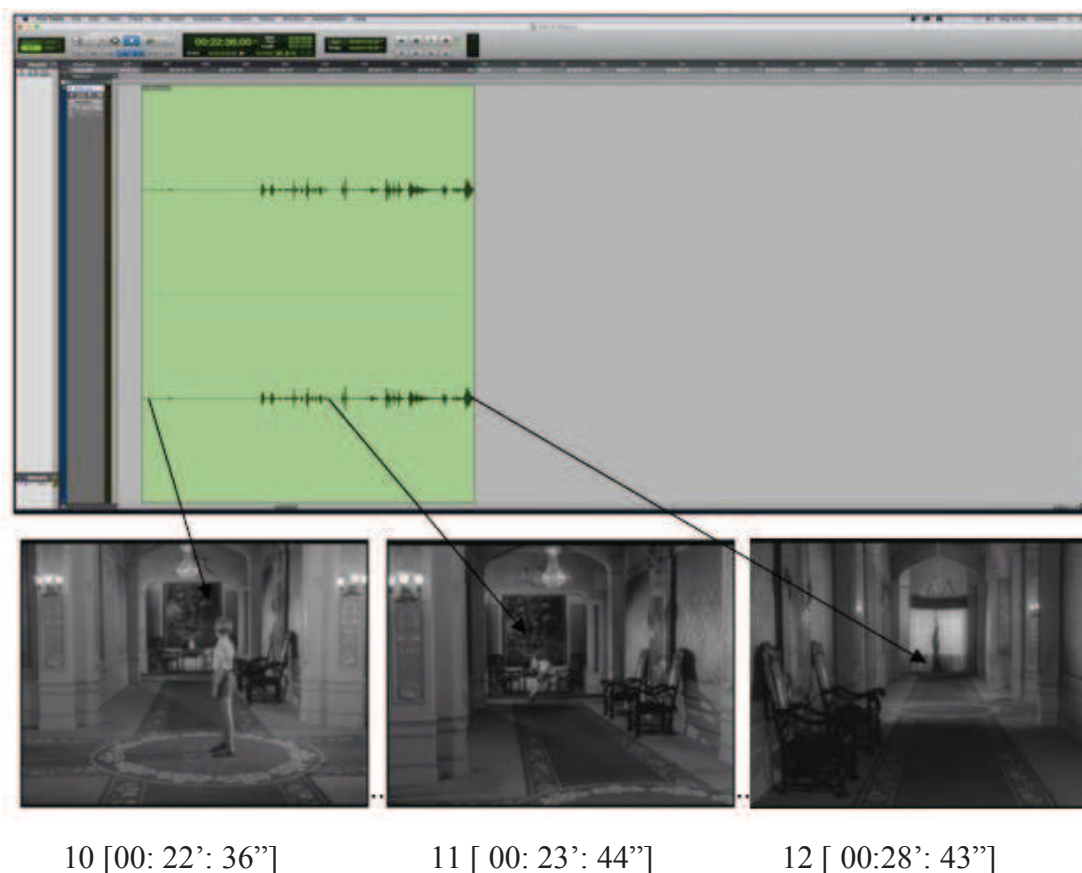
Bergman contou com aparatos e engenheiros de gravação de som, e sua narrativa sônica demonstra uma grande maestria de saber trabalhar com recursos da ambiência de “abrir”, “dar um brilho” ao som direto. Mexer nos parâmetros dos botões disponíveis nos gravadores e nas mesas de montagem e mixagem da época produz um lugar emotivo ao espectador no filme. Isso causa uma distorção, um efeito, um eco, mesmo que em grau mínimo de audição perceptiva; atualmente, o reverberar assume o lugar de, linearmente, uma figura sonora após a outra, em uma das bandas de áudio; outras são desarticuladas e/ou estão no contraponto, como no caso da participação da palavra nos seus filmes. O interessante em Bergman, dessa forma, é que o silêncio não está em contraponto com um falatório inútil, e sim mostra o que está no lugar do outro, e, se aceitamos o convite que ele nos faz, entramos em silêncio para acompanhar um amigo também silente na trama toda do filme.

O aspecto importante da nossa decomposição sonora, a construção de desenho de som, deixa transparecer as paisagens sonoras vividas pelo imaginário do cineasta, lembrando um clima muito particular: o homem que reproduzia paisagens do silêncio, com tanta memória em vários aspectos. Bergman aponta para uma invisibilidade de construir impactos e sensações seculares e para a memória de experimentar muitas coisas. Hoje permanece como referência de um trabalho estético sob um ponto de vista; sob outro, é possível sentir as imagens lembranças do diretor vagarem por meio de um pensamento revelado entre o silêncio de muitas palavras, por um escrever muito sonoro dos seus filmes. Podemos imaginar, por meio da plasticidade do preto e do branco do filme, reconstruir e intuir as paisagens sonoras nebulosas em torno de Bergman. Uma ecologia sonora difusa dá vida aos seus fonogramas. Em função disso, retornando ao desenho de som do filme, logo depois, encontramos somente o menino pequeno, maneira de o diretor referir-se ao personagem, em imensos salões vazios também de palavras. Logo depois, encontramos com o “sozinho” de cada figura sonora desenhada no filme. Através desses salões, o sozinho menino pequeno, com a mãe e com a tia, adquire tamanhos, estaturas, dimensões e proporções, para “estarmos” dentro da cena, em um salão com muitas salas, quartos e peças de silêncios, cômodos nos quais o silêncio está instalado, isolado, às vezes, mascarado por uma conhecida música de mobília muito apropriada do momento de sua inserção em transmissão radiofônica.

6.1.2.1 Deltas Sonoros: ponto zero e um

Os deltas sonoros correspondentes ao bloco sonoro B apontam para a dissecação de imagens sonoras e visuais que seguem uma linha de exposição mais precisa entre presença e ausência do que qualquer outro trecho da trilha sonora neste filme pode advir de seu tema principal o silêncio. Cada um dos três deltas pede um tratamento especial. Em cada evidência da participação do som e em cada acusação de seu avesso, o silêncio segue um modelo de comportamento do seu uso no desenho de som devido à tentativa de achar uma saída para o vazio, uma maneira de retornar a exercitar uma força vital de tocar, ligar sons e fazer relações, enlaces ou pontes de transgressão aos enquadramentos, a fim de mostrar as sutilezas e combinações tanto da técnica quanto da estética, o que coloca traços singulares nas próximas inscrições e imagens médias pontuadas em singulares curvas que jogam com o imaginar e, portanto, com o que foge do que se enxerga nas imagens.

Figura 11 - [BSBD1SIL]

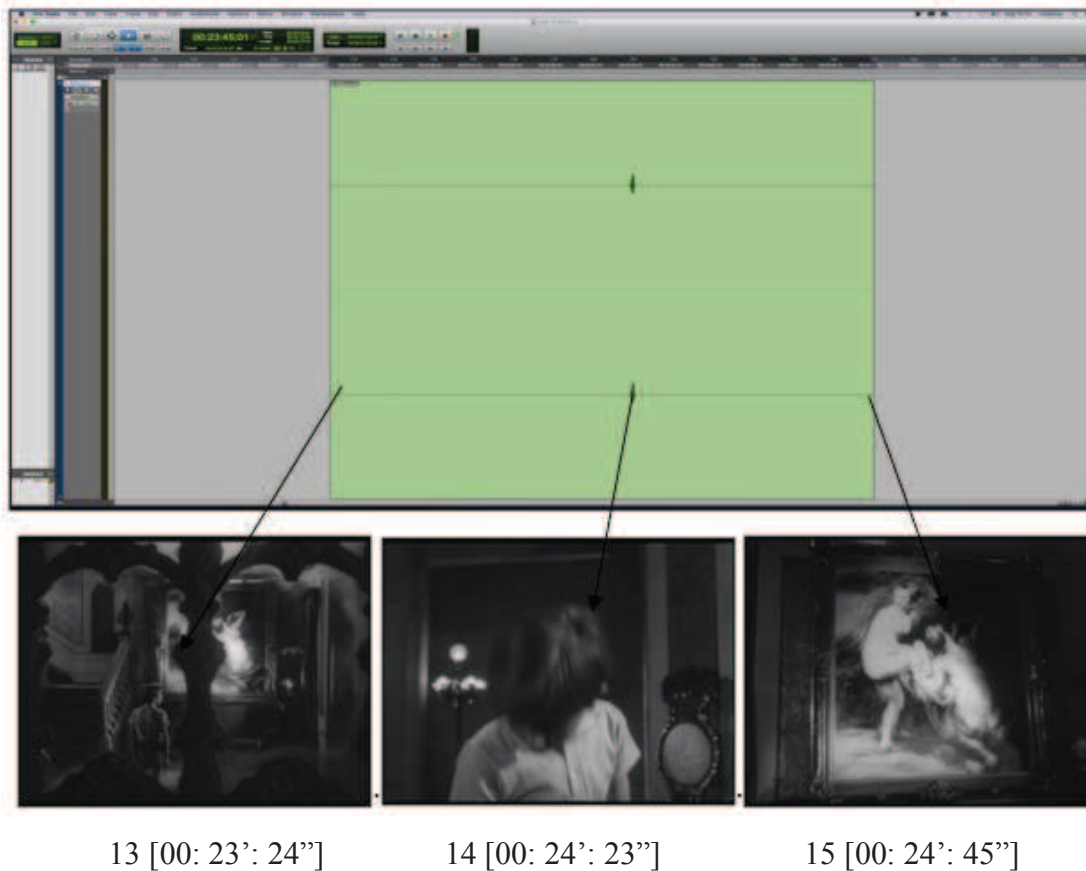


Fonte: Elaborada pela autora.

O que está claro nesta sequência de imagens médias, marcadas em pontos equidistantes em um bloco sonoro de aproximadamente 2 minutos de duração, é uma passagem de escuta em quase zero seguida em um longo *fade in*. Do menino parado sob a linha em repouso [10] para uma dimensão de algumas perturbações dos enlaces sequenciais, registram-se as batidas dos pés correndo pelo tapete [11], entre os planos que desenham como este evento, de um período de longos espaçamentos de deslocamento, está organizado. É apresentado o corredor esvaziado [12], que aparece como necessário para a estrutura rítmica da ação. Eisenstein (2002a, p. 155) faz enxergar o “valor primordial dado a uma arrumação dos fenômenos que emergem extaticamente, ‘saindo de si mesmos’, por que são exatamente estes momentos de sua existência os escolhidos para a descrição”. No caso, ensina, neste sentido, como estruturas básicas do fixo para o fluxo podem representar a saída para uma nova condição. Aquilo que age como qualificador guia entre passagens “implica inevitavelmente uma transição a alguma outra coisa, a algo diferente em qualidade, a algo oposto ao que era” a vivência de uma imobilidade/silêncio [10] — movimento/ruído [11] — para o ambiente vazio do personagem [12], movimento de uma sequência de uma experiência do saltar do espectador “para fora de si”. Percorremos mais do que espaços, sentidos não como mera sequência; andamos na experiência da intervenção no tempo, como se adentrássemos uma câmara de ecos e assonâncias, em diferentes andamentos e de velocidades das imagens em movimentos em constantes estímulos fotossensíveis das técnicas do ver e do ouvir. Assim, sentimos o choque do desvio, quando o menino está em cena em equivalência com ele mesmo ausente do quadro e com o som dos passos também. É destes sobressaltos sonoros que necessitamos para entender o acontecer em silêncio um “antes” e um “depois” da aventura de um herói, por um lado de um tempo fluxo, contínuo e, por outro, das interrupções.

No delta 2 do bloco sonoro B, já levados pelo fluxo de consciência de um tempo de escapes, outro episódio, uma sequência bem rápida da brincadeira de esconde-esconde entre Johan e o mordomo, recorta o primeiro plano do menino, posicionadas lado a lado imagens centralizadas num quadro. Instantes de visualidade extrema são dobrados em permanência de duração e em microtonalidades sonoras. Períodos de repouso e de baixa intensidade sonora criam vazios, no gráfico da onda para a linha central, o que depreendeu de nós uma escuta desafiadora.

Figura 12 - [BSBD2SIL]



Fonte: Elaborada pela autora.

Quando passamos a ouvir os movimentos sucessivos com os *frames*, vemos no silêncio uma cena de um suspiro, de um susto contraste do repouso e do mexer um pico de onda, que procura descrever uma experiência muito além das palavras. Percebemos como um ponto zero da audição. Os três quadros, imagens médias próximas umas das outras, são pontos que guiam o silêncio dos planos em labirinto que estamos a percorrer com o menino, e entramos em pertinência ao que pode tornar-se arte no jeito de tratar e contar uma história. A sequência que aí está afetou pela forma de recordar como se leem páginas de um livro, sequencialmente, ora com imagens fixas, ora com transcórrer de um texto fluido, mesmo sem som e palavras; caladas, as imagens visuais seguem o seu curso, deslizam atravessando silêncios alargados pelo diretor.

Achamos produtivo o movimento de articular tal experiência com a problemática colocada por Rancière (2012, p. 18) sobre “[...] o mutismo das imagens e sua eloquência”, princípios de equivalência reversível entre o “mutismo das imagens e sua fala”, um tipo de imagem que suscitou reflexões sobre o que ele pensa sobre imagens, também presente na seguinte “frase-imagem”: “[...] a imagem nos fala nos momentos em que se cala”.

(RANCIÈRE, 2012, p. 20). Tal discurso é construído desde os primórdios das teorias do cinema mudo, inauguradas pelo cinema silencioso, quando Bergman tenta criar circunstâncias para retratar estados sucessivos de silêncios. Sentimos como palpáveis as experiências, muitas vezes, esquecidas da lógica do tecido do plano dos argumentos. Ao fruirmos pelos trechos do filme, especificamente, na hora de dissecar desse bloco e colar as decomposições sonoras ampliadas com as imagens, chamamos de pontos obstaculares no espectro sonoro capazes de criar um efeito de sucessividade em reversibilidade de ação. cremos que Bergman faz de suas imagens objetos de duplos sentidos: tanto “[...] um fazia falar seu silêncio” quanto um como “[...] fará de seu silêncio a anulação de toda verborragia”. (RANCIÈRE, 2012, p. 20). Contudo, mesmo estando no estado de cinema feito de imagens tradicionais, o seu potencial expressivo joga com as duas potências de imagem, segundo o autor: “[...] a imagem como presença sensível bruta e a imagem como discurso cifrando uma história”. (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

Encontramos lugar para pensar e tornar ainda mais familiar os aspectos de um tempo sonoro que patinha em adentrar na imobilidade de molduras e em como sair delas, considerando o conjunto das montagens como atrativas para os quadros de silêncio enquanto informações de um “si-mesmo” das imagens, mas que abre para a experiência do “sair de si” do som como objeto sonoro, mesmo estando no plano de uma escuta acusmática, em pertencimento sintético ao desenho da engenharia das imagens, em linearidade e do analógico, construindo ferramentas para as imagens-mundo do cinema e do cinema no mundo dos homens.

No quadro [13] rebordado por uma moldura preta, o menino está parado frente a um quadro iluminado ao fundo do salão. Há um efeito gráfico de janela que abre e esconde algo no centro da imagem de fundo, no salão em silêncio. Seguindo o curso, cortamos o fluxo e fotografamos o menino [14] ao inclinar a cabeça para baixo quando o susto repõe algo em jogo e desaparece no tempo novamente. Ao baixar a cabeça, o personagem pede a nossa cumplicidade, conduz a aprender a viver relações, e uma crescente tensão silenciosa que conhece a verdade sobre a identidade dos corpos torna-se função do sistema de montagem de conjunto. O menino está, em um momento, parado. No meio da sua fuga da perseguição do mordomo pelos corredores do hotel, uma pausa [13] no som audível e a tensão crescem até o dramático suspiro do menino. Outra pausa [15] é usada para a continuidade da tensão e expectativa no que está por vir. A pausa no contínuo sonoro estampa o silêncio como uma linha direciona para a inexistência de pontos de edificações na área gráfica, torna o espaço vazio relevo para o quadro exposto, serve como ponto focal.

A representação do rapto de Perséfone para o mundo de Hades no quadro parece chocar o olhar do menino. Por meio de uma moldura [13], divide em quadros a imagem dele à representação pictórica de uma mulher, o que parece afinado com o drama que assusta o personagem em cena. Pelas aberturas vê-se o que é para ser olhado e calado por um suspiro e faz do ataque, no centro do diagrama, um som que arranha o tom estacionário e monofônico do silêncio como ambiência proposta. Revela ao espectador a explosão da imagem que, no quadro seguinte, marca a diferença entre o movimento que segue em linha horizontal de tempo, intencionalmente afetados pelo tom teatral de um diretor que conecta imagens que vêm e vão. Na ausência dos elementos sonoros, os enlaces afetivos com imagem põem na dinâmica da imagética dos códigos de silêncio enunciados na cena, ecoando dos chiados das materialidades químicas do suporte em películas.

A ocultação de um narrador em *off* e da condução verbal como dominante para nos guiar pelos salões suntuosos evidencia que os outros sons ambientes reverberados têm íntima ligação com o visual das paisagens e seu processo de representação; afastar-se das convenções do desenho de som do cinema e do teatro é que parece soar esse projeto acústico. A ausência de um narrador em *off*, das trilhas musicalmente compostas para as cenas e o que a audição alcança, está em um lugar de intensidades ruidosas, rugosidades padrão que dão textura e qualificam cada timbre sonoro distinto de outro em uma mixagem final. Com ausência desta voz que muitas vezes indicaria o ponto do filme que insistentemente buscamos ouvir, desejamos eleger ou não quem constrói a narrativa como nas obras literárias. Dito de outra forma, nos espectadores há desequilíbrios frente às expectativas ao que nos é dado a contemplar sonoramente, em um misto de contágio de estar lá agindo dentro da cena e estranhamentos quanto ao lugar do enunciador que está vazio e pode ser preenchido por nossas imagens-lembranças. Entretanto, em conformidade com Machado (2007, p. 20), “[...] um alguém que só pode existir na estrutura do filme como uma lacuna, para que o espectador ocupe o seu lugar”. Por isso, nossa experiência é afetada pela implacável destreza do silêncio de revelar imagens que existem organizadas em torno de um passeio de escuta da cena como uma instância audiente, em imagens mudas, mas que já nascem de estarmos habituados com alógica de unidade de uma sequência de imagens faladas.

Nesta perspectiva, as sonoridades do silêncio adquirem forma para desvelar o valor de seu conteúdo imagético pela rompida e desarticulada linguagem verbal. Em cena, tudo parece ser bem maior nos discursos perturbadores de longos vazios. Porém, a ausência do narrador em *off* tem outra função: o interesse pela formação do espectador sobre certa afasia cinematográfica. As imagens de silêncio são construídas segundo um papel preponderante da

ação deixada de ser comentada pelo diálogo, ou tudo contado verbalmente. Produz uma tensão; atinge-se uma força de sugestão maior do simplesmente filmado. O lugar do locutor *off* é sempre desafiador. Quando imposta, a voz de autoridade intimidadora e de vigilância constante torna-se invasiva.

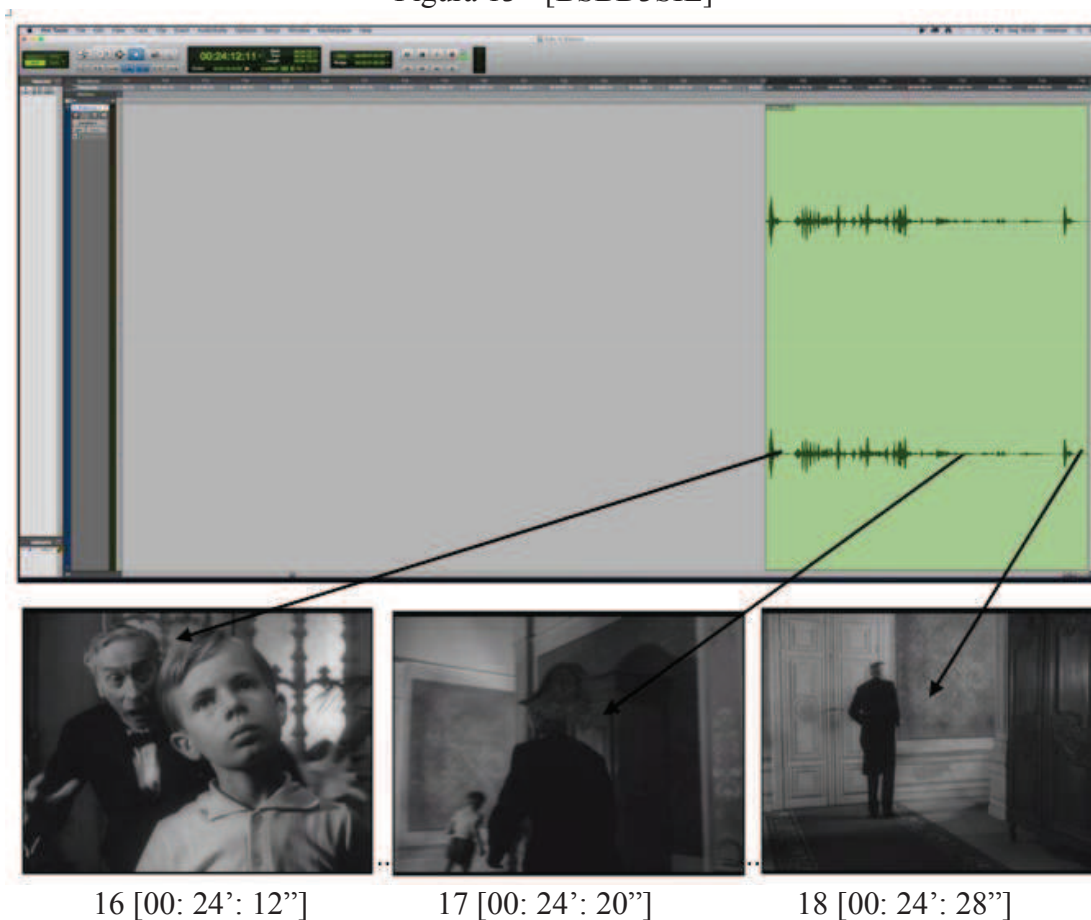
A ausência do narrador em *off*, da sua proposital condição de continuidade do filme, vai além em *O silêncio*. Ao suprimir a voz *off* o cineasta rompe o lugar de fala dele próprio, ou do lugar do cineasta que deseja o monopólio da informação, e adquire o direito de calar frente a um número ainda maior de variáveis que reprimem a pluralidade de ângulos e pontos de vista e que o espectador sente mesmo sem se dar conta. Assim, desmascara personagens, faz o silêncio reagir aos dramas encenados com ambivalência de sentidos. O discurso é de ninguém e das massas espectadoras conjuntamente. Pode-se afirmar que o lugar é de uma escuta ideológica, talvez sufocada ao calar, colocada em ação.

Machado (2006, p. 31) relaciona o comentário *off* com a voz de um poder real ou imaginário de um personagem invisível e onipresente que pontua, nomeia e revela qualidades da imagem e, por isso, assegura que “[...] não é sem motivo que a produção dominante tanto abusa do seu uso”, principalmente na televisão e com o personagem visualmente localizado.

Deixando que os tons caíssem em tom e volume e encontrassem um lugar pouco usual para as tessituras sorrateiras das vozes, sinalizam-se formas de captar o contraste, a pontuação sonora como evidência das fugas imagéticas e as palavras para o outro ausente. A função do lugar do ausente transpõe o espectador para dentro o filme. Bergman não nos apoia de contra a frente do menino que corria copiosamente às vezes sem nenhum barulho; deste lugar montamos o quebra-cabeça, entramos no jogo de cada um dos elementos que fazem o silêncio sobressaltar na montagem também simbólica por trás das estaturas relacionadas entre a do menino, do mordomo e da altura e profundidade dos salões do hotel repletos de mistérios.

A impressão é de que estamos perdidos, desorientados, correndo em um labirinto, e de que suplantamos as imagens visuais na ausência e presença do som. Como a duração de cada passagem em cena corresponde à do ritmo das pisadas do garoto, a montagem e mixagem se ligam em sucessividade e parecem querer ora precipitar-se ora retardar-se, suspendendo a atenção novamente ao que se esconde em algo do imaginário, da mesma forma como suspendemos uma frase, uma palavra para que um único som, dos passos em movimento do menino, impere sobre o ritmo de espera de uma resolução cênica que tarda a vir. Todo esse embaraço de ações é, imediatamente, percebido pelo espectador, cujo correspondente encontra-se no diagrama do delta 3 do bloco sonoro B.

Figura 13 - [BSBD3SIL]



Fonte: Elaborada pela autora.

Encontramos frases-imagens na continuidade sonora, em andamentos compassivos e repetidores da interjeição da voz enigmática do mordomo que quer assustar o menino [16], que dispara para o fundo do corredor enquanto os passos seguem mais distantes do ponto de captação do som [17]; o distanciamento, em tal sentido, vai fechando-se na paisagem interna, e o ponto focal é o deslocamento do menino ausente e do mordomo [18]. Assim, obtém-se um efeito pretensamente natural de entradas e saídas do que percorre pontos do som como em palcos de teatros para o cinema e através do olho de uma câmera, em fragmentos, enlaçados pela duração do som na cena.

Corredores amplos afastam o espectador das margens edificantes, dando sensação de amplitude interna do local. Em tom confidencial sentimos os passos que ouvimos se afastarem pelo uso de efeitos de reverberação própria do cenário arquitetônico cenográfico, de um amplo hotel-casarão, desenvolvendo crescente tensão e expectativa através de cortes secos, uma transição à oposição em desenvolvimento. Somos alçados como um diapasão no método de Bergman, que expõe saltos contínuos, “[...] amplia a tensão *convencional* de representação e a transfere a um novo nível de tensão física *real*”. (EISENSTEIN, 2002a, p. 159, grifo do

autor). Entendemos que um momento culminante significa aqueles momentos de um processo, aqueles *instantes* nos quais a água se torna uma nova substância — vapor ou gelo, ferro fundido ou aço —, exemplos de truques utilizados para descrever o processo de substancialização próprio das ambiências cinematográficas. Aliás, entende-se o efeito estilístico como uma sequência de saltos, uma abordagem específica aos eventos abrangidos pelo conteúdo do filme. Também o método é de mínima interferência ao curso natural de um fenômeno e nas combinações dos eventos. Os sons amplificados dos passos de Johan parecem unificar os diversos espaços que percorre e em conjunto de justaposição dos fragmentos adquirem “complexa sensação de deslocamento o *mise-en-cadre*”. (EISENSTEIN, 2002a, p. 24, grifo do autor). Trata-se das variações construtivas e de atividades com os elementos da composição interna da imagem. No cinema, e só no cinema, para o teórico, acontece o monólogo interior construído com um pensar indiferencialmente, que estimula “provocações sensoriais”, não só um efeito de uma montagem polifônica como também compactamente a “[...] imagem de um conceito”. (EISENSTEIN, 2002a, p. 32).

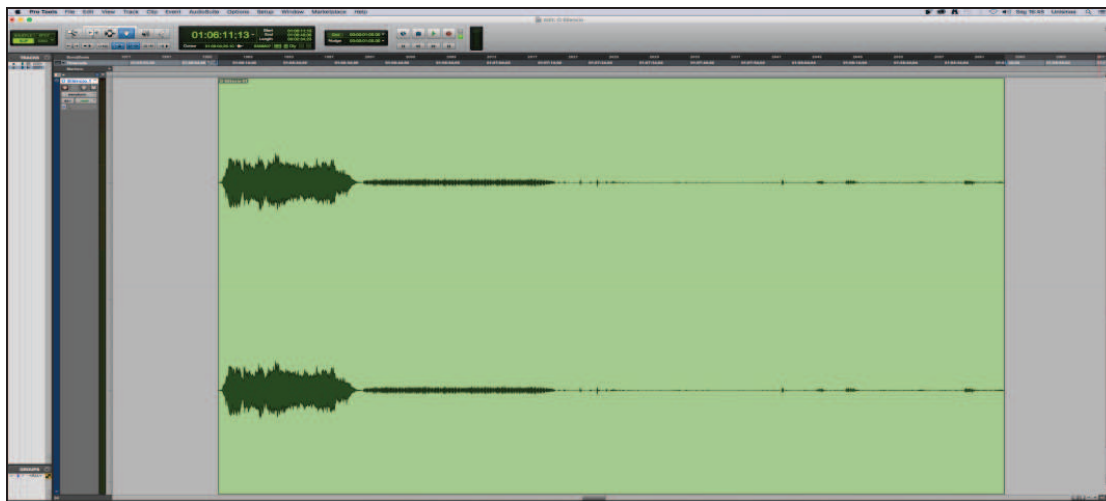
Ele explica o conceito de monólogo interior como se fosse o fluxo do pensamento, imagens de pensamento e, para o cineasta, “[...] eles se realizam algumas vezes através de imagens visuais. Com som. Sincronizado. Depois, como sons. Sem forma”. (EISENSTEIN, 2002a, p. 109). Isso também se dá por meio de imagens sonoras: sons objetivamente representativos de composição de figurações na e das imagens “em movimento de um regime de *imagéite* a outro”, como necessidade interna, que somadas em sucessividade apontam para as aparências cinematográficas, ou seja, para “[...] a constituição de uma superfície comum no lugar dos domínios de imitação separados” (RANCIÈRE, 2001, p. 115), como exemplificado no trabalho com a dissecação do próximo bloco sonoro C.

6.1.3 Bloco Sonoro C: silêncio por segundos

“Silêncio por segundos” é a maneira como pontuamos os cortes na nossa dissecação da duração do desenho de som do filme no bloco sonoro C. O processo de construção deste trecho da trilha sonora do filme soou para os tempos mecânicos de contar o tempo e da forma industrial de sincronizar a temática do silêncio na experiência com imagens fílmicas como uma unidade de medida comum. Aqui, pensa-se em imagens em segundos de quadros de duração de todas as imagens-médias e os espectrogramas desenhados em figuras que indicam trajetórias, menos que narrativas, apesar de em alguns casos haver necessidade de alimentar, no sentido sonoro, a maneira de um narrador, se possível aproximado da arte da literatura, de

recontar, editar a peripécia e concluir uma história. É dessa maneira que o modo de descrever se pronuncia e participa desta pesquisa.

Figura 14 - [BSCSIL _ 01: 06': 39" – 01: 08': 46"]



Fonte: Elaborada pela autora.

As vibrações sonoras com maior compressão dos sulcos são de um tanque de guerra. A máquina de guerra avança e, ao dobrar a esquina, some do nosso olhar. O momento seguinte da linha de ação bem próxima do centro é o trajeto percorrido em afastamento do objeto em direção ao nada, já que o objeto sonoro some do nosso ponto de vista. Entramos no ambiente interno de um dos quartos do hotel: lá está Anna, a mulher mais jovem que perambula pela cidade, percorrendo as ruas, os lugares de dança, as festas e os encontros subversivos em igrejas, mostrando a vida dos tempos bélicos. São essas as paisagens sonoras externas, e, no entorno do hotel, há informação sobre o nomear um espaço físico. Parece que o cenário se torna fantástico, sem nomes, siglas, placas, sem lugar determinado, torna-se qualquer lugar. Raras informações levam a crer que estamos na Finlândia, pois, em um determinado momento, intuímos que o nome do lugar está escrito de forma própria para a composição de um lugar imaginário no filme. Para, além disso, a musicalidade do filme conduz sonoridades de época, do piano bar, do circense das peças de teatro, da música de mobília dos guetos do período de guerra e dos lugares frequentados pela personagem Anna, locais em que se encontra com o *barman* (Birger Malmsten).

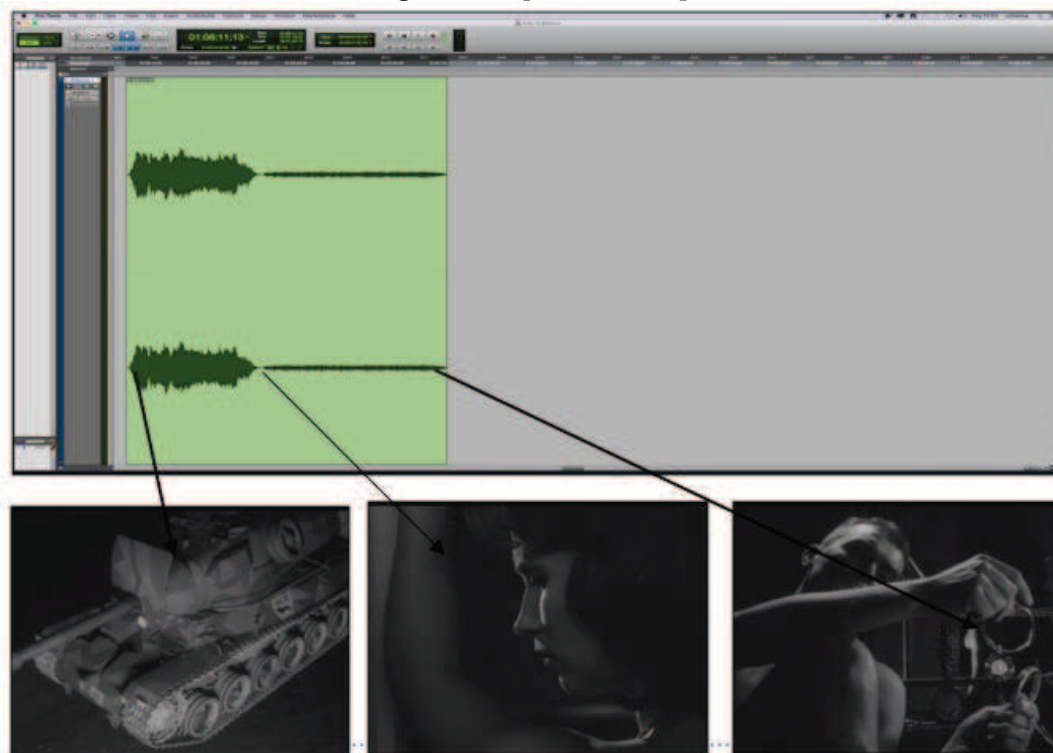
São músicas populares e com estética ruidosa do atrito da agulha nos gramofones e das transmissões radiofônicas, ouvidas também na ambiência interna do hotel-casarão por outra personagem feminina, Esther, no pequeno rádio que a acompanha na rotina da vida de enferma, dentro de um lugar de passagem como moradia. O estado interior é caótico, frágil e

ansio gênico. A interpretação pode parecer arriscada, quando se trata de observações desse gênero, visto que se pode atribuí-las a confusões do personagem, mas torna-se mais segura quando tais atributos entram em fusão com os imagos mentais objetivados nas traduções amplificadas propriamente ditas, isto é, nos raciocínios explicativos que se desenrolam em função de uma sombra cultural e de um estado intermediário entremeados ao sentido da narrativa, contando com um artifício de um meio de comunicação de massa — o rádio — enquanto copresença dos espaçamentos sugeridos silêncios por Wisnik (1989) e do som extensivo radiofônico embutido nas imagens que ligam os caminhos, os becos e as ruas implantados no desenho do som e na experiência de estar percorrendo um espaço do filme.

6.1.3.1 Deltas Sonoros: sombras silenciosas

Em “Sombras silenciosas”, ao mesmo tempo em que a imagem revela objetos sob as suas sombras, o som mascara, suscitando assim uma atitude televisiva de enquadramento dos personagens em um cenário em que o som é que constrói, em nossa percepção, a pontuação sucessiva das cenas.

Figura 15 - [BSCD1SIL]



19 [01: 06': 11"]

20 [01:06':39"]

21[01:07':18"]

Fonte: Elaborada pela autora.

No espectro sonoro do delta 1 do bloco sonoro C, estamos sob o contínuo som do deslocamento de uma máquina de guerra. No denso início, o tanque está perto e, na quebra da linha, quase ao inverso para dar o sentido do movimento de contorno e de contraste de dobrar a esquina e tornar-se ausente da nossa visão, pois seguimos ouvindo o som. Ouve-se a máquina em movimento de aproximação e distanciar-se para dar continuidade temporal ao filme e fluidez na história horizontal no gráfico, mas em perspectivas sônicas exemplares de uma sequência de forma da percepção acústica de um delta sonoro. Pontuamos o tanque visto de cima pelo menino da janela do hotel [19], logo após a silhueta da Anna [20]. O amante [21] segura as joias da personagem, e o som das argolas ilustra a marca sonora da personagem Anna e incide sobre os movimentos dos amantes anônimos, representando os enlaces com os prazeres mundanos. São imagens mudas. Muito pode ser visto sobre a inclusão de cada *audioperformance*; neste ambiente, conectam-se com intensas significações simbólicas, certamente propositais.

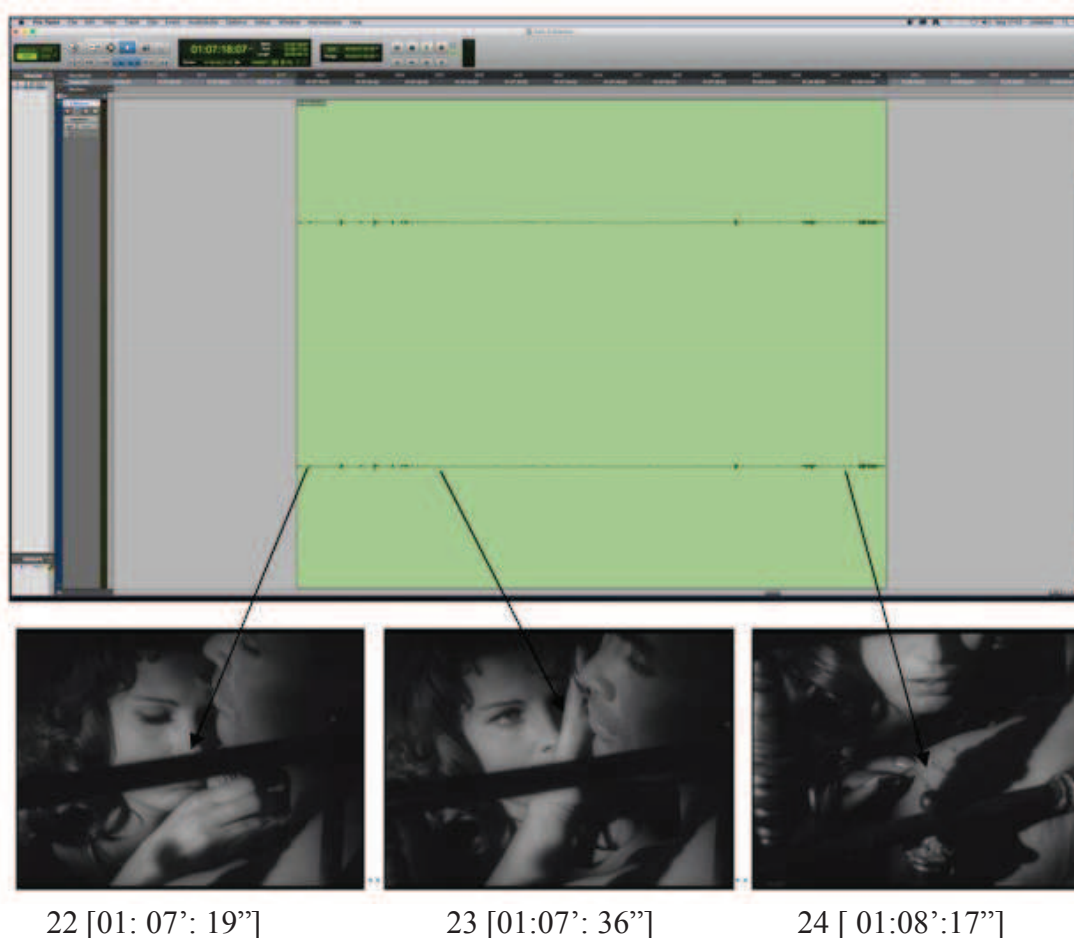
Em consonância com Flôres (2013, p. 93), “[...] um som em forma de delta refere-se a uma representação triangular gráfica de um som, sendo que possível verificar sua aproximação, seu ponto máximo e seu afastamento”. Depois, percebe-se, claramente, as paredes sonoras da construção arquitetônica do lugar, onde os microfones foram posicionados e que experimenta o zigzaguear do som ambiente a formar uma linha crescente de significados, não estariam alinhados sequencialmente; ao contrário, seguindo-se linearmente à leitura corrente, forma coesa de concentrar, uma imagem não estática, naturalmente, comporá o encontro mais íntimo em uma dinâmica de profundidade em cena. Entretanto, deixa ver para além das interpretações representações de uma parataxe. Este é o jogo da montagem cênica de Bergman; é, sobretudo, o viés mais saliente em toda a duração do filme: a atenção a uma imagem-conceito de parataxe. A palavra está relacionada com *tessarae*, tessituras, que, por de rupturas, produzem semelhanças por estarem lado a lado; são arte de guerrear ou, “[...] contraposta à antiga, é a de um ritmo, do elemento vital de cada átomo sensível desligado que transpõe a imagem na palavra, a palavra no toque, o toque na vibração da luz e do movimento”. (RANCIÈRE, 2012, p. 55). Podemos ver neste momento, acima de tudo, um retrato do próprio silêncio, que, além de imaginar a comunicação dos planos, se apresenta também como uma montagem dialética diante de um aprofundamento.

A etimologia da palavra parataxe sabe ter um significado duplo de “texto” e “tecido” e, ainda, conexões com táticas, que são tramas onde é feita a história. Quando falamos de uma escuta-montagem como lugar deslizante que se resolve na tensão da montagem alternada das figurações sonoras, segundo Rancière (2012, p. 65), “[...] é preciso escutar, confiar no ouvido” tecendo, fiando diferentes tempos, o problema essencial de toda a invenção em torno

dele e forjou um método criativo, ainda hoje chamado de sem medida com o “[...] poder dos heterogêneos do choque imediato entre três solidões: a solidão do plano, a da foto e a das palavras que falam de uma coisa completamente diferente, num contexto em tudo diverso”. Assim, podemos dizer que cada trecho filmico conta um pedaço da história de ambiências amplificadas nas quais o próprio do cinema também se desconstrói, nas quais a imagem em si tem texturas, consubstanciada a montagem da vida do espectador.

Há tendências a esquecer de que o silêncio é sensorial, tem textura, voluminosidade, está tecido entre espaços e temporalidades que oferecem um contexto sempre aberto. Consoante o comentário de Rancière (2012, p. 58) percebe-se que “[...] é ele que, identificando uma repetição ou uma assonância, fará saber que a frase é falsa, isto é, não possui o ruído do verdadeiro, o sopro do caos separando-a da explosão esquizofrênica e do embrutecimento consensual”, rastreando em seus vestígios insinuações da sua presença efetiva.

Figura 16 - [BSCD2SIL]



Fonte: Elaborada pela autora.

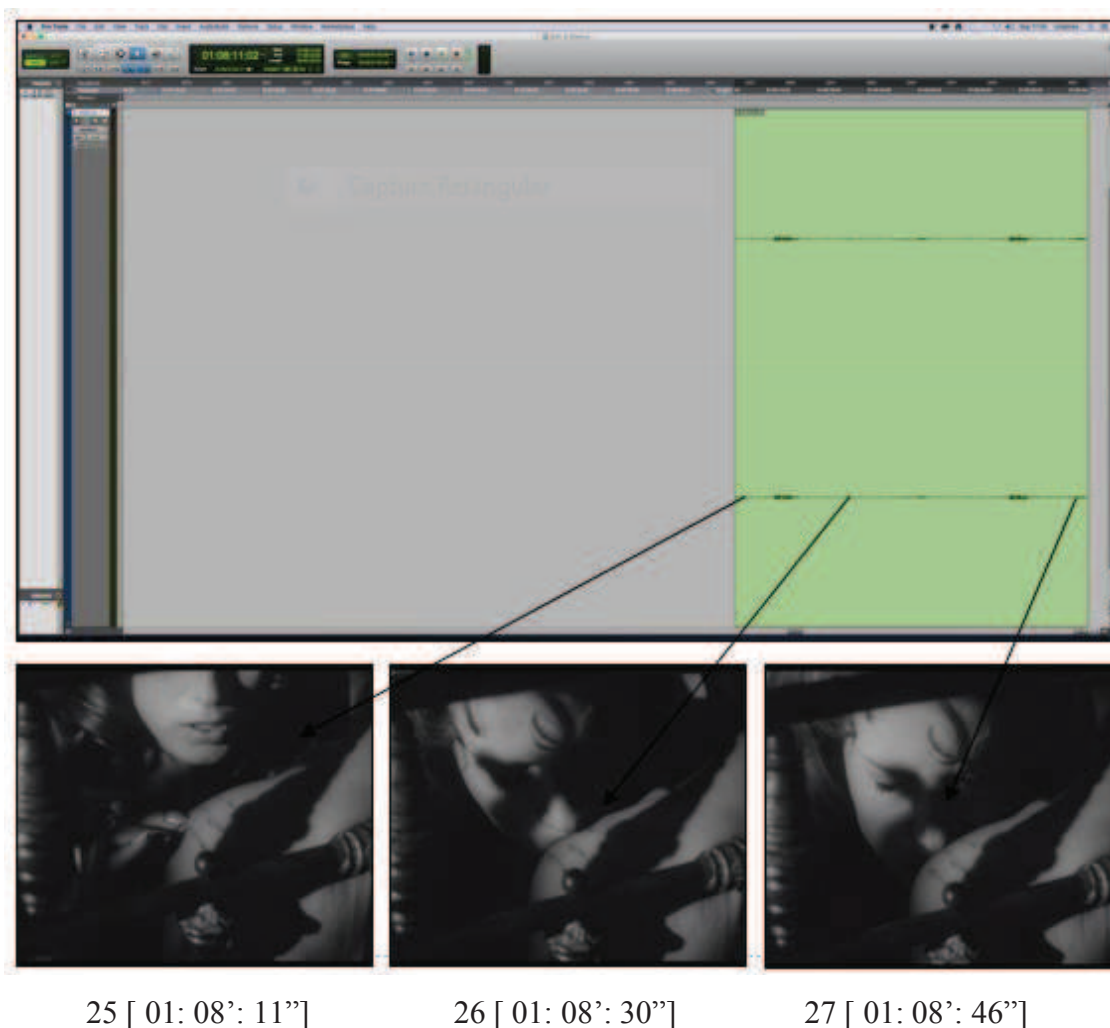
Esta concentração de imagens funda-se no que diz Didi-Huberman (2010), no jogo de dois silêncios que parecem nos atuais quadros [22], [23] e [24] do delta 2 do bloco sonoro C, em forma de um deslizamento homogêneo pelos movimentos sutis das sombras sob os corpos dos amantes e das mixagens em andamentos, estados rarefeitos de presença. É, primeiramente, a boca fechada por uma tarja preta dessa pessoa inquietante imaginada por Bergman, e diante da qual sentimos um aprofundamento e, ao mesmo tempo, um distanciamento, como se um vazio se interpusesse de personagem a personagem num tempo suspenso, sem antes ou depois. Talvez, para reproduzir um efeito de proximidade, tecnicamente do corpo como centro dos quadros em sucessividade, somos invadidos, como se o próprio vazio de um viesse enchê-lo de sombras. Para Didi-Huberman (2010, p. 121-122), “É o silêncio humano, a suspensão do discurso, instauradora da angústia e daquela solidão parceira que os moribundos, ou então os loucos, impõem às vezes com sua presença”. O espaço, por sua vez ausente, retrata um modo de um segundo silêncio, “[...] a caixa fechada, ‘muda como um túmulo’, que impõe por seu volume mesmo o distanciar do esvaziamento que ela contém, e que, no entanto, ela reabre na cavidade mesma de nosso olhar: maneira, por certo, de invadi-lo também”.

Em seu nível elementar, as sonoridades do silêncio inscrevem em tons sutis, minimizados em uma estabilidade em quase grau zero. Entretanto, a planura sonora não afeta a complexidade do desenho de som da forma como são abordadas aqui pelo cineasta. O ato de fazer o encontro dos amantes representar a formulação visual no claro-escuro cria um estilo difuso, quando os elementos que compõem o espaço são, minimamente, determináveis em todos os pontos marcados nos demais deltas 2 e 3; envolve os corpos em uma atmosfera soturna e íntima, extensão da própria natureza marginal dos personagens em cenas com sombras silenciosas. Sabemos estarem num quarto do hotel; entretanto, é a dança dos atores que sobrecarrega a tela e o potencial de se abrirem visões ainda mais pelo recuo do som nos bastidores, por trás dos corpos.

A musicalidade, nesta sequência, se dá no andar das sombras na imagem ou na montagem das tonalidades e da mescla de imagens com engajamentos específicos dos movimentos cinematográficos que acessam coisas dos incipientes modos de agir dos efeitos de sobreimpressões da mescla de imagens que o vídeo faz. Nesses casos, nota-se que há essa outra possibilidade de construção de um imaginário mesmo que cinematográfico. Mesmo nestes espaços, no cinema a predominância é “[...] com menos tecnologia e mais engenhosidade artesanal, com uma distância entre o ato e seu resultado visualizado” (DUBOIS, 2011, p. 201), o que possibilita ao diretor de cinema efeitos de vídeo com o dom da ubiquidade. Tal experiência consiste em corpos frente ao quadro e ausenta o espaço de fundo; o referente ocular muda em referência aos planos mais abertos e iluminados de outros

cômodos do casarão. Bergman os aproxima da câmera e carrega a imagem de um efeito televisual. Já estavam nas imagens do seu filme a frontalidade e exposição, entretanto ausentes de seu vococentrismo; os ruídos dos gestos, do contato dos corpos, e de alguns objetos da cena somente acompanham o quase em “solo” das imagens visuais.

Figura 17 - [BSCD3SIL]



Fonte: Elaborada pela autora.

Retomando as cenas emblemáticas presentes neste trecho do delta 3 do bloco sonoro C, suscita-se outra questão, relativa à teoria da sobreimpressão em Dubois. Neste sentido, passamos a refletir sobre um exercício de analisar um episódio de “[...] um cinema de frontalidade acentuada [25], em que o olhar do espectador, assim como a sua escuta, bate na imagem e volta em ricochete, cheio de um enigma obtuso”. (DUBOIS, 2011, p. 213). Em uma disposição comum entre os dois meios, o cinema potencializa a TV, pois são os efeitos das estéticas e técnicas oriundas de dois meios, cinema e televisão, colocados sobre a mesma

superfície e pelas ações diegéticas que pretendem realizar [26]. Na tentativa de entender o que produz um “monólogo interior” (EINSESTEIN, 2002a) ou uma “necessidade interior” (RANCIÈRE, 2012) e como são construídas imagens de cinema sensíveis ao seu entorno em face a face com as imagens de seu tempo em outros arranjos [27], é possível especificar, ainda mais, essas regularidades em ocorrências de ambiências audiovisuais que se assemelham: o “cinema para quem o olhar e a escuta ainda são uma aventura, o cinema soube explorar de todas as maneiras o roteiro do encontro necessariamente malgrado com o espectador, e tirar assim desta possibilidade mesma do contato o vetor criativo das suas próprias posturas enunciativas” (DUBOIS, 2011, p. 213). Neste caso de dar sequência ao texto, a frase desenhada no infonográfico da Figura 17 ocupa um lugar singular de nossa amostragem, como se ela fosse restituir algumas margens que se comportam como formas matrizes e, por isso, depósito de imagerias sonoras e do que se faz sem a medida do que é composto entre a velocidade do que está à frente e do que está atrás das imagens em movimento em sobreposição de lógicas de dois suportes, o fílmico e o eletrônico.

6.1.4 Bloco Sonoro D: nostalgia do som

Destacamos o bloco sonoro D por inscrever o movimento de chegada, de um retorno ao ponto de partida, a possibilidade de rever os métodos de execução e de um salto para trás, a sensação de viver o presente passado no filme. Supõe-se tratar de uma das qualidades essenciais de nosso objeto de estudo, o qual pode “testar” efeitos de silêncio através de movimentos de tensão e repouso mostrados na Figura 18, na qual se articula uma ideia de processo que mexe nas dimensões que remetem ao poder de vai e vem do tempo linear de progressão dos acontecimentos a um outro tempo ausente, não cronológico e com uma força para o não verbalizável.

Figura 18 - [BSDSIL_ 01: 30': 13" – 01: 35': 22"]



Fonte: Elaborada pela autora.

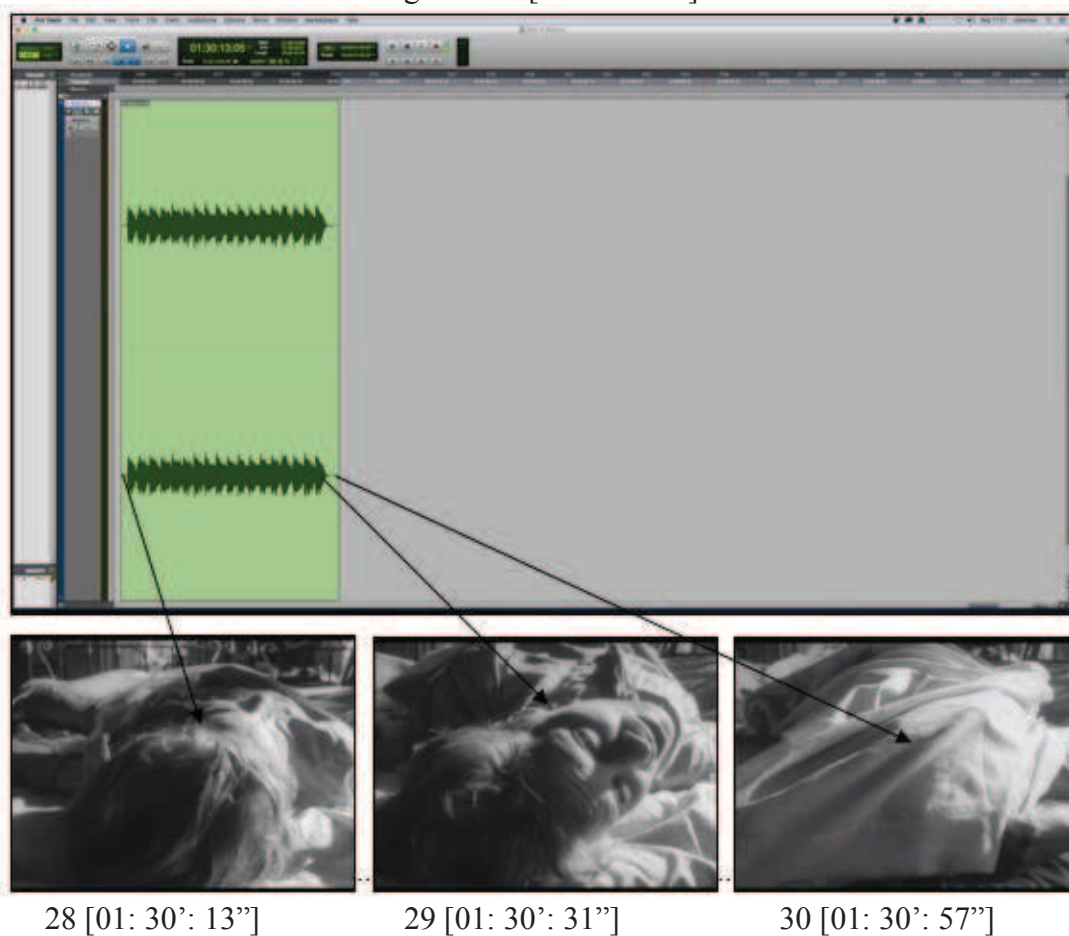
De uma massa sonora densa de um som tecnológico do relógio à contração do som para a quase planura, seguido por ataques e declínios da presença de sons humanos, a dinâmica sonora propõe, através da técnica de mascaramento sonoro, uma quietude eloquente do espaço cênico. Os traços em repouso denunciam, novamente, a presença do chiado próprio do som fixado em fitas magnéticas do sistema analógico de gravação.

O relógio, a respiração do menino pequeno lendo em meio aos ruídos do manuseio do papel de carta, a escrita da tia Esther, o trem em movimento, todos esses elementos constituem, novamente, o som *overtone* do filme em corte seco no final. Todos esses elementos pontuam e redundam o silêncio retratado e trabalhado para um retorno ao estado de expectativa e vêm a ser um modo de agir do desenho de som capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, de condensar e deslocar em um contínuo a suceder-se como forma necessária para que se evidencie o ritmo das imagens como “estrofes” do filme predominantemente marcadas pelo tiquetaqueado acelerado de um relógio mecânico. Entretanto, o importante a se considerar são menos os elementos sonoros isolados do que a totalidade do reconhecimento de uma forma de resistência de uma gagueira que se exerce através das imagens produzidas por Bergman ao se valer de um recurso sonoro, criticamente, na busca de compreensão de um estágio das técnicas, baseada fundamentalmente nos mecanismos dissonantes ou em relação anacrônica com as demandas cada vez mais instruídas pelas velocidades das máquinas.

6.1.4.1 Deltas Sonoros: *passado presente*

No último delta sonoro, conquistou-se a possibilidade de compreender que o seu valor de uso constrói pontes, e o seu poder de mediar atravessa temporalidades intrincadas nas quais o ausente se reflete como um espelho ou como uma câmara de eco da qual resulta aquela supressão da fronteira entre o antes e o depois que caracteriza os estados de limiares como algo da ordem do vazio e da plenitude e que parece ser provocado pela sua sugestiva ausência.

Figura 19 - [BSDD1SIL]



Fonte: Elaborada pela autora.

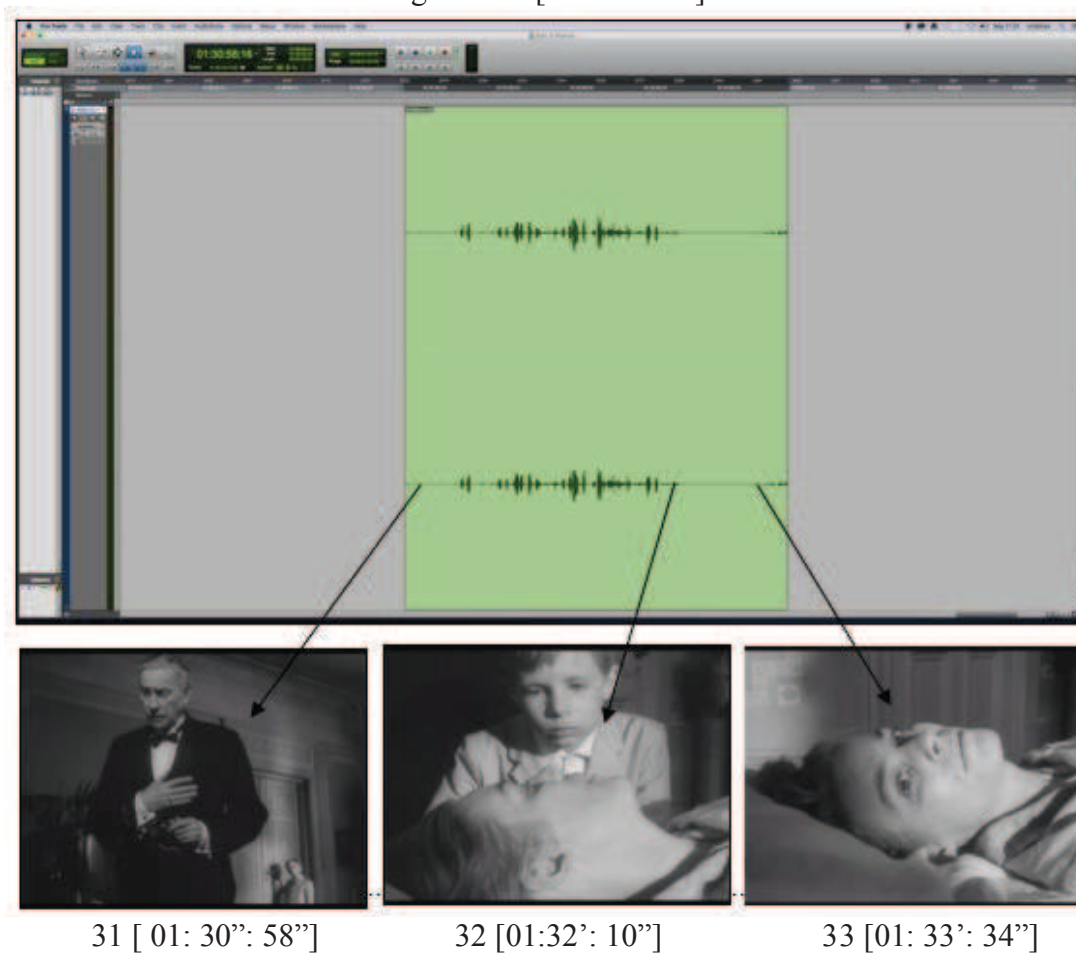
De uma massa sonora densa e confusa nesse delta 1 do bloco sonoro D, o som de tempo que se esgota e que aproxima o traçado de um olhar que primeiro transforma a vista para o fato de que, ao mesmo tempo, é uma experiência estreita, íntima, que faz parte do contexto cênico desta personagem que estancava a voz e, agora, surge encoberta pelo branco do tecido, o que é da ordem do indizível. O símbolo acústico do relógio mecânico acelerado, como em estranho acordo refrão, parecia significar que numerosos relógios contavam o

tempo; a luz correspondia, provavelmente; uma necessidade premente de silêncio povoa a imagem da cena de salões em tons de brancos pretos e cinzas. Podemos distinguir uma mulher [28], branca, que esconde os braços. Ela, inclinando-se para a trás, parece buscar o nosso olhar [29]. Quando toca o relógio, sua figura delgada esconde-se sob o tecido branco [30].

O ritmo que pauta o ambiente desta personagem é o datilografar em sua máquina de escrever e o da escuta das músicas que ouvimos com Anna, nos passeios pela cidade, no seu rádio. Entretanto, entre as músicas da programação radiofônica toca uma composição de Johannes Sebastian Bach. A melodia entra para romper o silêncio recheado de murmúrios e interjeições, já que ela e o mordomo (Hálcán Johnberg) falam línguas diferentes. Figura de estatura longilínea, o mordomo traz, no timbre de voz soturno, palavras rasuradas, encavaladas e com muitas reticências. Os diálogos desconstroem-se da sua ossatura com o balbuciar de palavras e de falas quase incompreensíveis, porém em uníssono com o tema tratado. A ambientação provocada pela música de Bach serve para registrar as nuances das tensões antes murmuradas e, agora, exerce função de uma linguagem universal como questionadora sobre o limite da música feita para soar em salas de concerto, o que a remete para o acurado simbolismo social no tratamento sonoro a permitir que o silêncio se instale novamente no ambiente do quarto de Esther. Instruir o espectador a deixar de ouvir o significado das palavras e ouvir somente as insinuações sonoras que as presentifica em dicções desarticuladas, porém, visa demonstrar a lógica sugerida pelo autor e oferece pistas que desvendarão o conteúdo vazio na formada expressão de sua também mudez e na decomposição da percepção sonora, traços importantes para sustentar, de forma sintomática, uma vida que desmorona, que verte da desordem da montagem, desenvolve uma espécie de construção de medidas opostas, contraditórias, porém, com tom consensual das personagens. De alguém que escreve em silêncio ou acompanhada de cigarros e bebidas alcoólicas, a sua maneira de expressar-se golpeia e cessa, e todo seu corpo parece converter-se em ouvido silente que do silêncio de um rosto passa a ser a presença do grito ausente de revelar o amor proibido vivido pela personagem Esther por Anna. Finalmente, um acúmulo, isto é, reaparecendo, evoluindo pela fusão de motivos no plano reflexivo prolonga-se no conceitual do que Rancière (2012, p. 58, grifo do autor) chama de “[...] sintaxe de *montagem*, estendendo a noção para além de seu significado cinematográfico restrito” como virtude de uma frase-imagem justa. Como diz o autor, “[...] os escritores do século XIX, que descobriram por trás das histórias a força nua das intensidades enlouquecidas, inventaram também a medida do sem medida ou disciplina do caos”. Seguindo sua linha de pensamento, “A imagem tornou-se a potência ativa e disruptiva do salto, da transformação de regime entre

duas ordens sensoriais. [...] É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura”. (RANCIÈRE, 2012, p. 56). Os conflitos vividos por Esther estavam, frontalmente, dispostos na encenação e iluminação como um olho teatral sugere que nem tudo é maquinal e os mistérios seguiam uma estrutura de uma montagem simbólica. São elementos trazidos e indicam o que estaria por vir.

Figura 20 - [BSDD2SIL]

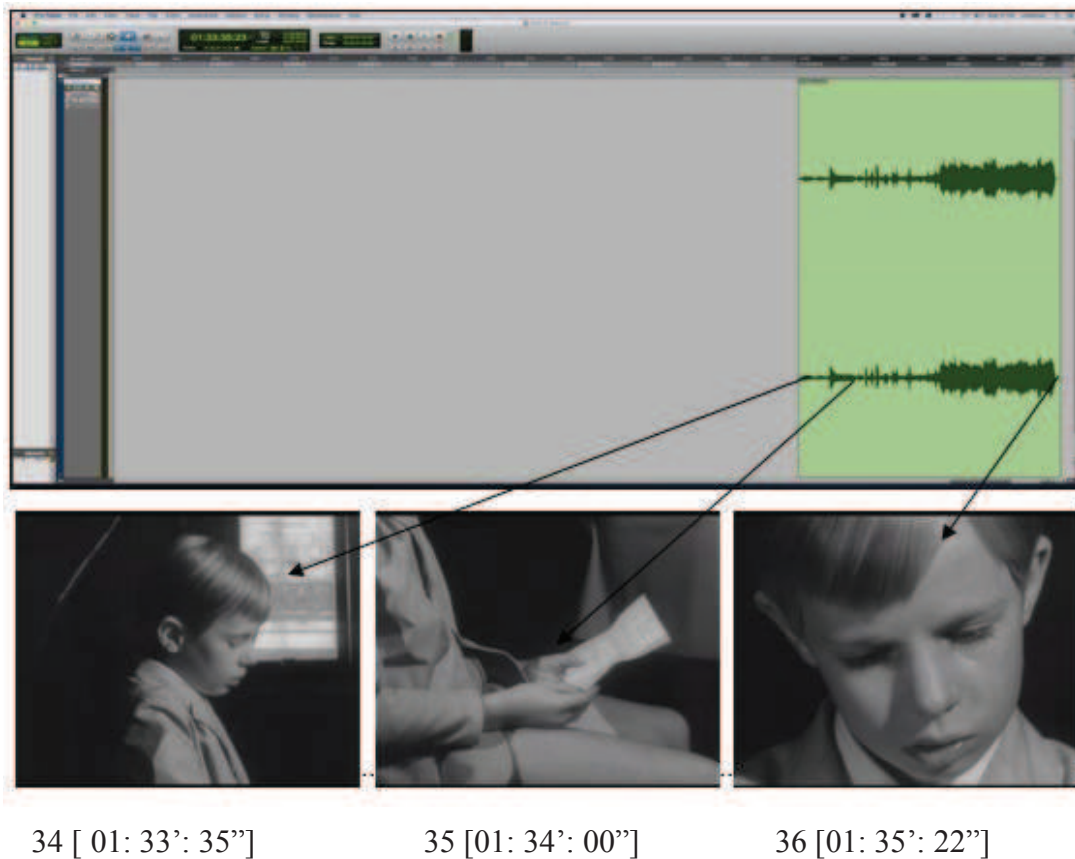


Fonte: Elaborada pela autora.

No delta 2 do bloco sonoro D, tudo se cala diante das sonoridades da respiração atuante e ofegante de voz do silêncio da sístole e diástole, do fluxo da escritura dos sons, conforme a curva das próprias forças que o descrevem, informaticamente, de modo correlato. Seu rosto e voz ausente, singularmente apagada, envolve o espectador em um ato ritualístico de uma morte. Depois, novamente, resta o silêncio na cena seguinte. Neste instante há a economia sonora do desconcerto que sai da moldura, como uma fonologia concreta e corporal do som ao abandono no tempo do aqui para além e abaixo dos sentidos da audição humana. A personagem mulher, reservada e introvertida, a posição do mordomo [31], o olhar do menino que se aproxima [32]

põem-se em situação cênica na intimidade provocada por uma amplificação de uma ofegante respiração, volume e pulso de um ar rarefeito, colocando todos os elementos em relação mimética, para exprimirem como código indelével um silêncio petrificado na imobilidade do rosto da atriz [33]. A personagem se ausenta, e seu rosto se transforma em uma máscara de um instante de silêncio em estruturas congeladas para a linha de ação.

Figura 21 - [BSDD3SIL]



Fonte: Elaborada pela autora.

As cenas seguem para o desfecho do filme com o menino pequeno frente a uma janela, sentado no interior de um trem em movimento no delta 3 do bloco sonoro D. O silêncio foi quebrado por um surdo grunhido do trem [34]. A câmera direciona o olhar para Johan lendo um bilhete [35]. A cena revela a capacidade do nada dito ou falado, e a sua solução aceitável está em combiná-los; somos tomados diante de um *close-up* do menino absorto na cena final [36]. Precedida da imagem de uma carta no colo, sob as mãos dele até o rosto do menino, são 1 minuto e 22 segundos de permanência, contando com a crescente do ruído, registrando o rosto de uma pessoa em estado de lembranças. Ao fazer destas imagens médias, um efeito de retorno ao lugar do princípio do filme, o silêncio do menino aprofunda-se. Na conhecida voz,

velada voz da tia Esther, pela carta ecoam lembranças de atormentados e calados personagens. É a alternativa para viabilizar a escuta de um corpo em silêncio. O diretor utiliza a ondulação de sonoridades difusas, que vêm de todos os lados, ligadas até aqui em uma concepção linear de tempo denso, lento e que vai do som mecânico, de um relógio da abertura, ao som de um mundo de repetição vital; são oscilações dos ambientes sonoros, e a duração é a necessária para o cumprimento destes ciclos rítmicos e arrítmicos do mundo do dentro e fora. Fazem parte do processo de codificação das relações de reciprocidade entre as camadas de som, ruído e silêncio no entorno do personagem do menino pequeno.

O ponto de escuta de todo o desenho de som do filme é tensionado pelas esparsas falas e toda canalização possível de qualquer comunicação do silêncio, no código dos quase ruídos do trem que intensificam a sua presença, como no último delta e no *close* mudo do rosto do garoto, no corte seco do som-guia do filme, no desenrolar-se do tempo que permanece como imperativo de uma ausência na presença. O menino é símbolo dessa concentração, absorto nele mesmo, no silêncio; a ausência recapitula, memorialmente, a voz de quem escreve a carta, trava um diálogo profundo com a atitude calada do menino enquadrado, “[...] numa espécie de primeiro plano acústico”. (MACHADO, 2007, p. 113).

Para Machado (2007), o primeiro plano acústico é uma imagem que tem o *sinc* do movimento da expressão labial na tela em consonância com a voz de um personagem. No caso destas imagens, o som de uma voz ausente em um ambiente que está em silêncio engendra a escuta de uma imagem-memória, tanto para o personagem quanto para os espectadores. Bergman nos aproxima do cinema mudo quando nos dividimos no entendimento de Machado (2007, p. 99), “[...] para ocupar muitos lugares ao mesmo tempo e experimentar o outro como uma entidade móvel e escorregadia”. Tal tratamento age sobre os métodos formais e coloca o espectador dentro de uma moldura da ordem do imaginário e de um efeito de desprendimento espacial entre os personagens, o ambiente de dentro do trem, e o silêncio. Observam-se nesse momento imagens em atitude de uma escuta audiente. Outra maneira de traduzir tal impressão é a suposta voz ausente da tia que escreveu a carta, o que garante a unidade da sequência, pela presença de uma imagem-memória que parte do próprio construto fílmico, deslocando passado para o presente na duração da técnica de sonorização, em dissonantes imagens sonoras. São imagens que formam ubiquidades, por evocarem algumas das regras de escutar ao redor e da bilateralidade dos contrários auriculares do som. A atitude do personagem é de “escutatório” das cenas que estão ao seu lado, isoladas, solitárias, outras lado a lado, mas ressonantes entre si. Por meio de “[...] um trabalho de mixagem posterior aos registros faz a combinação final, em diferentes intensidades”

(MACHADO, 2007, p. 109), desenha-se a paisagem sonora da cena, e o seu som é um aspecto fundamental: a base da figura do filme é o som da velocidade do deslocamento do trem, movido a vapor, do apito do maquinista, quase o primeiro instrumentista da causa industrial e que desenhou o movimento cinematográfico por muito tempo.

Sobre as perspectivas de alinhamentos, costuras sônicas do filme, apresentamos quatro blocos sonoros longos em permanência de duração. O primeiro mede 2 minutos e 66 segundos. O tempo é preciso e previsto para Bergman revelar contrastes na sutileza das palhetas de cores entre o preto e o branco e nos efeitos de janelas e interrupções entre luzes e sombras provocadas pelo balanço do trem. O senso de progressão do ritmo do trem sugere timbres abafados, em tom metálico e, por isso, uma sensação de afastamento do ponto de vista e do ponto de escuta do menino muito próximos a ele em cenografia sonora do longe e perto no bloco B. Entretanto, todos os observadores logo percebem que os longos trechos se repetem como sonoridade que guia a narrativa do filme também para as outras personagens nos trechos do bloco C e D e inclui o momento do retorno, a saída final. Bergman buscou, no efeito de um som contínuo, colocar nos espectadores uma perspectiva multifacetada do som ouvido ora dentro do trem e ora fora, pelo som das ruas da cidade e pela ambiência interna do hotel, ampliando do baixo para o alto ou colocando uma coisa pequena perto ou distante e vice-versa, como uma imagem diante de quatro espelhos contrapostos e, por isso, sonoramente reverberantes entre si. São os efeitos de salões de silêncios em coerência rítmica obtida pela justaposição de experiências díspares com experiências provocadas pela inserção do som linear na forma de composição de som em imagens fílmicas.

7 CONSTELAÇÃO [2] SIMULTANEIDADE EM *GRAVIDADE*

O filme *Gravidade* (2013), de Alfonso Cuarón, narra uma aventura no espaço sideral em longas sequências de imagens gravadas às quais se acrescentaram imagens de arquivo, e a todas, efeitos especiais. O desenho do som, executado ao nível das tecnologias avançadas do audiovisual, é, talvez, o elemento que mais impacta e incide sobre os sentidos da narrativa. Em sua montagem, prevalecem as imagens de silêncio em simultaneidade, pontuadas e interrompidas por uma trilha sonora que, especialmente no início do filme, alude a uma explosão havida no espaço sideral e que, sonoramente, é tão forte quanto ensurdecadora para o espectador.

Já os efeitos de silêncio relacionam-se aos ruídos diegéticos e das vozes que comparecem nas imagens assistidas sempre e apenas quando há comunicação entre humanos sobreviventes no ônibus espacial danificado chamado *Explorer*. Considerando a ambiência ou os cenários da narrativa, essa comunicação verbal ocorre quando as personagens estão vestindo trajes usados para flutuar no espaço sideral em situação extraveicular, ou quando se encontram no interior da nave. Nos dois casos, o som da comunicação verbal entre os comunicantes está encapsulado. Ou seja, há uma espécie de bolha acústica para cada personagem, e a comunicação entre um e outro se faz de uma bolha a outra. Sob essa lógica enunciativa geral, relativa a uma ideia de que a gravidade (ou sua ausência) incide decisivamente sobre a transmissão de ondas sonoras, há, entretanto, ainda, a lógica enunciativa do silenciamento de um dos comunicantes, ou da comunicação entre eles por falha técnica, que é quando ao menos um dos humanos comunicantes cai no “vazio sonoro do espaço sideral”, desligando-se da estação orbital, depois de um acidente que o deixa à deriva, sem ligação com o Controle da Missão em Huston e sem esperança de resgate. Isso faz o silêncio prolongar-se inusitadamente e incidir sobre si mesmo enquanto código, dispersando-se e confundindo-se com outros códigos gerados pelo impacto de uma reação de destroços em cadeia, em alta velocidade, provocada pela colisão de um míssil com um satélite desativado.

O trabalho com o som neste filme mostra entre o movimento de interferências e da técnica dos mascaramentos. O zumbido das máquinas, por exemplo, assemelha-se ao zumbido de um vírus na comunicação, já que toda a tentativa de ser ouvida da Dra. Ryan Stone (Sandra Bullock), astronauta em sua primeira missão no espaço, se perde, se desliga, após o aviso de que a missão para realizar reparos no telescópio espacial *Hubbie* seja abortada.

Em *Gravidade* o silêncio é construído como código enunciativo da ausência de comunicação entre os comunicantes, quando em relações mediadas pela técnica, e seus

potenciais adicionais na voz do veterano astronauta Matt Kowalsky (George Timothy Clooney), que irrompe e desaparece em direção a um fecho de luz que afunila para um ponto preto no centro da tela.

Trata-se de uma peça audiovisual que oferece experiências as quais combinam ambiências sonoras e visuais de forma complexa e particular, gerando fruições únicas e que servem para determinar definitivamente o contexto das ligações, enlaces de como as imagens estão tecidas para construir um sentido sonoro para o espaço sideral. Olhando para cada imagem como se fosse um quadro sonoro, ouve-se não mais somente de trás para frente, mas por meio das imagens, dentro, acima, abaixo de nossas faculdades sensoriais. Percebe-se uma dissolução de um padrão específico do que implica presenciar efeitos de silêncio, agora a refletir mais profundamente sobre uma rede invisível de frequências de ondas em comunicação espacial, os giga-hertz.

Esse aspecto solicitou outra harmonia ao movimento dos nossos sentidos e ao movimento das texturas sonoras. Percebe-se o próprio movimento arrancando em velocidade para outra escuta, a escuta das alturas — pelo menos para alturas completamente diversas do plano do ranger dos ruídos dos trilhos do trem e ou dos motores dos carros, retratadas e dimensionadas no plano das imagens filmadas por Cuarón, para o projeto, o entendimento de “[...] o planeta está se convertendo no conteúdo do nosso ambiente produzido pelo homem”, como apresentado por McLuhan (2005, p. 118). Ao mesmo tempo, o movimento dos nossos sentidos desloca-se para o rítmico e melódico de uma imagem sonora instantânea, que soa como as turbinas de um avião; em termos de sensação sonora, os decibéis impactam mais do que o dobro de uma rua de tráfego intenso, quase na pressão do outro limite máximo de audição.

O plano sonoro de sustentação desses veículos é o do antigravitacional. Comparando com o som que sai das caixas de som no limite de audição, estabelece uma ambiência sônica projetada pelo advento de aviões, foguetes e astronautas. Pode-se acrescentar a compreensão dos limites estabelecidos nos parâmetros da velocidade elétrica, conforme diz o pensador. (MCLUHAN, 2005, p. 341): “À velocidade elétrica, o remetente é remetido. Voa pelos ares e está instantaneamente em todos os lugares, sem corpo. A eletricidade cria o ser angélico e desencarnado do homem eletrônico, que não tem corpo”. Essa constatação do pesquisador evoca reflexão, principalmente para os nossos ouvidos, ao criar realidades por meio do uso do som presente como uma experiência da potência sonora, codificada do som que se movimenta, forma corpos imaginários, entra em combinações, ramifica-se, porém dentro do limite de uma imagem que é ao mesmo tempo surda aos nossos ouvidos. Outra questão

exaltada sobre os efeitos estéticos parece ser consequência inevitável do fato de McLuhan (2005) ter previsto que com um simples truque se apresentará e todas as coisas levantarão instantaneamente. Para além disso, passamos à condição de tripulantes, antes passageiros, pois a sensação é de estarmos viajando imersos na velocidade da luz. Contudo, permanece como critério o retrovisor, a figura-base das transformações e das interações analógicas em um rearranjo para um substancial propósito da voz e a imaginação assentada no deslocamento de sinal de uma radiodifusão no contraponto do movimento em alta velocidade dos destroços, estilhaçados, que viajam no tempo, provenientes de um caos, provocado pelas colisões no espaço sideral, e de uma escuta de lugar sem nunca termos estado lá.

A sonoridade da eletroestática radiofônica, aplicada à voz dos atores, permanece e torna-se imagem-memória de sonoridades reconstruídas a partir das tecnologias de base da esfera analógica fonográfica para se recuperarem ambiências acústicas estruturais amplificadas de um passado distante no filme. Nesse sentido, o importante é não perder de vista o operacional do silêncio e do sonoro na experiência de construção de imagens que viajam pelo espaço sideral, ocorridas em intervalos de tempos breves e súbitos dos ruídos. Há a escuta de uma paisagem sonora do espaço atmosférico poluído pelas tecnologias avançadas e mediado pela presença das vozes, das palavras articuladas pelos tripulantes, imagens com mixagens em tempos rítmicos diferenciados, embora justapostos em busca de sincronização de conjunto. A partir disso, é importante enfatizar o comentário de McLuhan (2005, p. 161) sobre a percepção de nosso ambiente atual de investigação:

Todos estamos familiarizados com a grande inundação de sons que assola o nosso mundo, porém não estamos necessariamente familiarizados com o fato de que a simultaneidade e a instantaneidade eletrônica são, elas próprias, de estrutura auditiva mesmo quando não há nada para se ouvir.

A proposta de montagem de situar sonoramente uma experiência crível e ordenadora de um mundo imerso na ideia de um silêncio aponta para uma maneira diferente de relacionar o ver e o ouvir nas imagens geradas pelo sistema analógico e pelo digital. Eram outras formas, outros códigos sobre como abordar o reconhecimento do nosso objeto de estudos e para apreensão de certas exigências no tratamento de imagens de cinema. As imagens de *Gravidade* estavam a transformar instantes em instantaneidades, que determinam definitivamente outro contexto de análises — quer dizer, o modo de tecer o desenho de som aponta para outros horizontes. Em outras palavras, em outras perspectivas, na dinâmica: há as que se fazem em sobretom — no caso dos ruídos provocados pelas imagens ensurdecedoras da explosão no espaço — e nas imagens sonoras imersivas em subsentidos, geralmente

propostos pela distribuição dos volumes na mixagem final do desenho de som e pela interferência de diferentes códigos, por exemplo, o das baixas frequências. As posições do som em camadas, em combinações, dão especificidades aos eventos e às relações internas da imagem de produzir silêncio. Como o silêncio é tecido esteticamente também nas palavras, guia as escutas deslizantes nessa dissecação.

Percebe-se que ver e ouvir encontram um ao outro, para além do entrar em inter-relações, por agora estarem juntos em um único ato de percebê-los em uma intrarrelação na imagem, como se se estivesse frente a outra dimensão de pensar as tessituras do tempo e do espaço, atuando dentro e fora dos quadros sonoros para além do tempo dos relógios.

Com velocidades diferenciadas de sentir a presença de silêncio também sensório-motora, questiona-se a sua atração e a inteligibilidade dos processos inscritos e capturados, para despertarem ainda mais para a lógica da imaginação das imagens como um exercício ativo sobre o universo planetário mediado de comunicantes. As imagens construídas pelo filme *Gravidade* estão embutidas, encaixadas de forma não usual a imagem-sensória atuante na dissecação das imagens em estados de sucessividade encontradas no filme o *Silêncio*.

Ao confundir necessário o andamento de um processo de uma escuta-montagem em sucessividade, as imagens em simultaneidade instantânea estão reparando os sentidos para ouvir o silêncio falar em outro estágio das técnicas, e de pensar, exercitar as perspectivas de estudar imaginários que recebem novos conteúdos a serem dimensionados tanto pelo ouvido quanto de imagens dele derivadas. Por conseguinte, pretende-se trabalhar no sentido de como o desenho de som foi aplicado às imagens, os efeitos de silêncio do tempo das superfícies, nas quais o ver e o ouvir proponham estar diante de imagens agora translúcidas, pois reveladas de outro universo tecnológico de produção de imagens sonoras digitais.

Leve e pesada, por causa das distâncias, enorme no efeito e minúscula no tamanho, há uma série de intensidades e sensações auditivas artificialmente produzidas para representar o silêncio do espaço sideral como lugar do deslocamento do trajeto percorrido pelas vozes com texturas radiofônicas que viajam pelo espaço sideral, como já colocado anteriormente, porém elas instigam e reforçam as colagens e as sobreposições às imagens visuais que fomentam o caráter legível, ainda mais no sistema digital. Surge, assim, o delineamento de um modelo de processos e lógicas de desenhar digitalmente um ambiente construído para inventar os “confins do espaço”, com possibilidades de ecoar como um “*bit* ressonante” do plano das sensações dos “confins da vida”.

Ao longo do desenrolar do tempo filmico, a impressão sensorial é de que os espaços vazios são preenchidos pela funcionalidade das sonoridades do som do silêncio em uma

montagem polifônica que extrapola em intensidades que devem solidificar os movimentos da ação, para, assim, dimensionarem as rupturas, instantâneas, principalmente nos dois trechos que o enxugamento das frequências para o centro do espectro acontece por meio de aparatos tecnológicos de produção do som. Nessa arquitetura projetual de desenho e som, um som ajuda o outro a tramar uma dramática expressão carregada de sentido de borda e de extremidade máxima ao se escutar e/ou respeitar o momento de “silêncio” ou “fala” do outro; tais características também estão incorporadas na imagem do silêncio, dando-lhe ainda mais especificações. Como se estabelecesse um contrato de referência, há tensão entre os que estão naquele espaço: o movimento do deslocamento da estatura do corpo humano no espaço sideral, em órbita paralela com veículos espaciais igualmente em movimento em simultâneo com imagens parciais do planeta Terra, encenando a medida dos limites intransponíveis da vida no espaço. Uma experiência relatada por McLuhan (2005, p. 333) contribui para a ênfase de que se percebe nesta sobreposição: “No mundo do simultâneo e instantâneo não há sequência. Nem lógica. Há apenas a explosão simultânea e instantânea, a ruptura súbita. Mas esse mundo do instantâneo e do simultâneo é o mundo em que vivemos”.

Tais constatações do comunicólogo são apontamentos deste momento em que a pesquisa está a experimentar a frontalidade explosiva e de dinâmicas sonoras propostas com os arranjos das imagens codificadas pelos elementos sonoros do filme aplicados a um ambiente pautado como uma cápsula espacial, produzido pelo homem ou “[...] totalmente produzido pelo homem”, como afirma McLuhan (2005, p. 123). O autor ressalta ainda que o efeito de cápsula espacial está sob a orientação de uma visada retrovisora necessária para todas as tecnologias novas como se fossem reflexos da velha e familiar tecnologia do acolchoado do uso do automóvel. Dessa forma, o pensador das leis das mídias sugere o encapsular como uma espécie de ambiente completo, “[...] no qual todas as consequências de todas as manobras são antecipadas pelo *design*, pelo padrão do *design* embutido e como padrão de *design* de retroalimentação”. (McLUHAN, 2005, p. 123). Em tal sentido, o efeito de encapsular propõe nas imagens do filme *Gravidade* algo familiar e, por isso, confortante do simultaneamente como padrão aplicado ao ambiente sonoro em uma célula que está orbitada em torno de um quesito que é uma cápsula espacial que conseguisse nos levar consigo, por conseguinte, consegue-se levar consigo o planeta.

Para se dar a ver a atuação das sonoridades do silêncio em simultaneidade, a nossa dissecação do envelope sonoro compõe-se por dois blocos sonoros. Em ambos são estudadas as relações tanto de um silêncio estacionário e inerte que se suporta em fundo preto quanto um lugar de passagem e de uma *superexposição* das figuras humanas nas imagens que

intencionam romper o tempo das superfícies e mostrar o tempo da interface homem/máquina, pensadas musicalmente e assim elaboradas para se apresentarem ao nosso tema de pesquisa um desafio conceitual.

A *superexplosão* tanto dos ruídos quanto da música assumida pelas rítmicas e melódicas formas de montagem parece carregar uma impressão de um presente permanente, explícito em seus volumes e frequência de comprimento. Essa é sem dúvida, uma das marcas do tempo de uma “duração da técnica” do som, cuja intensidade e pela força dos influxos são aparentes códigos de silêncio. Também, demandam a experiência de uma contagem regressiva do tempo e de como se constitui de uma urgência construída sonoramente enquanto um desenho de som modela a percepção de um filme, que se define nos protocolos-efonográficos pelas figurações de dimensões físicas dos ruídos do espaço de forma comprimida, e de grafia com maior massa tanto em altura como na densidade do tempo, proporcional à inserção da música em uma trilha sonora. Na cadência de uma música incidental, as imagens tornam-se forma-imagem sem dimensão, também as proporcionais ao quase nulo de perspectivas de profundidade como forma de contraponto do infinito no finito. Assim, de igual forma, o volume da música é outro volume na frase-imagem. Contudo, de um ponto de vista e de escuta centrados em si mesmos, em simetria de volume do plano do som e do volume plástico das imagens tornam -se equivalentes. Em consonâncias e assonâncias, por linhas de fuga, polifonias, contrapontos, orquestrações e ritmos em estruturas de uma música especialmente composta para as imagens do filme, pode-se acessar protocolos-efonográficos prestativos de estados de instantâneos e simultaneidades. As paisagens de arquiteturas flutuantes e cósmicas da música enunciativa da comunicação entre bolhas inspira e expira experiências diversas, em pontos de desenho do som, que considera tramas duplas ou estruturas paralelas que se transpassam de modelos sonoros deflagrados pelos recursos do *dolby surround*. Isso implica presenciar nas imagens de *Gravidade* construtos de uma presença precisa de efeitos de silêncios, que nos remove de um modo temporal de colocar o ouvido e toda a atenção a considerar uma narrativa que coloca o espectador em alerta constante em função das possibilidades de entrar num estado imersivo de flutuação e vertigem. Como imagens, podem nos ensinar alguma coisa sobre como escutar e olhar para elas mesmas, ou aspirar o espectador para dentro dela mesma, por isso a sensação de estarmos confinados no eterno presente, também presente no unísono da voz e, da mesma forma, na música, a melodia que nos convida a passear pelas imagens em campos gravitacionais. Parte da experiência com os meios de comunicação “[...] a ideia de treinar todos os nossos recursos num mundo complexo que tem enorme necessidade de percepção”, afirma o pensador McLuhan (2005, p. 132),

estendendo também a nossa consciência para “[...] essa ideia de que o futuro do futuro é o presente, essa ideia de que, se examinarmos o presente com profundidade suficiente, desvendaremos todos os futuros possíveis”. (McLUHAN, 2005, p. 133). Considerando o pensamento do autor sobre os pintores que possuíam quadros para transmitir o efeito de alguma coisa, por exemplo, o efeito de silêncio “[...] comunica a impressão de..., e não a aparência disso”. (McLUHAN, 2005, p. 133).

Dessa forma, a imagem de silêncio também se torna translúcida, convoca a estarmos totalmente presentes e atentos a todas as suas partes, ou a todos os elementos de dentro dos quadros que acontecem concorrentemente. Com o efeito de simultaneidade, acontece a impressão de um estado de silêncio cifrado em *bits* digitais. Por isso, as imagens em *Gravidade* produzem uma fusão de seus elementos, supomos que através de um processo de codificação nas quais uma imagem clareia outras, enquanto microestruturas do tempo do presente. As imagens sonoro-visuais estão intrincadas uma nas outras, são translúcidas umas às outras, possibilitam chamar de simultâneas todas as suas partes correlativas e ou contemporâneas e que se dão através de uma sintaxe do figural próprio e fundamental para uma imagem do silêncio que viaja longas distâncias em curtos espaços de tempo de duração na trilha sonora do filme.

Na perspectiva cronológica de duração dos protocolos-ífonográficos, são 2 minutos de duração e 38 segundos de inscrição do som no bloco sonoro A, retratados na pesquisa como um modelo de sonorização que percebe o tempo em eco e em reverberação; o outro chama-se silêncio difuso, como evidência de uma forma-imagem prevista no bloco B, com 40 segundos de duração. Estaríamos assim impelidos a trabalhar no filme *Gravidade* por ser dado a conhecer no objeto deste estudo uma ruptura, um “hiato” provocado pela interferência de uma tensão interna, e a insinuação do que se chama, para fins de análise, de blecaute auditivo, e até de uma latente sensação de viver no silêncio absoluto, no qual uma imagem é a melhor resposta para outra imagem, imagens igualmente surdas e/ou mudas e até mesmo faladas em um processo de clareamento dos planos em sequencial fluxo sonoro envelopante dos sentidos.

Nesses dois trechos filmicos considerados na dissecação do envelope, é justo que tracem o silêncio aquém de um grau zero de comunicação. Os dois momentos referem-se aos processos de homogeneização do espaço e do tempo tematizados como o movimento de um fim do silêncio do espaço sideral por outras imagens sonorizadas do filme. Tal aspecto parece estar significativamente apresentado no pronunciamento dos processos de transportes do som e pela ausência da sua possibilidade de veiculação no vazio e a importância das tecnologias de

transportar como fator unificador dessas duas dimensões. A sensação ao estar diante das imagens como experiência da ruptura instantânea é de um universo que vai gradualmente ficando comprimido para as referências que deixam transparecer algo que venha a distinguir as noções de distâncias e acompanhe o ritmo das mudanças expansionistas na escala de medidas do longe e do perto de uma escuta em circuito eletrônico.

Como um paradoxo para pensar o som no silêncio, aumenta-se a abertura para o que supostamente está ausente, já que é preposicionado como constituído de volume ou corpo no espaço simétrico da condição de imaginário sobre a vida humana fora dos limites da atmosfera. Isso faz retornar à própria condição da qual a sobrevivência dos personagens está sendo atacada pela falta de oxigênio, a dissolução do apagamento das fronteiras e das linhas limítrofes entre homem e máquinas, e cujos efeitos ultrapassam em muito a modulação predominantemente estética de sua presença e a sua condição de criar alusões através da colagem de som e/ou de uma transposição que sustenta e suspende toda a montagem descontínua do filme, quer dizer, defeitos, gagueiras do ordenamento social de produção de imaginários das tecnologias do silêncio.

O departamento de som planejou a trilha sonora do filme durante o longo período de pós-produção de aproximadamente quatro anos e meio¹. Os autores projetaram na música a emoção do andar em uma montanha russa. Dessa maneira, a música trabalha emocionalmente, na pontuação do som do filme, pois evoca, por expressão do seu arranjo e melodia, a harmonia com essência eterna das coisas. Além disso, é possível experimentar os golpes sofridos na jornada pela tripulante Dra. Ryan Stone (Sandra Bullock), criados musicalmente com a mesma potência, em cada um dos seus infinitos instantes de sobrevivência no espaço. Segundo os desenhistas de som, construiu-se um tema musical necessário para arranjar os movimentos dos detritos que circulam na órbita da Terra e como contraponto da ausência de som no espaço.

O desafio para os produtores do som do filme era como o espaço poderia ser “ouvido”. Com esse intuito, remeteram os olhares para como se chegou a construir as missões chamadas de Apollo. Tanto o diretor Alfonso Cuarón como o músico compositor Steven Price entenderam que a música deveria desempenhar a sensação de “empurrar as coisas” nas imagens. As imagens foram projetadas por um expoente e experiente diretor mexicano e de clássicos do cinema de aventura e ficção em situações de execução e de produção favoráveis a equipes e estruturas da indústria cinematográfica atual.

¹ Sobre questões e decisões tomadas em respeito ao projeto de desenho de som, foram assistidos, em canais do You Tube, vários vídeos ao respeito do *make of* do filme.

Compreende-se o movimento de ligar coisas e desligá-las e nos transportar por meio de um tipo de silêncio provocado ou tensionado nessa tese, e é do enquanto estamos a enganar a gravidade, trapacear as leis da natureza e, arditamente, liberar-nos de nossas condições naturais por meio da exploração estratégica de desenhar o som estereofônico em uma transposição de uma lei espaço-temporal por espaço-velocidade. Na opinião de Virilio (2014, p. 92)

[...] pode-se perceber que toda tentativa, independentemente da sofisticação dos meios empregados para criar *relevo* (visual e sonoro), está destinado ao fracasso, um fracasso patente que não resulta tanto da qualidade da acústica ou das propriedades da ótica em questão, mas, principalmente, do hábito, do sistema de hábitos que é o nosso, já que através do costume este pretense relevo se integra e desaparece, qualquer que seja a verossimilhança inicial. (grifo do autor).

Se pensarmos na estratégia dialógica entre não só três construções da modelização, das etapas das técnicas e da representação gráfica como um opus contra a natureza, desbrava-se o universo do desenho de som como canais de transporte de imagens de uma dupla distância. As sonoridades do silêncio em *Gravidade* são ou tornam-se imagens translúcidas e no tempo das superfícies próprias das tecnologias avançadas. Em entrevista, o compositor e guitarrista Steven Price justifica a atuação musical como se os espectadores entrassem na sensação de um vasto espaço vazio, ainda mais esvaziado pela necessária presença da música-tema, impelido por sua própria especificidade de vocação de ressoar no nível das construções imagéticas da vida no espaço. Os desenhistas² de som insinuam que as suas intenções na decupagem das sequências previstas no roteiro e nas primeiras imagens durante o período de realização dos efeitos e da montagem das cenas era de trabalhar o movimento, a dinâmica ampliada do som no contexto arquitetônico das imagens opticamente delimitadas, expressando que o som deveria fazer com que “elas” (as imagens) fossem longe demais, para posteriormente enlaçá-las, criar as pontes, percorrer tubos, para então “puxá-las” de volta. Segundo os artistas, todo o processo de construção de uma ideia de silêncio do filme foi gradualmente conquistada na constante evolução da limpidez e precisão nas noções de modelagem dos sons sobre cada uma das diferentes formas de se relacionar com uma ideia de silêncio na imagem e dá origem a uma modalidade específica do movimento de pontuação rítmica, uma cadência necessária e interna das próprias imagens, que abrem nas telas enquadramentos cinematográficos finitamente pequenos e de caráter asfíxiante da lógica do som encapsulado em bolhas. Os efeitos de estarmos em bolhas sem gravidade parecem feitos para restabelecer a ligação do homem com aparelhos mecânicos de pressão e produção de

² Skip Lievsay, Christopher Berstead, Niv Adiri e Chris Munro (mixagem de som); Glenn Freemantle (edição de som). (GRAVIDADE..., 2017).

escapamento de gás. A dinâmica do desenho de som cria uma tensa sensação aerodinâmica e de que estamos sendo jogados de volta à realidade primeira a que somos sempre sujeitos, o ar ao som das válvulas de gás.

A ideia de colocar o som no espaço sideral segue a lógica da câmera invertida, segundo Price, utilizada para que os atores não sofressem tempo demais com a cabeça para baixo. Truque que o desenhista entendeu que teria que participar de um desenho que tinha o compromisso de “arranhar o som também na sua própria cabeça”. Uma maneira de perceber a ideia do sonoro como movimento no tempo e como composição de um espaço ressonante, e em estúdio, com a ajuda de uma ampla palheta sonora, o artista acrescentou a modelagem proposta às circunstâncias práticas de como escutar as coisas de silêncio em processo de inversões; ele encheu de sons, a acústica é exagerada, perturbadora para colher todo o efeito sonoro dramático que as imagens desse porte ofereciam enquanto o anular frequências para vivermos a experiência de aéreas paisagens-silêncio.

Intuiu-se que ali havia uma ação de remissão de silêncio como um sintoma que se lança de uma ausência de força, de uma energia que conduziu nosso trabalho a um contraste arrebatador, um contraponto complementar à dissecação das imagens no trabalho como o épico se utiliza da sincronização da linguagem para retratá-la. Essa ação é, entretanto, essencialmente diversa daquela que se verifica no caso de outro filme derivado de *Gravidade* ao mostrar o silêncio: o curta-metragem *Aningaaq*.

Em sobressaltos, caímos do furacão imersivo produzido das imagens de *Gravidade* em um turbilhão de silêncio provocado e perturbador, povoado pela experiência de estar sem gravidade, com sinais que vibram em meios infra e ultrassonoros. Denotavam um outro estado de movimento de decifrar simbolicamente um apreço do som com o ligar e desligar, intensificando-se na quase literal interferência que a inserção da música tema muda as imagens em imagens mudas de reflexão mecânica como meio fio, quase feito frase-imagem do filme, pois um efeito de rebote do silêncio, que dali se faz presente gerando e girando em certo volume de vibração longitudinal de propagação de movimento ao transporte para outro estado, para outra qualidade de silêncio em *Aningaaq*.

Outro efeito interessante de constatar, é que o silêncio que está nesses dois trechos da trilha sonora e dimensiona as constatações emergentes da dissecação das imagens do filme *Gravidade* e seu derivado *Aningaaq*, levam ao teor de uma discussão proposta pelo pensador Vilém Flusser em primeira instância.

O autor articula o caráter tendencial sobre um futuro a ser “futurizado” sobre a existência de incontáveis tendências que avançam nos fenômenos emergentes em uma nuvem

de “futuro”. Esse fenômeno aponta para a vivência de momento de um “[...] diálogo interno” para viver um “[...] diálogo cósmico externo”. (FLUSSER, 2002, p. 72). Outra problematização do autor é de um pensamento que se faz em linha, de uma sequência narrativa do que acontece sucessivamente e linearmente, para um pensamento em superfície, no qual há um sentido durante todo o tempo. De acordo com a concepção do filósofo, percebe-se a atuação dessas duas formas de leitura de imagem combinadas nos processos ora de ampliação, ora de enxugamento das estratégias de construção do desenho de som proposto pelos imaginadores do filme *Gravidade* e do curta-metragem *Aningaaq*, cujo objetivo de formalizar uma continuidade, através da presença sônica, é o projetar alternativas para concretizar a possibilidade de vida e, também, de orientar-se no espaço atmosférico e uma nova forma de converter uma experiência humana impossível sem as máquinas presentes “[...] adquiriu tal importância que se pode considerar que tem uma relação íntima com a essência do cinema a sua mecânica escondida - esquecida e escondida fase robótica”. (CHION, 1991, p. 15).

Pela sua ondulação no entorno e no espaço físico, priorizou-se a escolha de algumas cenas que valorizassem também uma espécie de código de silêncio, enquadradas no “[...] imitar ou subverter sentidos presentes para em muitas outras formas de trabalhar ou dos imaginadores de um processo de competências que o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas”. (FLUSSER, 2002, p. 9). Permanecemos atravessados pelo mundo sensível do som ao sensato do silêncio permeado pelos ruídos como se fossem porosidades e “[...] sempre em nosso entorno de forma palpável servem para decifrar processos em cenas”. (FLUSSER, 2002, p. 14-15). São valores tácteis que se enaltecem nessa experiência, com a presença de fragmentos de temporalidades da duração de uma sensação do silêncio produzida pela modelização das frequências em sua dupla função se consolida.

As texturas porosas entre os efeitos de som, silêncio e ruídos tornam-se tradução de outro sentido de espera, de expectativa de inércia, e os elementos que compõem um ambiente sonoro surgem subitamente e dinamicamente estamos sempre em estado de alerta nas imagens prenhas de sonoridades de silêncio presentes no movimento do desenrolar dos filmes como se fosse um objeto ausente.

A experiência estética dos ambientes um tanto quanto ruidosos do mundo contemporâneo faz dos sentidos de silêncio e da probabilidade de sua formação ser informaticamente programável o tema central da escolha dos filmes, que participam do *corpus* de nossa pesquisa, já que neles está embutida certa adulação rítmica pela forma de a música reproduzir as sonoridades oceânicas como um “[...] ruído branco – uma evolução repetida indefinidamente”. (CHION, 1991, p. 15). Na música aparece o vocalize, efeito estético de

uma voz processada informaticamente, em constância que inspira eternidade, soa como celestial, soa como música flutuante nas imagens e está jogando com o tempo com harmonias nas partes de baixo do arranjo da arquitetura musical. A inclusão de um instrumento que faz um andamento próximo ao som de um relógio cifrando o tempo rarefeito dá a chance de ver as coisas flutuando na órbita do espaço.

7.1 Envelope Sonoro: tempo das superfícies

A próxima figura (22) representa o envelope sonoro do filme *Gravidade* com 1 hora e 30 minutos de duração. Isso significa muitas fricções e afinações mais acuradas das músicas escolhidas e das texturas gélidas em experimentações com o som dos vidros em tonalidades finas e precisas para significar o movimento da permanente sensação de sufocamento pela pressão do ar, e o mais próximo de se manter do bordado sonoro que envelopa o desenho do filme. Assim, o diagrama produzido no envelope sonoro abaixo demonstra o aumento das intensidades em linhas verticais que se definem em finas espessuras em alternâncias com as linhas de maior compressão do som à medida que se aproximam da linha média do espectro. No espectro o trabalho sonoro com baixas frequências em ruídos, criam vibrações e espaço para a música reger e pontuar as imagens em trajetos sonoros bruscos. Os momentos de maior espessura na inscrição dos diagramas seriam os resultados concretos desses impulsos da música que ao mesmo tempo corre isolada das imagens proporcionando o encontro com um desenho de uma experiência com pontuação sonora rápida e brusca feita de choques e zunidos.

Figura 22 - [ENVS GRAV – 01: 30': 58'']



Fonte: Elaborado pela autora.

A condição de vida humana existir no espaço é codificada por muitas camadas de som. Entre essas camadas estão os esteticismos aplicados e delicados de pulsos de respirações, sussurros tensos de percepções subjetivas murmuradas e, por vezes, banais na condição de vida na Terra. Uma introspecção da interioridade de tempo de vida dos personagens no espaço, expressivas dos humores no tratamento das vozes abafadas, comprimidas de certa forma, prensadas pelo ar contido no capacete, servindo de borda reflexiva para a sensação de viver em uma bolha sonora, que amplia a experiência com os salões de silêncio. De outra forma, o desenho de som do filme *Gravidade* está pontuado pelo ritmo da música que acontece em lugares fora do esperado pelos critérios clássicos e pelos timbres escolhidos para quando se propõe ter o ressonante de uma matriz e de como resolver composições e pontuação de um desenho de som do filme, somente por princípio de que não se ouve som no espaço. Atua no tratamento sonoro do filme, expressa diferentes formas de intensidades silenciosas, em outro campo de tensão, o campo das opacidades e ao compor a pontuação, percebemos o silêncio em imagens translúcidas, pela sua potência de exibição, em finas camadas, como uma das questões a serem trabalhadas pela pesquisa, imagens que o silêncio opera como um forte ruído e “[...] imprimem na memória um traço audiovisual forte”. (CHION, 1991, p. 18).

A dinâmica sonora chama a atenção por não se estender por muito tempo. Em cada efeito ou ruído sonoro nos trajes espaciais, são quase sugados para dentro de si mesmos, pedaços atomizados, descrevendo uma espécie de *fade in* e *fade out*, interruptamente presentes, que criam seções em conjuntos.

Quase sempre ouvidas do ponto de vista da câmera, as dinâmicas das vozes projetam temporalidades intensas e tensas como vagarosos os movimentos objetivos que um ser humano requer experimentar nesses ambientes e como essas imagens se movem num filme que aponta para o presente de um mundo sempre do imaginário de promessa definida, na maioria das vezes, abordado como consciência de uma vida futurista dos filmes de ficção sobre a vida no espaço. A materialidade fria da estação espacial recebe a explosão do toque humano feito de efeitos que desconstroem a ausência na presença, torna-se testemunho do fenômeno, um espelha o outro, para uma ressonância de uma imagem que retumba dos tambores presentes no arranjo das músicas do filme e parece ritmar o pulso do coração que transpira sopros de silêncio.

O som das vozes é o fazer essas ressonâncias andarem, possíveis de qualquer momento variar a velocidade para produzir efeitos estranhos, avanços muito rápidos gravados

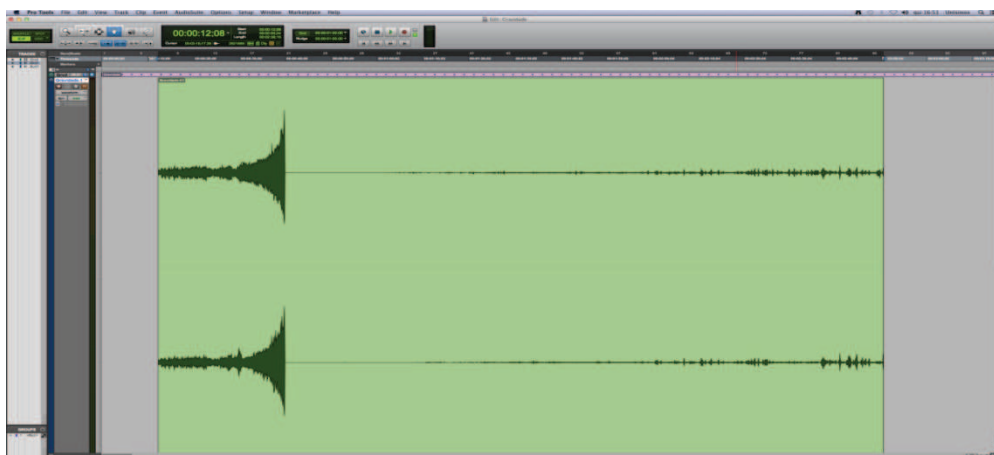
de som sobre som. É um processamento de sinais, ainda derivados de uma época acústica projetada para o estado vídeo de cinema.

Encontra-se, nas imagens produzidas em todo o trabalho de montagem do filme, a exigência de um som remissivo, de um sentido instantâneo em efeito *doppler*, colocado pelos autores do projeto para entender a passagem pela posição “de frente” a uma onda sonora, em determinado instante. Essa sensação de quebra de um estado sonoro irrompe outro cinema ao abrandar os tons, os volumes e principalmente a exclamação de certos timbres de uma sonoridade cifrada, própria da cesura, feita de efeitos de vozes radiofônicas murmuradas entre os personagens, um *blecaute* percebido como interferência na cadência e subtração do som, apartado das imagens, isolado, colocado para os baixos tons e para se experimentar um som com densidade e por isso corporal, mas que não possui densidade ou espessura em figuras do mundo imaginário das vozes somente presentes da capitã de exploração (Amy Warrem) e do capitão da espacial Russa (Blaster Savage). Os momentos abordados como teóricos e metodológico de trabalho com a dissecação das imagens de silêncio presumem a chegada de um corpo com volume e densidades, mas que não se partiu nesta pesquisa. Apreendemos a dar a essas qualidades - densidade e volume - ao nosso objeto de estudos nos dois blocos sonoros [A e B] trabalhados a seguir.

7.1.1 Bloco Sonoro A: eco e reverberação

O bloco sonoro A é amostragem da inscrição do tempo de exposição de um trecho musical em ascendente abertura e frontalidade para o primeiro plano e decorre de uma explosão; seu desaparecimento é registrado logo após, na planura lisa e contínua da linha do espectro, e impõe uma convicção de que a ausência de som é condição essencial no espaço sideral. Usam-se os termos *eco* e *reverberação*, porque ambos se referem à mesma experiência de propagar um som no tempo e indicam a marca gravada, ou entalhada na figura 23, que parece ser uma operação intencionalmente desenhada para ampliar uma sensação sonora como via longíssima de diagramas geométricos.

Figura 23 - [BSAGRAV _ 00: 00': 12'' – 00: 02': 50'']



Fonte: Elaborada pela autora.

Sucedem-se, à medida que a obra musical se intensifica, formas rarefeitas de um sinal. São perturbações na linha central do espectro, a entrada da presença cênica de uma voz de um comunicante e depois o ruído de uma nave que se aproxima cada vez mais audível, seguida da aparição do astronauta Kowalsky, cantarolando a canção *Angels are hard to find hank* de Williams Jr.

Por esse caminho, encontra-se uma paisagem sonora que atesta os meios digitais de produção sonora ao inventar estratégias que dizem respeito, principalmente, a como posicionar o som diante de uma construção sonora e acústica “viva” dentro e fora dos limites da tela de cinema. A intenção de transcorrer sobre o som-guia aparece na ótica das interferências, como as provocadas e contrastadas nos quadros das cartelas iniciais do filme no preto e no branco, representadas nos deltas sonoros do bloco sonoro A. Assim, o projeto acústico proposto pelo desenho de som em *Gravidade* proporciona sensações inusitadas e conta com a possibilidade de modelar o som para potência dos efeitos de silêncio em frequências de menos de 20 decibéis. Situada logo após o movimento de ruptura sonora do espectro está a inscrição lisa, aquém da capacidade humana de ouvir. Ademais, trata-se de uma experiência estética com as imagens filmicas sensorialmente afetadas por vibrações menores e que impacta os espectadores corporalmente também como um blecaute, uma quebra, uma interrupção ou um influxo da experiência sonora. Encadeamos a discussão acerca de uma atividade de escuta sinestésicamente afetada para sentir o silêncio, conforme a questão colocada por Didi-Huberman (2013, p. 229):

Dobrado sobre si mesmo e contraído no silêncio, fora do espaço humano, fora da maioria das histórias humanas. Mas eis que justamente essa apresentação do

contraído consegue apreender o espectador da imagem numa verdadeira captação do olhar.

Nesse lugar de desenhar o som, no qual a barreira entre som e silêncio não tenta negar um ao outro, a imagem é em si um reconhecimento traduzido em muitos efeitos e ruídos de estampidos secos, como estilhaços de vidro, e, por reflexo, a impressão de maleável, do que está cheio de ar, como exagero fofo e no entorno dos toques. Há choques dos corpos dos personagens, fragmentos lançados no espaço sideral, explosões, embates, sempre em um fundo negro, profundo e finito para a vida humana, para onde o som morre. As vozes, e uma composição de músicas, sustentam corpos e objetos sem gravidade.

A queda na cadência das coisas confere tensão à perspectiva de distância e proximidade, passado e presente, ida e volta, do perto e longe dos estados atribuídos, principalmente ao personagem masculino e à música que acompanha sua estadia no espaço. Todos os movimentos são mixados de forma a aguçar a percepção dos personagens em cena, do que está lá presente como interlocuções de suas imagens em busca de novas metas de conquista do espaço e o interesse e concatenação com o mundo concreto. Nas cenas de gravidade está embutido efeitos de silêncio, contido nas interferências do som que viaja pelo espaço como tendência a sustentar e guiar os corpos em testemunhos e em relação de comunicação.

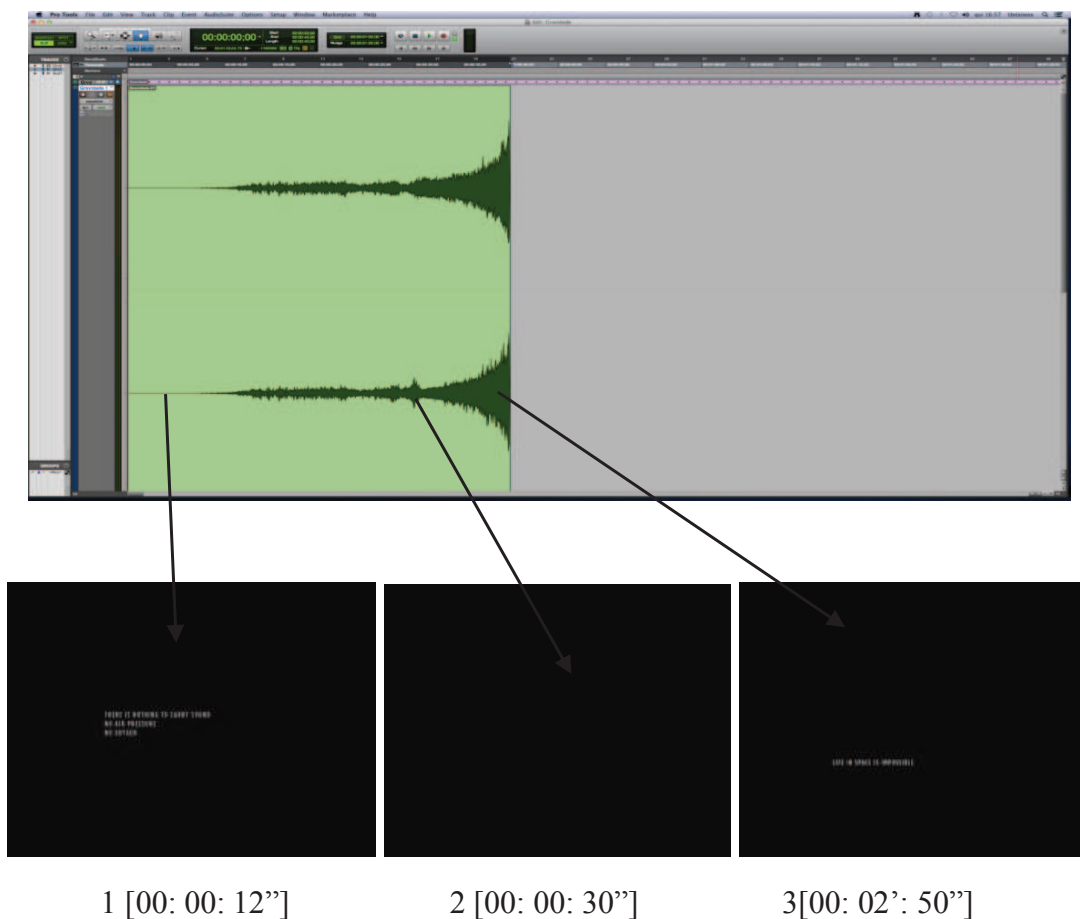
Toma-se a importante observação de Rancière de que o sonoro é testemunho de estado de linguagem que “não dissimula nada secreto”, no caráter cifrado. Aí há uma compacidade da compreensão da palavra, que na sua legibilidade passa a funcionar em atos de experiência. Por esse motivo, Rancière (2015, p. 34) diz que “[...] escrita é uma ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca”. A questão encontrada nessa asserção não é opor o “mudo” ao “tagarela”; o efeito assegurado é o da “palavra em ato”, e nas imagens criadas pelo diretor existe a retroalimentação dos dados hertzianos das frequências radiofônicas de compreensão em sentido único como efeito de camadas de código de silêncios, uma vez que se pressupõe a contradição entre a relação de velocidade de percepção do olho e do ouvido: o som/imagem/sonora.

7.1.1.1 Deltas Sonoros: interferências

Então, os três deltas sonoros a seguir são representativos da chegada do som, da explosão sonora e do corte abrupto; na sequência, da onda de silêncio estacionário; da entrada da voz nas pequenas saliências até o final do bloco sonoro A. São vibrações sonoras em luz

do preto e branco, curiosamente afinada com uma grafia em cones, em estado de interferência da maneira de agir do som e da luz em cartelas.

Figura 24 - [BSAD1GRAV]



Fonte: Elaborada pela autora.

No trecho inicial do filme *Gravidade*, no delta 1 do bloco sonoro A, o preto e o branco são as duas cores escolhidas para um conjunto de frases dispostas em cartelas. No quadro [1], há uma imagem de um fundo preto com letras brancas, no qual está escrito:

There is nothing to carry sound;

No air pressure;

No oxygen.

Precisamente, o delta 1 é a representação ascendente de um ruído sonoro explosivo, que entra com maior intensidade de audição no meio do quadro [2] e surge de

uma paisagem vazia de sons, de modo a causar uma sensação de o som estar emergindo de um ponto dentro do espaço vazio do quadro negro. No quadro [3] subsequente, é ouvido frontalmente o som de um trecho musical que funciona como um refrão no desenho de som do filme e serve para marcar a entrada de um elemento básico da cultura das frequências da eletroestática radiofônica. Uma ideia semelhante nos três quadros sonoros, o próprio princípio governante do cosmos ao transparecer de uma forte oposição das palavras brancas anunciando que *Life in space is impossible* [3].

A abertura para a tonalidade máxima de tensão nas linhas no delta 1 antecede, de alguma forma, a posterior ruptura produzida pela anulação das frequências para a audição humana. O achatamento máximo de contração para a linha média do espectro, uma imagem do silêncio contraído, em posição de gravidade zero, no seu próprio mundo, para muitos, é terra fértil para o imaginário que busca origens e uma sequência para os primeiros quadros sonoros da pesquisa sobre o silêncio como experiência em imagens fílmicas entendidas como instantâneas de ataque ou repouso do som.

Nesse filme, também, dá-se visibilidade às letras brancas que dizem as marcas de um espaço projetado e com a uma modalidade de escuta do que se faz ouvir e do que veem longe. No segundo, uma voz radiofônica lentamente se aproxima de uma audibilidade possível, mesmo que rarefeita no tom para a compreensão da fala ruidosa, encapsulada e abafada que o próprio meio radiofônico sugere. Canais viabilizavam o envio de um sinal, por contraste de velocidade de chegada de um efeito sonoro intenso, abrem e pontuam com o terceiro quadro preto e branco.

Os efeitos sonoros do silêncio estão manipulados para desviar a atenção da dualidade entre as lógicas propostas em bandas de som e imagem nas primeiras cenas que carregam a legitimidade da palavra escrita, como a ordem a ser seguida cria a peripécia da história. Segue outro quadro de cor preto e um blecaute total do som audível no delta 2 do bloco sonoro A. Isso produz uma sensação de sermos sugados para o vácuo, levados para o fundo do espaço sideral e para as imagens da temática que joga com as leis da gravidade, construindo campos gravitacionais de som no entorno das imagens em alta velocidade de rotação.

Assim, nesses movimentos isolados de cada quadro, está evidente a leitura horizontal de uma sequência de primeiras e imediatas impressões de uma queda abrupta, resultado de uma modelagem de som antagônica até o movimento presente da pesquisa.

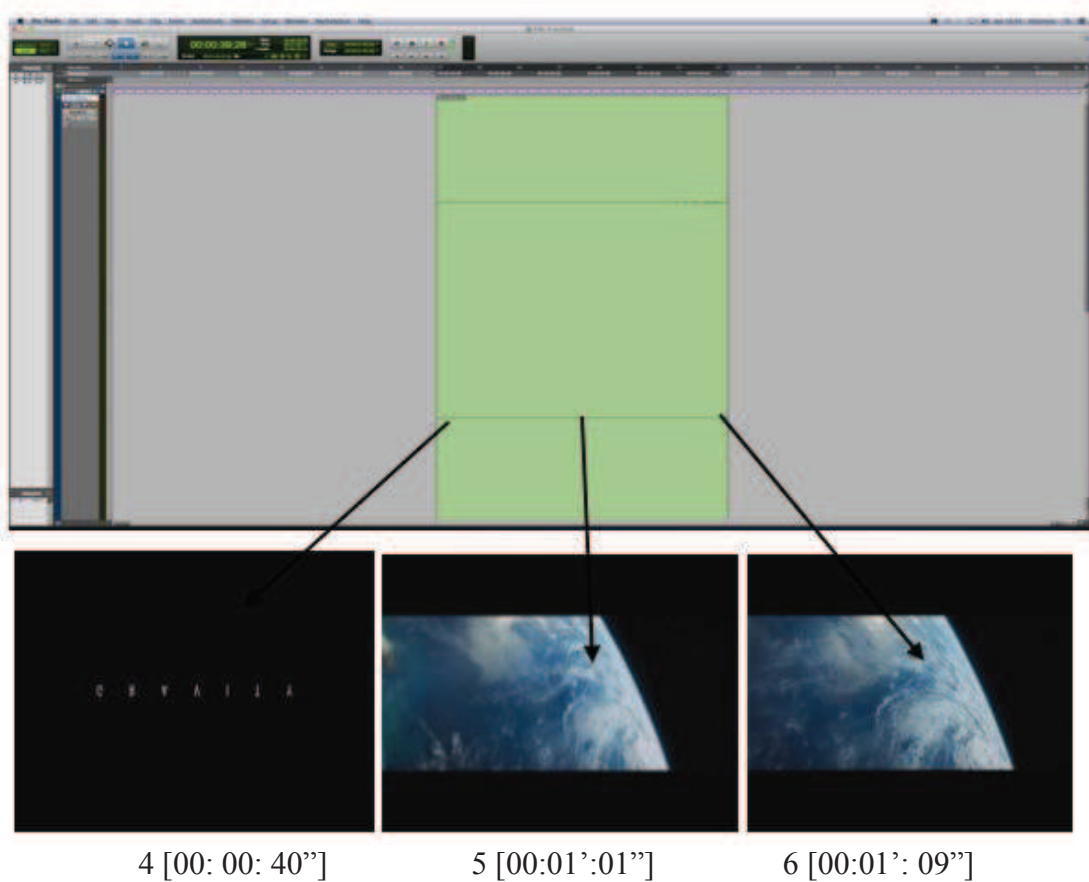
Apesar de o desenho de som do filme trabalhar as tônicas de corte da imagem visual ritmadas com a banda sonora, as noções de proximidade e distância são

redimensionadas pelos ruídos estufados dos personagens envolvidos com a sonoridade do tecido do figurino que encapsula o personagem e a sua movimentação no espaço ao encontrar, bater ou se distanciar dos elementos da cenografia um tanto sólidos, duros e frios próprios do estado da aparência dos objetos em um meio em que a inércia tornou-se manifesta, já que

[...] à estética de uma *imagem estável* (analógica) presente por sua estática, pela persistência de seu suporte físico, sucede-se a estética do desaparecimento de uma *imagem instável* (digital) presente por sua fuga e cuja persistência é somente retiniana, a do ‘tempo de sensibilização’ que escapa à nossa consciência imediata. (VIRILIO, 2014, p. 31).

As naves são sonorizadas com modulações sonoras de alturas muito finas, limpas, rápidas e agudas. Na música, ressoa a pulsão por vezes tensa e pontual, no sentido de perturbar o equilíbrio, contrastando com trechos etéreos, longos, em estereofonias que alteram as condições acústicas dos hábitos de bilateralidade da audição, desequilibram a pretensa harmonia do espaço sideral e o transformam em um congestionado, poluído de sons humanos e de máquinas. Na inversão imagética de que o espaço, no tempo presente, é ameaçado explodir, em efeitos de modulações elaboradas com a sensação de algo estar cheio, o som ocupa todo o lugar do que era para transparecer por vazio, sem oxigênio, sem ar, sem vida humana e, ao mesmo tempo, simetricamente, desconecta do sentido que fazemos dela, em termos dimensionais de espaço e tempo. Em função do que a narrativa quer negar, ou pretende negar, é primeiro transformado em uma fantasmagoria, e também o silêncio identificado como ato torna-se um silêncio imersivo; enquanto se recolhe os vestígios, enxugam-se as sonoridades, entramos em histórias recorrentes individuais. Na aventura, na jornada, a personagem se procura e se perde, entre as fantasmagorias da vida infinita no finito espaço sideral que infla de vontades e cria intensidades sonoras para elucidar as condições impessoais da personagem frente a sua própria sobrevivência.

Figura 25 - [BSAD2GRAV]



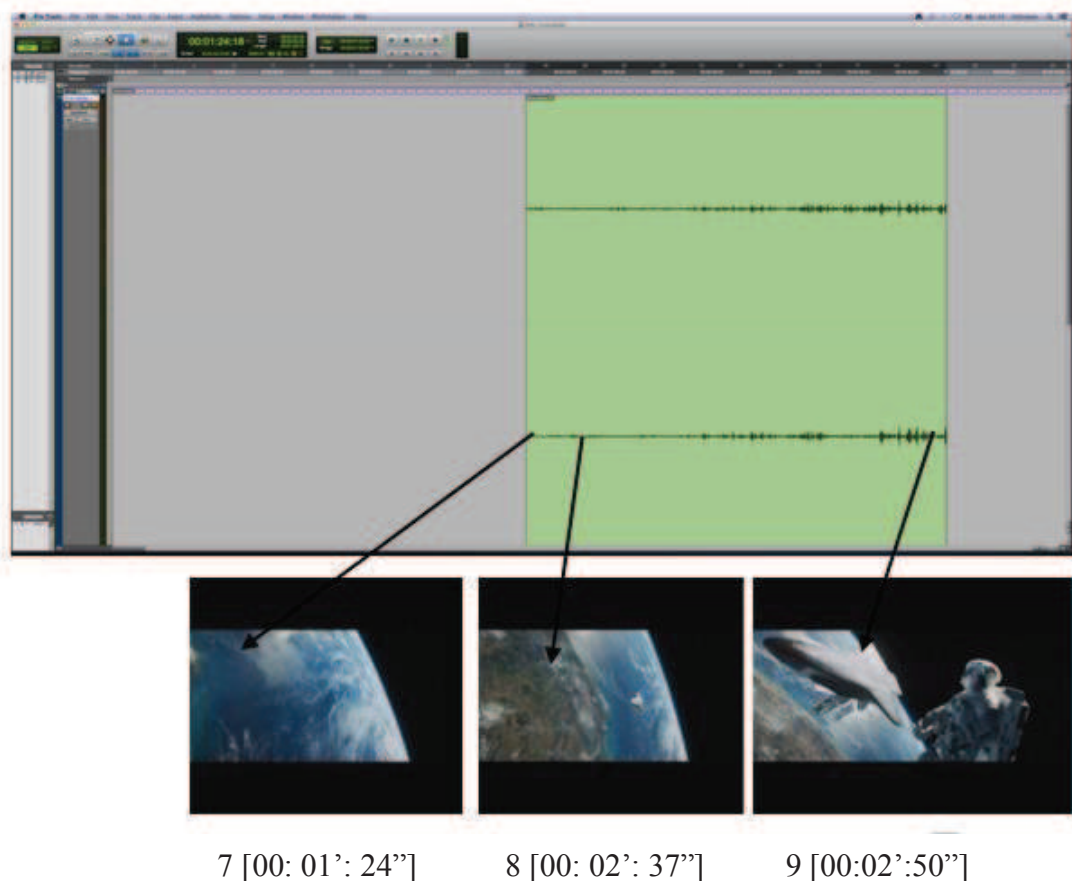
Fonte: Elaborada pela autora.

No delta 2 do bloco sonoro A, a partir de um corte seco do sonoro anteriormente percebido, que bruscamente interrompe o fluxo do efeito sonoro musical estilhaçado, provoca-se o impacto da sensação de queda no vácuo pela ausência de som audível e privilegia-se a mudança de forma contínua e progressiva das imagens visuais, articulando aparição do título do filme [4] com a planura sonora, o que justifica a entrada numa visualidade explosiva cinematográfica de movimento em parcial curvatura do globo terrestre [5], movendo-se em graus de frontalidade de aproximação de um dos pontos de vista do planeta Terra [6]. Essa passagem, ao valer-se do repouso ou da inércia sonora, ensina como proposta de desenhar uma ambiência sonora, a força que arrebatada e se torna abrasadora, o sentir-se dilatar as ressonâncias de uma audição até a dimensão de se lançar para o macrocosmo, por isso o silêncio torna-se difuso. Entretanto, vemos aí e estamos aqui diante, mais do que em outro território, dos paradoxos entre o ritmo do som em imagens. A experiência com o fundo preto permanece simetria da contradição, pois remete à horizontalidade que fundamenta os sistemas de ordenação do mundo que produz o digital de mapear arquiteturas sônicas e as relações de “[...] que essas temporalidades, essa memória,

não eram arcaicas ou nostálgicas, isto é, desenvolviam-se de maneira crítica”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 168).

A escolha das materialidades sonoras por meio das técnicas de mixagem de áudio eleitas, imagens pensadas pelas tecnologias avançadas para preencher os espaços dos trechos de filmes e os planos-sequência em simultaneidade de som no silêncio, passa a ser os relevos que o som vai cumprir na função de sua presença ao colocar em convergência os sentidos enunciativos para moldar um espaço-tempo sintético dentro da narrativa do filme. Considera-se que isso seja o que Paul Virilio (2014, p. 10) coloca como uma “[...] transmutação das representações” e um prenúncio nos cenários arquitetônicos de uma experiência de “[...] outra unidade de lugar quase sem unidade de tempo” na construção das extensões imagéticas complexas de *Gravidade* uma animação temporal própria.

Figura 26 - [BSAD3GRAV]



Fonte: Elaborada pela autora.

Paralelamente e longitudinalmente à imagem da Terra [7] e à presença da nave atravessando uma área territorial [8], ocorre o translado do astronauta que entra em cena pelo

lado direito da tela em movimento para o lado esquerdo; no quadro [9], aparece a perspectiva de sobreposição e da redução da representação da Terra em benefício da nave e da figura do astronauta na base escura da sequência no terceiro delta do bloco sonoro A. A voz radiofônica já se expressa de forma audível [8], ela é gradualmente a síntese e a sincronização e procede à essência de um lugar vazio e finito. Ela dá a profundidade e projeta a um só elemento dois fenômenos sensoriais e simultâneos. Trata-se de uma construção sutil e “natural”: a voz humana, movimento analógico, e o som passam figurar como elemento de relação imaginária de estética ruidosa e básica de uma imagem-lembrança e de um valor agregado à imagem-memória do que surge do nada obscuro, imediatamente percebidos todos os elementos como sendo da mesma fonte.

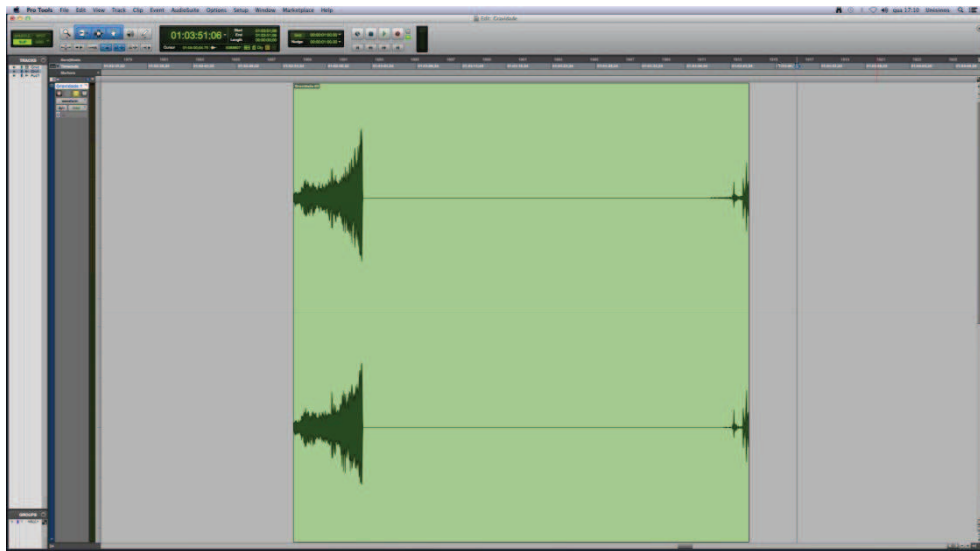
É um ponto de vista originalmente ligado à própria Terra ou ao lugar a que o som está fixado, a comunicação verbal mediada pelas sondas do rádio. Ao se pertencer a um meio, no caso o radiofônico, algo se torna familiar, ecoa à lembrança imaginativamente ampla e torna esse lugar de uma escuta íntima e afetiva, inclui o mundo experimentado pelos personagens como uma bolha sonora. A experiência de o espectador ter a capacidade de se aproximar simetricamente a isso pareceu elementar na sucessão de imagens do silêncio, na clara alusão às perspectivas de escuta do som e sua característica de circularidade e que aparece como essencial no fluxo inicial do desenho de som acidentado e trêmulo. É com um tom tranquilo e com uma melodia que inspira um lugar confortável de se estar, uma voz de um homem manda notícias de um lugar do espaço sideral, sempre misterioso.

Pode-se dizer que, no espaço estreito, no qual a Terra toma forma de uma onda em movimento rotativo, compreendemos os limites, quer dizer, um movimento que enceta para a perfeição e a imagem crítica posta na dualidade entre a sequência de quadros o visual da terra, a nave e o astronauta e o ruído metálico, a pressão do ar e da voz nos limites do capacete, a cadência de uma fala em um modo improvisado de um estar cantando, ninando, embalando, como também na regência de imagem-lembrança que sustenta a expectativa de retorno ao receptivo ventre materno. O capacete torna-se, assim, a forma de cápsula de um microfone, que tanto capta, sensor receptor, como emite sinais ao universo inteiro, confinado numa bolha entre milhares de outras bolhas que se comunicam via sondas, canais, tubos de circulação de som aéreo. Sentimos essa experiência projetada a ser dissecada para os fins de nosso trabalho que se pronuncia sobre estratégias de usabilidade de um desenho de som adquirir a experiência com o extraordinário na duração de vivência de espectador de um filme. Percebe-se, também, o lugar de embarque na audição dessas imagens chamadas de *Gravidade*.

7.1.2 Bloco Sonoro B: silêncio difuso

Encontramos no desenrolar do tempo fílmico uma experiência que reitera a experiência tátil com as sonoridades do silêncio. Essa constatação de uma experiência que testa a discrição de molduras e remete ao modo como o desenho de som apreendido como construtos de silêncio gera questionamentos sobre o tempo, sobre o pulso e sobre o ruído, para os efeitos de sentido e da sua presença com o encontro, sugere outros olhares, escutas e principalmente um retorno à imersão nas imagens técnicas. É uma experiência que altera o modo habitual de constatar o silêncio nas camadas de áudio e vídeo em estado difuso de propagação presentes no bloco sonoro B.

Figura 27 - [BSBGRAV _ 01: 02': 55" – 01: 03':45"]



Fonte: Elaborada pela autora.

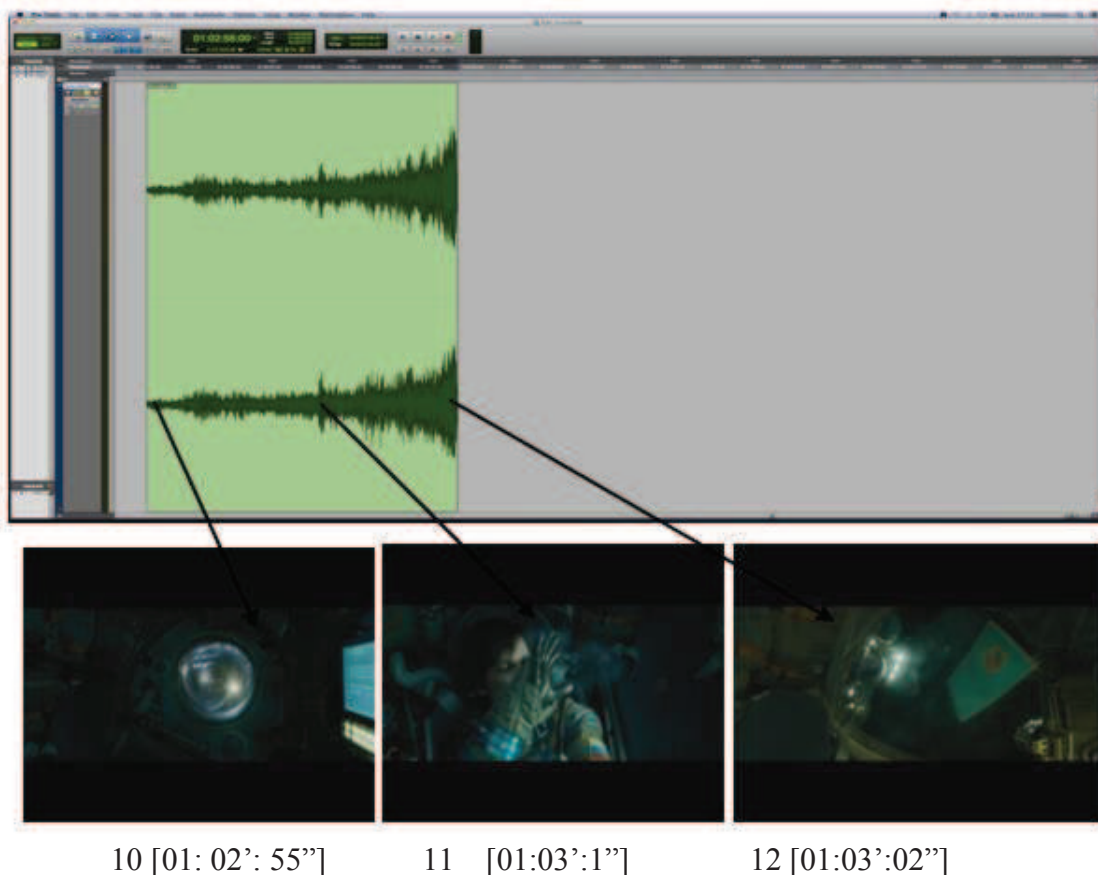
A escuta deslizante entre as imagens de espessa opacidade parece impelir o ver e o escutar para o retorno de um vírus que afeta o desligar das máquinas e constrói como sentido ético, técnico e estético contido no ato de ligar e desligar máquinas mantenedoras na vida no espaço sideral. Nesse caso, no bloco sonoro B, as estratégias empregadas devem ser fundamentalmente orientadas para uma escuta em sua função de ausência que interpela diretamente o espectador, utilizando-se da aparelhagem digital, sob uma reserva de atenção. Em condições de um modo recessivo de frequências, decompõe e desconstrói a onda sonora tanto na sua produção quanto na sua recepção, é regulada por um código desnudo de seu “magnetismo”; são “[...] modos de admitir fases e defasagens, de trabalhar sobre o caráter

simultaneamente rítmico e arrítmico do mundo”, segundo Wisnik (1984, p. 50), em vias de estremecer a despressurização dos nossos sentidos.

7.1.2.1 Deltas Sonoros: opacidades silenciosas

De forma instantânea, oferece-se uma explosão de efeitos sonoros musicalmente arranjados em abertura ascendente e uma ruptura drástica no contraponto de marca de um tempo liso e de reminiscências, em baixas perturbações, desenhadas nos deltas 1, 2 e 3 do bloco sonoro B, com duração de uns poucos segundos. Afirmam-se opacidades silenciosas com uma massa sonora densa, que avança rapidamente, na direção detrás e adiante no plano das imagens. Esse breve e rápido avanço marca o clímax do drama da Dra. Ryan Stone, no confinamento em situação intraveicular, como única sobrevivente da missão espacial, ainda atormentada pelos acidentes sofridos pelos companheiros de viagem. No refúgio em um dos módulos da estação espacial, voltando a respirar oxigênio, frente a telas de comando, há a possibilidade de desligar as máquinas que a mantêm viva.

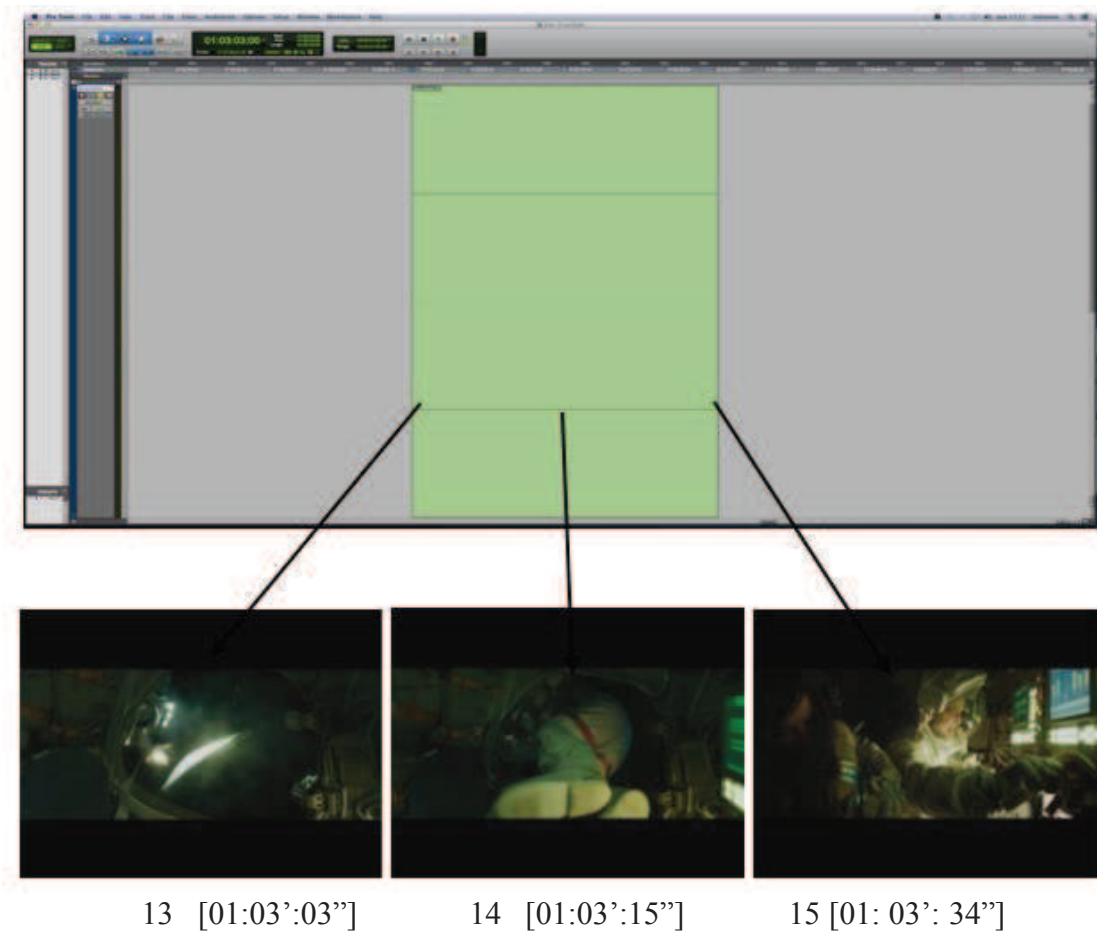
Figura 28 - [BSBD1GRAV]



Fonte: Elaborada pela autora.

No início do delta 1 do bloco sonoro B, o efeito de forte intensidade marca um momento limítrofe e permite como ponto sonoro um modelo de estar em uma bolha em domínio total de terminais de comando eletrônico e relação com a tela de contato através de comando da estação orbital [10] é entendido como momento de existência que encontra os limites de voltar-se [11] a encontrar lembranças de reconciliação com afetos agora desligados na sua vida na Terra. Terminais [12] tornam possível que um som humano ou uma palavra pronunciada em outro idioma entrem em uma conversa sobre a morte que aparenta estar próxima. Atravessados pelo ruído, há o receio de romper com o equilíbrio frágil nos diferentes círculos de silêncios que agora a circundam e a entornam para dentro de si mesma e das suas imagens-memória. Assim, ocorre a conquista da liberdade do que a encolhe em uma bolha transpassada pelos ouvidos do posterior silêncio. Em todos os três quadros, a base em um solo fundo preto atual das imagens, o não lugar, neutro. Nessas sonoridades também sob a perspectiva do crítico se perde e remete à geometria das superfícies regradadas, ou antes reguladas a um projeto de som elaborado sob a forma de uma ambiência perdida em uma apercepção na qual a noção de um código de silêncio quase anulado conquista o seu sentido. Seu valor de noção espacial perde progressivamente o sentido, pelas habilidades desenvolvidas para construir uma representação instantânea provocada pela experiência de uma cosmologia repartida em quadros e que o som faz ver um movimento que aparentemente não está lá. Os efeitos de silêncio podem reforçar e complementar ou contradizer e até controlar as sensações sonoras com uma escuta-montagem fílmica engendrada em “[...] um desequilíbrio perigoso entre o *sensível* e o *inteligível*, que só pode provocar erros na interpretação tanto mais fatais quanto mais os meios de teledetecção forem performativos, ou melhor: *videoperformativos*”. (VIRILIO, 2014, p. 26, grifo do autor). Nesses termos descrevem-se os estágios de trabalhos de tratamento técnico, as condições dos materiais e as condições dos que trabalham com figuras sonoras. São constatações aderentes ao método, problema e repertório de construir *audioperformances*, retratadas e nomeadas como expressões de silêncio.

Figura 29 - [BSBD2GRAV]



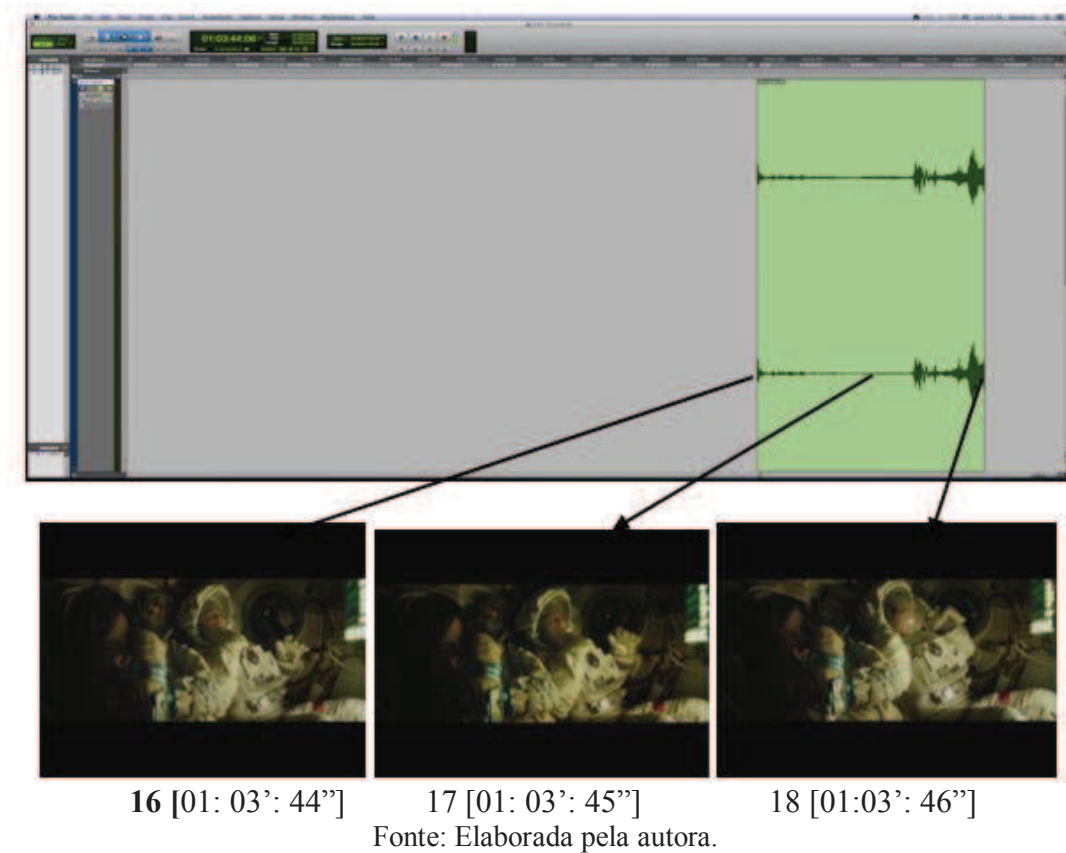
Fonte: Elaborada pela autora.

Um tempo vazio e homogêneo transcorre no espaço no delta sonoro 2 do bloco B. Como âncora sensorial e estabilizadora ante o choque da vinheta musicada, agora os personagens parecem flutuar em silêncio abismal, preparando a sensação de frequências que aproximam do tato sensível e que com instrumentos foram projetadas para levarem além do espaço auditivo humano. Desse modo, a tessitura do diagrama no infonográfico acima mostrado ocupa uma área de intensidades limites para o ouvido humano e desenha-se em linha praticamente reta e lisa. Tem o poder de penetração com as ondas de baixa frequência; assim, o ouvinte é desafiado a outra dimensão de uma escuta, imerso na tela de um silêncio contemplativo, vagaroso que parece durar muito mais, por desinformar ao máximo o que se entende estar sem gravidade e por colar figuras sonoras em andamentos de recuo e explosões sonoras, para que neles possa se flutuar, durante toda fruição que se torna tensa, acidentada e com muitas surpresas na extensão da macromontagem da obra que pensa imprimir o desafio do praticamente imóvel, enquanto no protocolo-infonográfico não aparenta variação ou perturbação alguma durante o tempo que continua a transcorrer.

O retorno do companheiro de jornada [15] parece chegar com o enquadramento dos pés à cabeça, incrustado em fundo preto. Um fecho de luz intensa, na abertura da janela do ônibus orbital, surge como de um buraco de um fundo em escuro total. A música-tema do personagem marca o seu retorno, como se aspirasse, puxasse o personagem masculino do infinito do espaço sideral para além da posição da câmera que da espaço ao espectador adentrar as imagens revela o papel do som na montagem ilusória e no processo de significação audiovisual. A linha sonora contraída para o centro do protocolo-ífonográfico visa à obtenção de um efeito de silêncio que assume tamanha importância e desperta uma hipersensibilidade tátil graças à absorção de frequências abaixo da audição da capacidade humana. São instantes de obscuridade do som. A experiência com essa modelização das frequências afeta de modo paralizante, móvel e imóvel, mas pelo som visto é o momento de liberação das vozes dos personagens dos efeitos asfíxiantes, confinadas de seu encapsulamento em bolhas sonoras.

Nesse momento ouvem-se timbres humanos, quer dizer, vozes sem colocação de tratamentos acústicos de confinamentos em bolhas. A percepção das sonoridades da voz no silêncio sideral não tem a ver com mascaramentos sonoros ou menos ainda com o ruído que aparece de forma rarefeita e de forma imperceptível com o lugar de um som fundamental concreto, expressa a fixidez ao clássico da música de rádio que representa o modelar do movimento de retorno do personagem; ele corresponde a uma espécie de alucinação, de um outro tipo de turbulência de a música criar no cinema uma emoção específica mostrada, nos termos de Chion (1991, p. 15) “[...] um efeito de indiferença cósmica”. Em movimento de uma nova reminiscência, percebe-se que a tecnologia é cada vez mais a expressão, e não a causa. Das invenções tecnológicas emergem o silêncio antes de afetá-las, como a frase-imagem desenhada em delta 2 abre-se para distender-se a fim de preencher na musicalidade e a reconciliação com a vida etérea da nossa própria existência no planeta Terra.

Figura 30 - [BSBD3GRAV]



Da condição de suspensão em silêncio flutuante, há uma sensação de inércia, e a dinâmica sonora surge no espectro que, arranhado, se destaca da experiência como uma gagueira que faz retornar o sentido da presença de um ruído que ocupa o lugar de fundo com a função de quebrar o silêncio, fraturado e provocador, sensorialmente perturbador no delta 3 do bloco sonoro B. Vagarosamente, o astronauta [16], livre de sua condição adversa da pressurização, viola com a sua presença o sentido do tempo [17], mas em uma fusão de iguais interfere, e uma suave troca torna-se uma receptividade imagética que uma imagem técnica é capaz de fundir-se [18], em delta 3 traçadas retas na inscrição dos infonográficos em 3 segundos de duração.

O som ruidoso e de textura áspera volta a ocupar o lugar da inércia, e os efeitos provocadores de uma exposição tensa e frontal finalizam o bloco sonoro B. O ruído dispara-se contra o silêncio para dissolver-se como figura de fundo, para a eloquente figura do ruído, como sentido do próximo para a vida imagética, o retorno do homem do espaço sideral infinito. O desenho de som proposto no filme *Gravidade* é um compósito, que tem como guia sônico os efeitos de um “estofamento” de um corpo-escuta dos personagens. A movimentação da presença deles no espaço sideral é produzida com muitos efeitos sonoros, contrastando

com a ideia de silêncio absoluto, no seu próprio lugar de vácuo como sendo o vazio e o finito. Esse modelo de construção introduz o trabalho de um complexo projeto acústico, e o planeta Terra funciona sonoramente como uma esfera ressonante com efeitos de muita pressão de ar comprimido como código imagético de um de silêncio cheio de tubos pelos quais aereamente viajam informações mais ou menos distantes. Essa parece ser uma das possibilidades de as sonoridades do silêncio existirem na ausência de gravidade em órbita com o planeta Terra no espaço sideral e possíveis explosões sônicas que remontam a um estágio importante depois do evento do tempo contado pelos relógios como ruptura sonora, as colisões de destroços que sobrevoam e se espalham em distâncias longitudinais, que caem do céu e, muitas vezes, é no meio líquido sua recepção; contudo, é ao som do impacto da bomba atômica, ressoando efeitos em nós até os dias de hoje, que pensa o tempo das superfícies e tem a finalidade de manter o funcionamento preterido das máquinas em contato.

O embasamento da obra impulsiona e revira o dito pós retorno ao mundo do homem ereto ao planeta Terra. Ameaças podem surgir do céu e estão lá orbitando, e assim é que se chega às paisagens sonoras construídas no curta-metragem *Aningaaq*, um complemento derivado de *Gravidade*. De certa forma, as duas obras vivem situações parecidas.

As formas de pensar o longa e o curta-metragem fazem outro movimento, passam a se conectar, mesmo sem falarem a mesma língua e o de condições das formas de estruturas de comunicação “[...] em diacronizar a sincronização”, segundo o filósofo Flusser (2007, p. 131). Segue-se ao encontro de ressonâncias nas qualidades na experiência com as imagens sonoramente desenhadas do filme *Gravidade*, acopla-se Flusser, ao creditar que na atual cultura do *design*, “[...] começamos a ficar conscientes de que toda a cultura é uma trapaça, de que somos trapaceiros trapaceados, e de que todo envolvimento com a cultura é uma espécie de auto-engano”. Portanto, uma “[...] análise estrutural e um ‘mapa’ da nossa condição”. (FLUSSER, 2007, p. 110). Assim, questiona-se quais são as maneiras por meio das quais o silêncio “falsifica” o som do universo? Dessa maneira, Flusser (2007) corrobora com a nossa impressão ao dissecarmos imagens visuais, sonoras e informáticas. Admitimos que esse processo técnico de decompor as camadas sonoras se levou a reconhecer, em termos visuais, como superfícies, mas, para o ouvido, são espaços, conforme o autor: “[...] nadamos no oceano de sons, e ele nos penetra enquanto nos confrontamos com o mundo das imagens, enquanto esse mundo nos circunda”. (FLUSSER, 2007, p. 109). O termo audiovisual, na opinião do filósofo, oculta que, ao sentir fisicamente o som, em filmes estereofônicos, se introduz a terceira dimensão da tela. Alinhado a esses conceitos, em interface e de acordo com o que o autor tenta reconhecer “[...] no cosmos um sistema que tende para situações cada vez

mais prováveis. São situações que surgem ao acaso, de vez em quando. Mas retornarão, necessariamente, para a tendência rumo à probabilidade”. (FLUSSER, 2002, p. 72).

Reformulando, nas palavras de Flusser (2002, p. 72), “A nossa própria cosmologia não passa de imagem desse aparelho. Em consequência, tal cosmovisão deve descartar toda explicação causal e recorrer a explicações formais, funcionais”. Justifica-se então aqui a sua inclusão a fim de se pensar um modelo de exercício para o desenho de um projeto acústico de uma obra que renuncia aos parâmetros estabelecidos; na experiência dele, “[...] é tirar fora de órbita tudo que é verdadeiro e autêntico”. Segundo Flusser (2007), ao tratar de materiais como de sua animação para estar lá a fim de contrabalançar a experimentação, talvez “[...] abre-se um novo horizonte dentro do qual pode-se criar designers cada vez mais perfeitos” (FLUSSER, 2007, p. 86) nas suas intencionalidades de projetar um desenho de som em interfaces cada vez com mais camadas, mas que as enxugam e afinam em suas espessuras planas, lisas e se referem a um tipo de vídeo-escuta com aquilo que está fora da medida humana.

O autor sempre supôs que os instrumentos são modelos de pensamento e crítica do funcionalismo. Da seguinte forma, expõe: “O homem os inventa, tendo por modelo o seu próprio corpo. Esquece-se depois do modelo, aliena-se, e vai tomar o instrumento como modelo de mundo, de si próprio e da sociedade”. (FLUSSER, 2002, p. 73). Neste sentido é que a inclusão dos dois filmes propõe aos nossos estudos uma topologia de observação singular no contexto das sensações de velocidades impressas no *design* do som e como conteúdo das sequências sugeridas nos dois blocos sonoros [A e B] de *Gravidade*. Os três blocos trabalhados em *Aningaaq* sugerem uma leitura distanciada nos blocos sonoros [A, B, C] nas estratégias de uma construção imagética das tecnologias do silêncio e no que elas impulsionam para produzir sentidos distintos de pontuação do som e de imagens que emitem contrapesos semelhantes e ajudam a abranger o solo em que pisamos.

8 CONSTELAÇÃO [3] ESPESSURIZAÇÃO EM *ANINGAAQ*

Procede-se de maneira específica à repartição dos blocos no envelope sonoro do curta-metragem *Aningaaq*, um filme de 2013, dirigido por Jonás Cuarón. Nesta terceira constelação, a percepção da profundidade no objeto, foco nos protocolos-ífonográficos estão colocados em forma de figuras dispostas na mesma lógica de dissecação dos filmes anteriores. O silêncio no mundo das coisas de *Aningaaq* chama aos ouvidos um olhar para reconhecer a participação do desenho de som completo na presente dissecação. Também, em função dele, restaura-se uma apreciação do estado de manejo de instrumentos técnicos, construídos há muito e deixados como mortos, mas retornam aos imaginários da equipe de Jonas Cuarón e ao mesma equipe de desenhistas de som. Está presente na dissecação o todo do envelope sonoro do curta-metragem com 7 minutos e 7 segundos de duração. Usamos toda a extensão do envelope, por entender que há mais uma necessidade de um desenho de som que emana agora da superfície de um tempo que transcorre de maneira transparente no que tange ao espaço e de um efeito de despressurização dos sentidos sonoros. Creditamos essa sensação de estar fruindo por imagens capacitárias de uma massa sonora advinda de uma espessura no tempo e de uma essência lapidar ainda mais silenciosa das imagens do curta-metragem em relação ao longa *Gravidade*.

Fundamentalmente, são duas as relações que se estabelecem com o som na aparência das imagens em transparências do outro filme, obedecendo às leis da sua própria movimentação e das nossas relações naturais, apontada em Dubois e Manzano: a primeira retratada por Dubois (2011, p. 254) sobre a presença de uma pintura que deixou de ser “[...] uma reprodução citação exibida na diegese, como um objeto manipulado pelos personagens, para se tornar um efeito de filme, um caso (de figura) orgânico, o resultado do tratamento visual do dispositivo cinematográfico”, apontadas pelo autor nas imagens criadas por Godard. A segunda relação faz-se notar nas nuances tratadas pelo manuseio do desenho de som, formando dentro do filme um único componente, um contínuo, resultado do descontínuo das chegadas e partidas do som na mixagem da trilha sonora para as imagens. O conceito de contínuo sonoro nesta relação, mais complexa entre som e imagens em um filme, segundo Manzano (2014, p. 113) “[...] formam um todo dissociável, muitas vezes tão intrinsecamente ligado à estrutura do filme que só podemos entendê-lo enquanto contínuo sonoro, enquanto conjunto”. É um conjunto proposto em várias discontinuidades.

No que tange a essas duas relações, continuamos com Dubois (2011, p. 254): sob seu ponto de vista, “Não é mais para pintura ex-citada mas direciona ao movimento de ação pictural ‘sus-citada’, o qual prevê uma imagem ‘evocada por baixo e de dentro’”. Reforça o que pensa o

silêncio como imagem-memória, ou seja, as ações picturais sus-citadas são as “[...] que dão corpo a uma investigação cinematográfica, para além de toda funcionalidade narrativa dramatizante”. (DUBOIS, 2011, p. 256). Como exemplificado pelo pensador de imagens na ideia da cena do assalto ao banco tratado como coreografia: corpo e grafia, “[...] se origina, no filme, de um movimento dos quartetos de cordas de Ludwig van Beethoven desenhadas por Godard”. (DUBOIS, 2011, p. 256). Seguindo no argumento deste autor adotamos o propósito de avançarmos observando que o som está no mesmo trabalho utilizado e permitido somente pelo vídeo que incentivou o “[...] desenvolvimento progressivo de muitas outras figuras de escrita¹ experimentadas em laboratório e, em seguida, aplicadas”. (DUBOIS, 2011, p. 256).

Afina-se, desta maneira, um diapasão diferenciado na “[...] passagem do áudio-vídeo como o instrumento pelo qual a pintura passou do estatuto de imagem-objeto ao de estado-imagem no cinema”. (DUBOIS, 2011, p. 256). Tenta-se percorrer os mesmos caminhos para construir pontes, enlaces, dobras ou gagueiras das máquinas de produzir som em imagens. Acordamos com o fato de que a objetivação de estados de silêncio não é nada que a objetificação do próprio impulso que impulsiona códigos de referência de uma medida à outra. Nesse caso, não é mais a pintura como categoria específica que importa, “[...] mas uma espécie de estado generalizado de imagens, que é tão cinematográfico quanto pictórico, tão fotográfico quanto videográfico e, mesmo, tão musical quanto literário”. (DUBOIS, 2011, p. 257-258). Serve-se do exemplo a constatação seguinte do cineasta:

A metáfora modulada da música e do mar, e a retomada das cenas a partir dos movimentos musicais, estão aí literalmente para figurar a pintura, assim, a da representação do irrepresentável (o efeito pintura se coloca aí no próprio projeto: como filmar o incrível – a virgem grávida -, filmando-a como uma flor, uma paisagem, um céu ou um astro). Assim, a questão do pictório neste cinema poético e metafísico (‘cósmico’) coloca o cinema em perspectiva e pela interrogação do cinema como pintura (e de modo mais amplo como arte, criação, música, literatura...). Agora, portanto, é o cinema que se pensa e se afirma como ‘pintura’. (DUBOIS, 2011, p. 254).

Relacionando todas essas características, o estado vídeo de cinema é também o lugar de ensaio para um desenho de som projetado em finitas camadas sobrepostas em andamento contínuo com possibilidades de ver o movimento melódico das imagens; igualmente proposto no sentido apresentado por Nancy (2015, p. 38, grifo do autor, tradução nossa), “[...] há o *simultâneo* do visível e o *contemporâneo* do audível”². Muito além das distinções mescladas, mixadas acima pelo autor, está no seu pensamento um aspecto do reverberado, do ressonante como intervalar e sobre os objetivos deste estudo da capacidade do som de afetar “[...] através desses fenômenos, a

¹ (As sobreposições, a câmera lenta, a música na imagem).

² [...] hay lo *simultáneo* de lo visible y lo *contemporáneo* de lo audible.

grande transformação da instrumentalização, até chegar à produção eletrônica a informática do sonoro e da reconfiguração dos esquemas sonoros – timbres, ritmos, escrituras”³ (NANCY, 2015 p. 29, tradução nossa) — contemporâneas e extremamente mistas e especificadamente remissivas a si mesmas como memória, principalmente ao silêncio de reminiscências, a fazer circular entre um isolado lado a lado do andamento de um *orgamom*, porém as amplitudes vão além dos teores sensíveis das imagens, de acordo com o autor em questão.

A volta de uma perspectiva em profundidade sonora em sucessividade, entretanto, o acontecimento enunciativo parece reiniciar um estado de interlúdio das imagens em mais um duplo aspecto decorrente dos anteriores comentários descritos como argumentos para a construção da espessurização da experiência frente ao deslocamento rítmico das imagens em simultâneo produzidas pelo curta-metragem se deve a uma sensação de o tempo e o espaço entrarem em harmonia nos confins do olho e do ouvido numa determinada força de distribuição em perspectiva adequada ao corpo humano em condições adversas a um ambiente externo silencioso.

Acompanhar o *sinc* da trilha sonora despertou para a necessidade de “[...] não desobstruir a profundidade perspectiva, organizando o caminho, abrindo vias de acesso, trata-se agora de submeter ao vácuo um tubo retilíneo para facilitar a passagem de um raio de luz o de uma escuta intrincada a um olhar deslizantes”, como indica Virilio (2014, p. 35). Ainda segundo o mesmo autor, questões que direcionam a somente à planura de figurações sonoras em um desenho de som como proposto pelos *designers* do som do filme uma forma de pensar no som encorpado: “Não se trata mais de aplainar o caminho das superfícies, mas sim de criar o vácuo dos volumes, suprimindo não mais os acidentes do terreno, a vegetação luxuriante, mas desta vez, a própria atmosfera, o indício de ar”. (VIRILIO, 2014, p. 35).

A leve densidade do ar em quadros esfumados e dos recortes das montanhas de gelo feitas em camadas de som transformam o cenário de um comprimento silencioso diferente e também imgeticamente da ordem de uma transparência em seus truques de colar o vento, a música, as vozes e a utilização das altas frequências radioelétricas na observação da experiência extremamente ligada ao “instrumento técnico como prova científica”. Para Virilio (2014, p. 37), “[...] a informática digital dá o número exato e o computador munido de tela, a imagem, mas uma imagem ótico-eletrônica sintética”. Chama-se a atenção para como elas estão vinculadas e mantendo contato detrás de “[...] receptores eletromagnéticos ou, ainda, analisadores de espectro e de ‘frequências-metro’ em que a própria aquisição de dados é realizada por computadores”. (VIRILIO, 2014, p. 37).

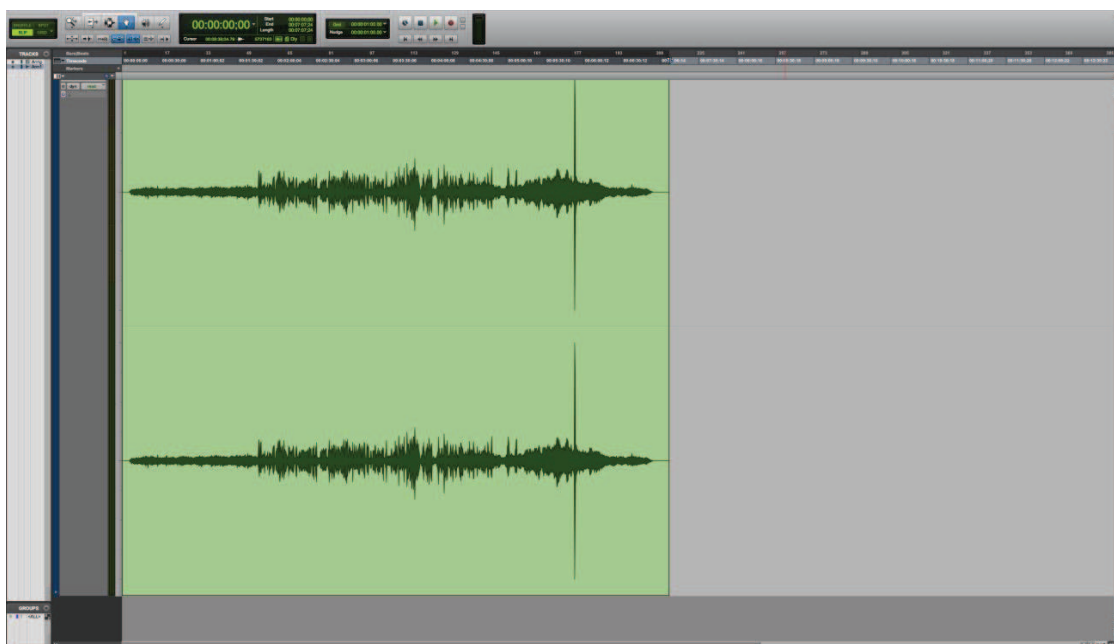
³ [...] y a través de esos fenómenos, la gran transformación electrónica e informática de sonidos y la reconfiguración de los esquemas sonoros - timbres, ritmos, escrituras.

Seguimos, então, para a amplificação dos dados de análise neste espaço da pesquisa, propondo a aproximação de uma estrutura de apresentação dos dados desde sempre gerados no acompanhamento de um estado das técnicas avançadas.

8.1 Envelope Sonoro: tempo das transparências

É nesta ocasião que se tem um envelope sonoro com todo o desenho inserido no processo de dissecação de camadas e planos. Cortamos o envelope sonoro em trechos que contêm a introdução do desenho, uma espécie de refrão até o ataque significativo de um movimento no espectro que rabisca o final do som no curta-metragem. Os trechos estão isolados em três blocos sonoros, e cada um deles segue o procedimento de pontuação da dissecação dos filmes anteriores, em deltas com os três quadros iluminando imagens médias que de certa forma representam campos de tensões a serem trabalhados e que devem permanecer em conjunto. O tempo de duração da trilha sonora do filme, 7 minutos e 7 segundos, desenha e tem como pressuposto uma ação plástica exercida sobre tropos em profundidade comum e, portanto, o de sentir em imagens, subsistindo somente como fundo, na medida em que o silêncio é o personagem, ultrapassa a intersubjetividade imediata a que se restringem as condutas intensivas entre uma coisa exterior e o próprio corpo sonoro do personagem.

Figura 31 - [ENVSANING _ 00: 07': 07'']



Fonte: Elaborado pela autora.

Aningaaq é o título e o nome do personagem masculino vivido por Orto Ignatiussen no curta-metragem realizado para mostrar quem intercepta a mensagem no outro lado do rádio do filme *Gravidade*. Nele, o construto sonoro da exterioridade sensível dá-se simultaneamente, por meio do sopro do vento, da engasgada voz da manivela de pescar enferrujada, e assim começam os gestos a seguirem um viés explicitamente artesanal dos estágios das técnicas. A existência do mundo de *Aningaaq* se dá pelo contágio do mundo mudo, para os quais à palavra é dada uma autonomia de quem a captura desprovida de sua funcionalidade básica de entendimento de referências particulares dos dois personagens e insinua a um falar pelas coisas de silêncio atmosférico, configurando-se como uma presença que testemunha nossa presença ativa. Principalmente, articulam-se procedimentos e dicções não necessariamente da ruptura. Insinua-se um corpo-moldura do silêncio em imagens filmicas, adquirindo um outro tipo de valor observável em nosso objeto de estudo que se interessa pelo silêncio como no atual “descrédito do próximo em benefício exclusivo do distante, esta presença da ausência cuja amplitude desmedida nos é revelada pelos meios de intercomunicação instantâneas”, como, por exemplo, no caso dos códigos de silêncio; prolongando-se conjuntamente as velocidades, o comprimento das ondas sonoras teve imenso impacto na percepção de um silêncio prolongado de seu agir de movimentos em camadas umas sobre as outras. Como experimento de laboratório, hoje é um tratamento que repete o já conhecido, mesmo um experimento de pesquisa feito para testar e ver o que acontece e que agora tem diferentes velocidades em metros de confinamento.

O áudio escuta em *Aningaaq* é da voz da Dra. Ryan Stone ao procurar ajuda pelo rádio, gritando *mayday, mayday*. Após inúmeras tentativas de comunicação com o planeta Terra, um índio inuite pescador da Groelândia responde ao chamado por seu rádio amador. A partir desse momento, começa uma tentativa de diálogo com quem está a chamar por socorro depois que a nave espacial foi severamente atingida pelos detritos espaciais que viajavam em alta velocidade no espaço sideral. Soa com chiados de uma transmissão de mensagens radiofônicas valvuladas.

O cenário proposto para *Aningaaq* à sombra da vida espacial em *Gravidade* é aparentemente austero por sua uniformidade e sentimento de isolamento, cuja atuação sonora se deve ao surgimento tanto do mundo primitivo das sonoridades quanto da linguagem e de uma arquitetura piramidal de alguns conceitos. Aqui é preciso observar que, segundo Bergson (2006a, p. 124):

[...] ouvir a palavra falada, com efeito, é primeiramente reconhecer o seu som, em seguida identificar seu sentido, e finalmente buscar, mais ou menos longe, sua interpretação: em suma, é passar por todos os graus de atenção e exercer várias capacidades sucessivas da memória.

Na expressão do silêncio das palavras, apresentada pela própria palavra falada em línguas desconhecidas para cada um dos personagens comunicantes, indicam que “[...] a imagem auditiva de uma palavra não é um objeto com contornos definitivamente estabelecidos, pois a mesma palavra, pronunciada por vozes diferentes ou pela mesma voz em diferentes alturas, produz sons diferentes”. (BERGSON, 2006, p. 135).

Levanta-se sempre o volume de um silêncio ao sentirmos a continuidade de uma vibração de uma voz ou instrumento. No caso das imagens silenciosas de *Aningaaq* o silêncio das palavras, ainda mais se continua podendo dizer que a imagem virtual evolui em direção à sensação virtual, e a sensação virtual ao movimento real: esse movimento, “[...] ao se realizar, realiza ao mesmo tempo a sensação da qual ele seria o prolongamento natural e a imagem que se quis incorporar à sensação”, avisa Bergson, (2006a, p. 153).

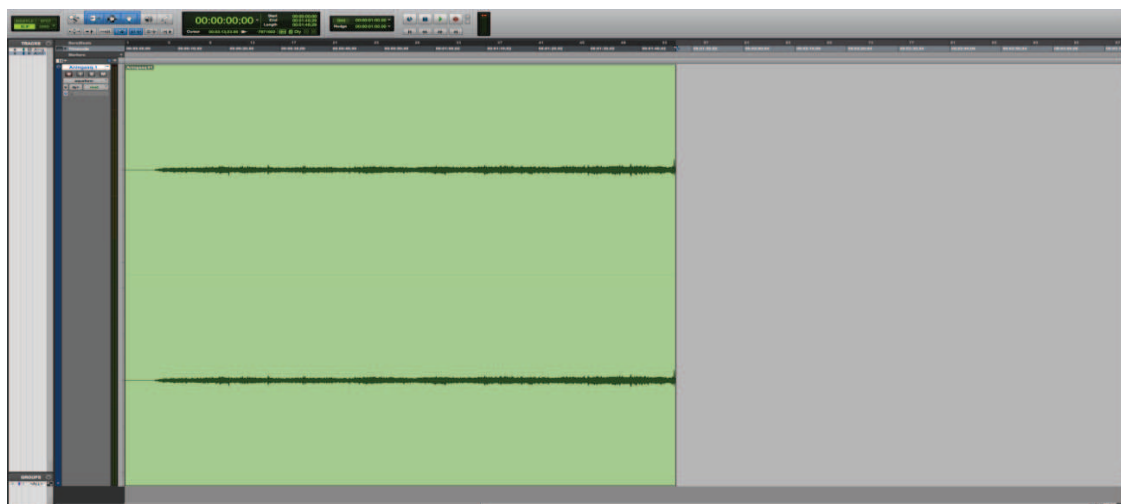
Para quem se interessa pelo efeitos de silêncio, por uma equivocidade unívoca de um mundo a outro, no caso que estamos dissecando o desenho de som se dissolve entre o espaço sideral e um ponto longínquo do planeta Terra e faz ressoar um defeito de sentido usual da palavra muda: de um lado, a palavra escrita nos corpos, que deve ser restituída à sua significação de decifração de reescrita; de outro, palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda a consciência e de todo o significado, à qual é preciso atribuir a sensação do corpo para alterar a figura como somente espaço visual e o fundo como espaço do acústico de caráter imagético indefinido.

Às vezes apartada de um som bruto como a superfície de uma ambiência que se projeta de forma opaca, às vezes confusa e envolta por uma massa sonora, percebe-se nos modos de dizer a memória de silêncio como uma janela, como *flash black de imagens*. A música é muito responsável por tal ato, e sim um silêncio que vive o *black out* de suspender e, assim, o silêncio é por assim dizer, um sujeito. É o seu próprio tema. O ressoar da manivela imita o primeiro som em ato que se faz de um material ressoante, e sua função é ecoar um silêncio secular, o som dos metais é que ocupam o lugar de um antigo imaginário e naturalmente corrigem um roteiro, são um personagem entre outros.

8.1.1 Bloco Sonoro A: recepção

Tais imagens médias configuram um estado composicional da arte na formação de imaginários de silêncio. São apresentados no bloco sonoro A os limites de entendimento sobre este trecho, necessários para a compreensão da formação de ambiências propícias à introdução de construtos de silêncio em imagens filmicas, bem como ao efeito de sentidos e de presença de quem põe o relevo e o seu papel desempenhado no sopro do vento, visto que ele está ligado a uma imagem e passa a ser entendido dentro de uma nova relação.

Figura 32 - [BSAANING _ 00:00 – 01:46”]



Fonte: Elaborada pela autora.

A estrutura básica do desenho de som no curta-metragem é o da figura-base do vento soprando de forma intermitente, o que dá o tom natural da silenciosa paisagem do lugar. O desenho de som denuncia a cumplicidade entre o desenhista e certos modos de agir com o ouvir o fim um tanto quanto prosaico de um sopro invisível de ar. Ele anuncia não a novidade de retornar para essas invenções. Ao destacar o som dos objetos de uso cotidiano, a catraca repete-se em cadência com os movimentos dos habitantes tanto da história como da memória da voz de uma figura ausente do ponto de vista da sequência de imagens que exclamava ajuda para manter contato com a Terra.

No desenho de som de *Aningaaq*, a abstração simples revela-se pelo ouvir o uivo dos cachorros para encontrar as propriedades do som, como, por exemplo, agudo/grave, que focaliza um movimento musical, rápido ou lento, que vê uma fusão, uma atitude que aponta para uma mescla, e afirma um comportamento musical mais do que uma música propriamente

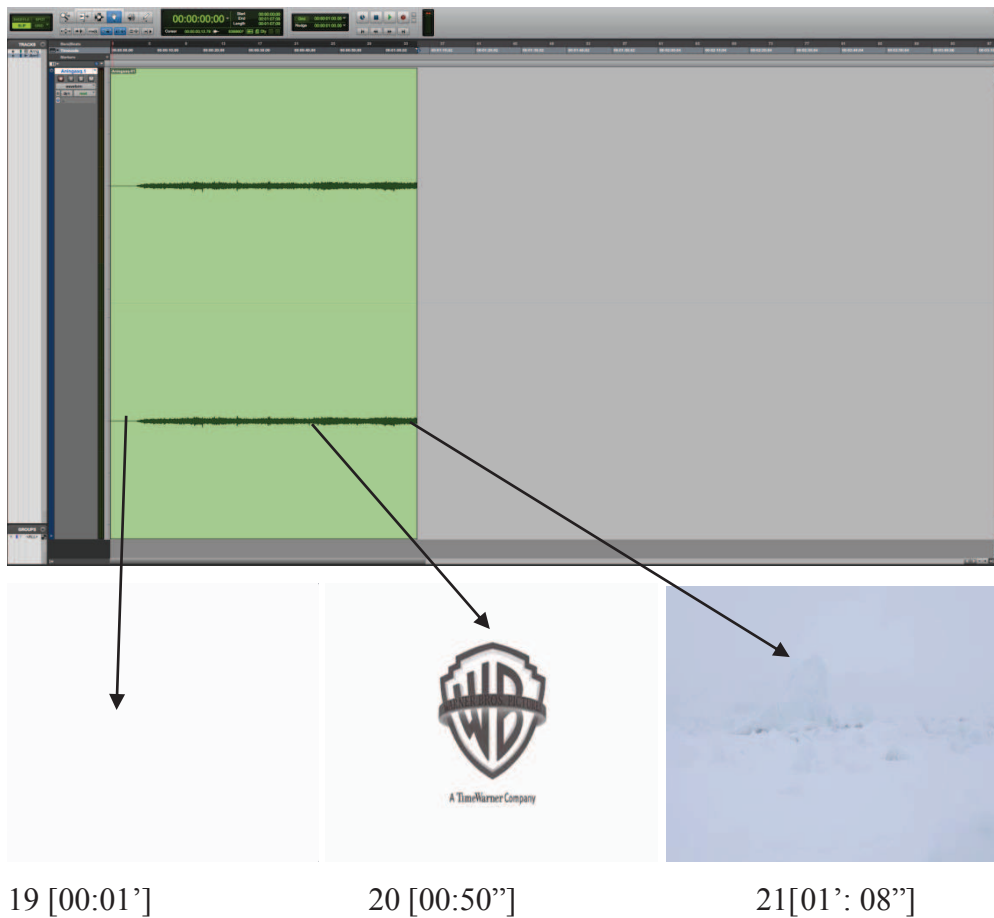
dita. É preciso situar essa intenção do desenho de som, ao mesmo tempo musical e ideológico, de maior latitude histórica e a importância contida para a elaboração estética de um movimento disponível, em pelo menos três pistas, podem levar a conhecer o contexto em que o ritmo do filme foi criado. A ação do personagem modeliza a diferenciação de dois estágios da natureza das técnicas, não havendo diferenciação da consciência de tais propriedades entre outras que são da ordem da reflexão do encadeamento das imagens. O projeto de desenho de som do desenrolar das imagens é que as texturas que criam diferenças melódicas versam de uma maneira, enquanto ouvimos o “refrão” do uivar do personagem que tenta imitar o som dos cães.

A diferença entre elas está na ação rítmica do som entre os movimentos de reflexionamento entre o homem e os animais. Isso não interrompe o som nem o movimento do personagem que parece flutuar sobre a neve intensa da Groelândia, em dois dias de filmagem, pelo reduzido orçamento de produção e pelas baixas temperaturas do lugar.

8.1.1.1 Deltas Sonoros: chegadas e partidas

Analisa-se os próximos deltas, intitulados de “chegadas e partidas”, do bloco sonoro A apontados pelo desenho do som projetado sobre imagens e sobre as escutas mediadas tecnologicamente. Destacam-se paisagens sonoras *hi-fi*, de maior singularidade de cada camada sonora, claramente ouvidas e desenhadas, como explica Murray Schafer (2011). Acresce-se o entendimento que Chion (1991) ao chamar atenção da combinação de temporalidades entre o espaço visual e o espaço auditivo, “[...] quer para ir no mesmo sentido, quer para contrariar ligeiramente, tal dois instrumentos que tocam em simultâneo”. (CHION, 1991, p. 19).

Figura 33 - [BSAD1ANING]



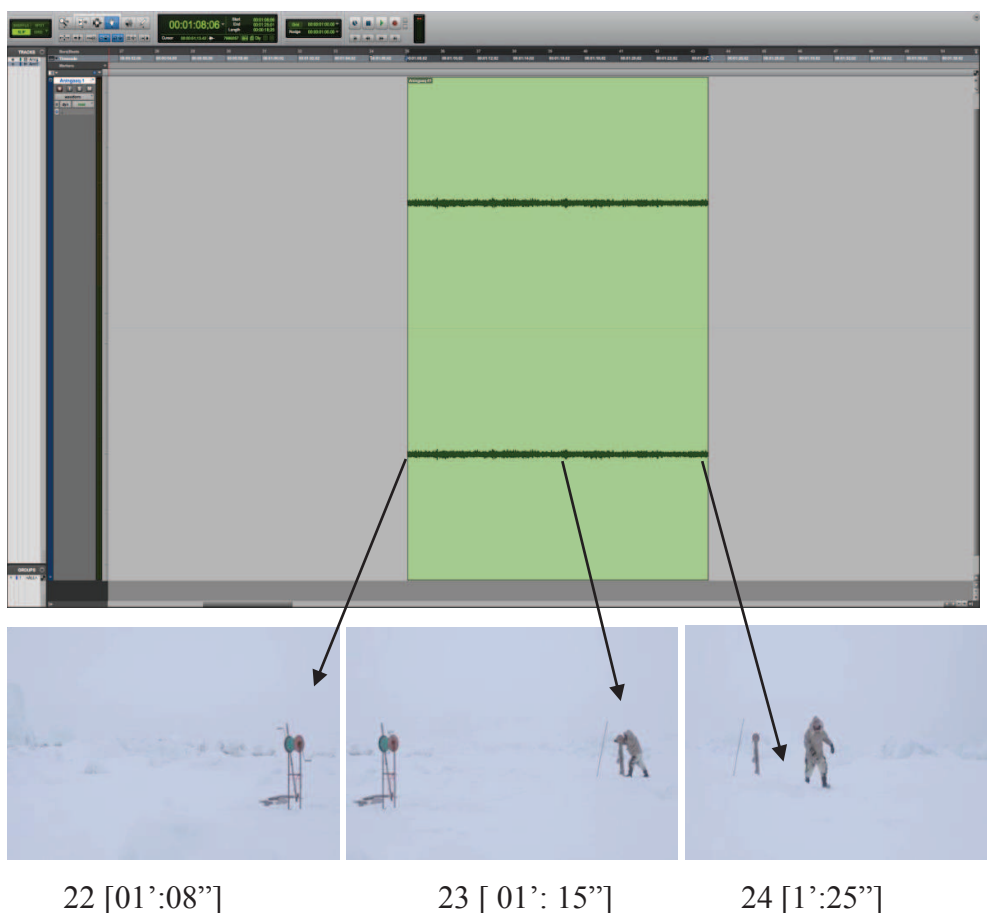
Fonte: Elaborada pela autora.

O quadro branco [19] é o ponto inicial que marca a entrada do som intermitente do vento, de forma branda e suave, e parece deslizar sob a linha média do espectro quase que liso por todo o tempo de duração do curta-metragem. Deixa rastros de uma vibração condensada e contínua, comprimida ao centro da linha do espectro no delta 1 do bloco sonoro A.

Ao sopro do som do vento, o logotipo da companhia cinematográfica é apresentado em fundo da cor branca, iluminando suas formas na cor preta [20]. No quadro [21] em profundidade de camadas, quase transparentes, justapostas em formas de picos e vales, há esboço de uma situação sonora daquele lugar, de um contexto do que lá acontece como uma paisagem sonora em que um ruído, o vento, sopra na imagem, e de também de uma frase-imagem de um contexto no qual a escuta se faz quase em silêncio, nas transparências com os volumes inscritos como propõe o sinal espectral no delta 1 do bloco sonoro A. O olhar passeia opticamente surdo até escutar o som que desliza naturalmente pela superfície desses relevos formados pelos montes de gelo no fundo da cena.

Encontram-se consonâncias no alto e no baixo dos picos e vales de um som. Nesse sentido, percebe-se uma mescla, não do olhar e do ouvir, mas da imagem desenrolada e da ação de avançar, e nisso cada coisa ressoa uma na outra, e o ouvir intenciona as flutuações das imagens. Elas ilustram um tempo para além do tempo dos relógios. Já não se sente o tempo dos relógios contar; aqui no fluxo, remete-se à lembrança das simétricas posições dos homens e dos artefatos técnicos.

Figura 34 - [BSAD2ANING]

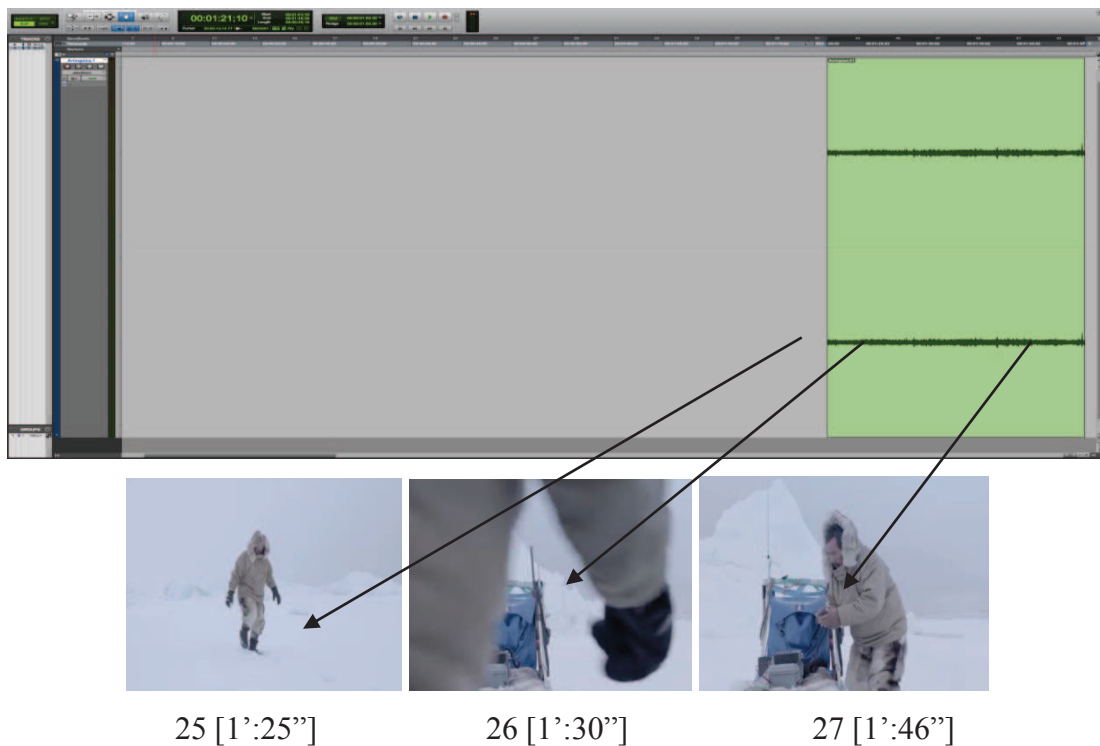


Fonte: Elaborada pela autora.

De maneira tendencial, no delta 2 do bloco sonoro A, o desenho de som faz compreender o cinematismo do mundo por meio de planos, ora horizontais, ora verticais, e de maneira a fazer sentido em um feixe de frequências de luz. O som e o cenário que lhe serve de aparato, de suporte, para quando se busca a compreender o sentido que avança o percorrer do som em uma imagem quanto ao entendimento dos planos que estamos à escutar a montagem e a buscar a ressonância dos sentidos da “recepção” do sonoro.

Por isso, retomamos Wisnik (1984, p. 50): “Saber fazer uma distinção desses modos de escuta, ter a capacidade de combiná-los de acordo com a vontade de viabilizar uma escuta que não polariza na repetição do projeto das máquinas, mas nos modos latentes de uma ressonância harmônica é essencial”. A imagem [22], [23], [24] é uma alusão ao rebobinar, ao retroceder a um esquema que liga a ação à reação de um personagem quase em tempo natural para o olho habituado a um tempo em *stacatto* do mundo contemporâneo, como Flusser o percebe a exemplo do andamento sincopado das imagens, que estão no nosso entorno, em manipulações e tratamentos rítmicos audiovisuais.

Figura 35 - [BSAD3ANING]



Fonte: Elaborada pela autora.

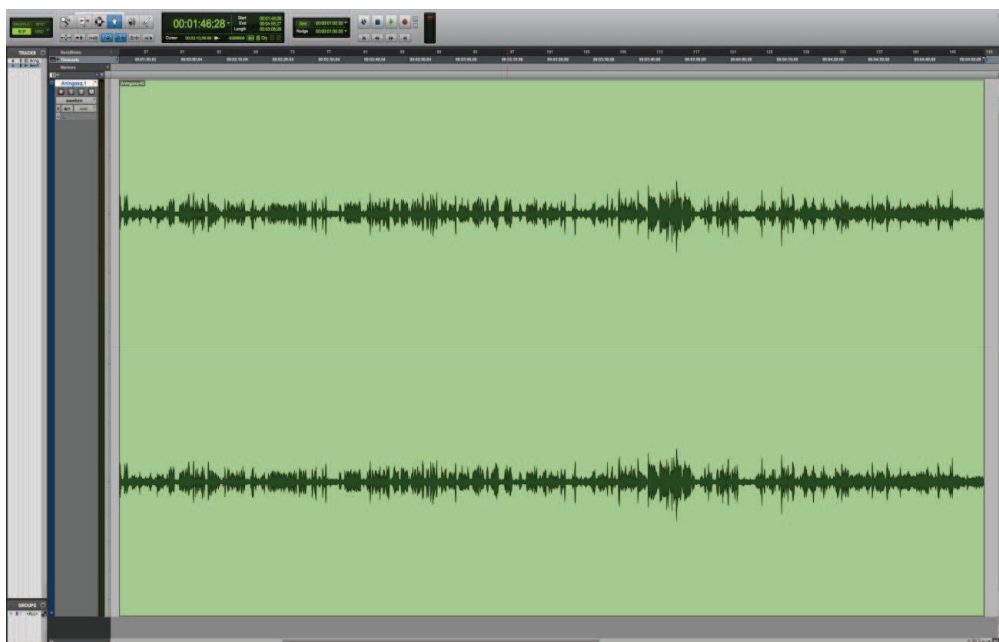
O tema do silêncio torna-se presentificado no próprio personagem Aningaaq nos movimentos por ele executados no delta 3 do bloco sonoro A. Assim, o termo “silêncio” caracteriza um estado, que é ao mesmo tempo topológico e imanente, o que os trajetos conseguiram através de uma espessurização dos sentidos revelar-se de um ponto de escuta do espaço e do tempo como condição formal, dividindo-o em dois domínios de velocidades opostas e contraditórias: o mundo dos olhos e o mundo dos ouvidos. Entretanto, em reciprocidade de temporalização “[...] que contém uma animação temporal própria ao deslocamento do personagem” (CHION, 1991, p. 19) em simultaneidade. A velocidade de

ausculta da ótica em paralelo demanda da imaginação sonora uma aproximação com o ator ao se entrar em síncrese de temporalização da banda de som e da banda de imagem, que “[...] depende também do tipo de som e segundo sua densidade e textura interna” (CHION, 1991, p. 20) em seu aspecto paisagístico e em seu desenrolar.

8.1.2 Bloco Sonoro B: dissonâncias

Na verdade, a questão tende a colocar-se pela forma estrutural de comunicação. Representar é estar no lugar de outra coisa, mas necessitar da ação para construir um resultado em simultaneidade na experiência em imagens fílmicas polifônicas. Retomando Eisenstein (2002a, p. 30), “[...] ouvimos movimento e vemos sons”, é o truque para mostrar o depois de um movimento dramático. Uma pausa, uma técnica de janela pode ser usada como ato de corrigir a rota de um sinal sonoro, o indivíduo precisará ouvir tocar, diversas vezes, o mesmo acorde, e este é enfim um acorde, falar, cantar, ou ao menos escutar para reconhecer, mas marcar é característico do estágio de organizar, classificar ou protocolar, uma vez que nos estudos de Flusser o aparelho funciona em função do operador e o operador em função do aparelho. Faz-se um pausa, a tensão é acentuada. Uma forma sonora é entendida por legibilidade numa época em que as imagens de construção a serviço do homem enfatizam o mesmo material rítmico em volta dele e infografado conforme o espectro do bloco sonoro B.

Figura 36 - [BSBANING _ 1': 08" - 4': 55"]



Fonte: Elaborada pela autora.

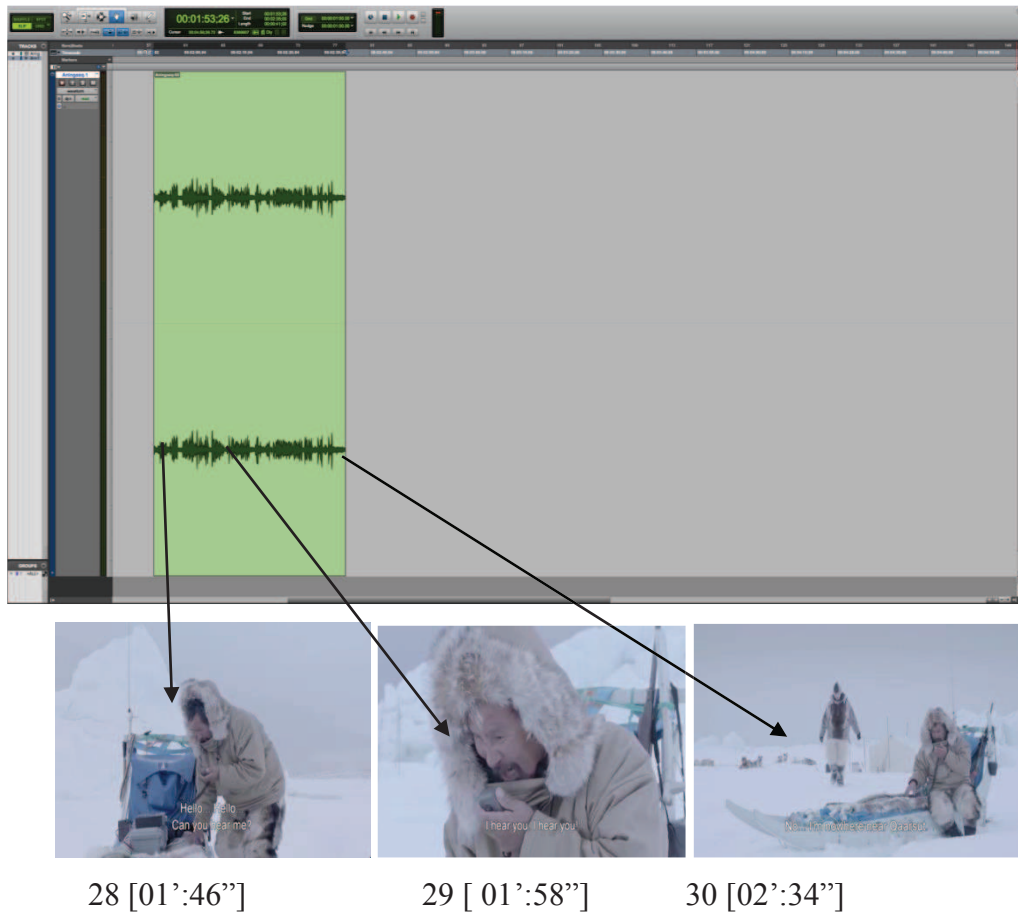
O bloco sonoro B transcorre a exemplo da gravação de conversação entre os dois personagens por meio de um sinal de rádio amador. É uma extensão sonora prolongada. São sinais que correm em proximidade, em constância com a linha central do espaço inscrito na tela da figura 36. Apesar de representar uma grande distância entre os mundos, o da astronauta e do morador em um ponto equidistante do centro das cidades que representam uma metrópole comunicacional. A recepção da chegada de um sinal emitido da estratosfera se encolhe e vira o contraponto do desenho de som das imagens do filme *Gravidade* feito de ondas exageradas, oscilações irregulares e estouradas, cifradas de forma comprimida no envelope sonoro da figura 22.

O momento de som no curta-metragem é aqui entendido e denominado “dissonâncias” em sinal que aparece do longínquo e em idiomas diferentes em falas no acaso de interferência. Interrompidos pelo apertar de um botão do vai e vem de um sinal atravessado estaria por escalas infinitesimais de distâncias, lonjuras, fonogênias radiofônicas por onde é transmitido um som de um animal, o cachorro. Para Chion (1991, p. 83), fonogênias se referem à capacidade “misteriosa” que certas vozes têm de se articularem nas gravações e alto-falantes de modo a “[...] se inscreverem melhor nas ranhuras”. Em outras palavras, é a capacidade de “[...] suprimirem a ausência da fonte real do som por um tipo de presença específica ao meio de conservação e de difusão”.

8.1.2.1 Deltas Sonoros: sequências das palavras

Nos deltas sonoros do bloco sonoro B, Aningaaq começa o diálogo com a Dra. Ryan Stone, que está na nave russa Soyuz e parece desistir de sobreviver, depois de todos os seus companheiros terem morrido. Este é o momento da narrativa em que se começa a conhecer a família e os animais que acompanham o pescador num cenário coberto de neve encenado na Groelândia, no fiorde ártico fictício de Sikvivitsoq. Dessa maneira, na transmissão do som das vozes em tempo presente enquanto a imagem isola os personagens em mundos distantes, foi dada atenção ao unificador do diálogo como técnica de desenho de som justaposto às imagens visuais mixadas da presença e ou ausência do entendimento do outro e do espectador participar do diálogo e da “sequência das palavras”.

Figura 37 - [BSBD1ANING]



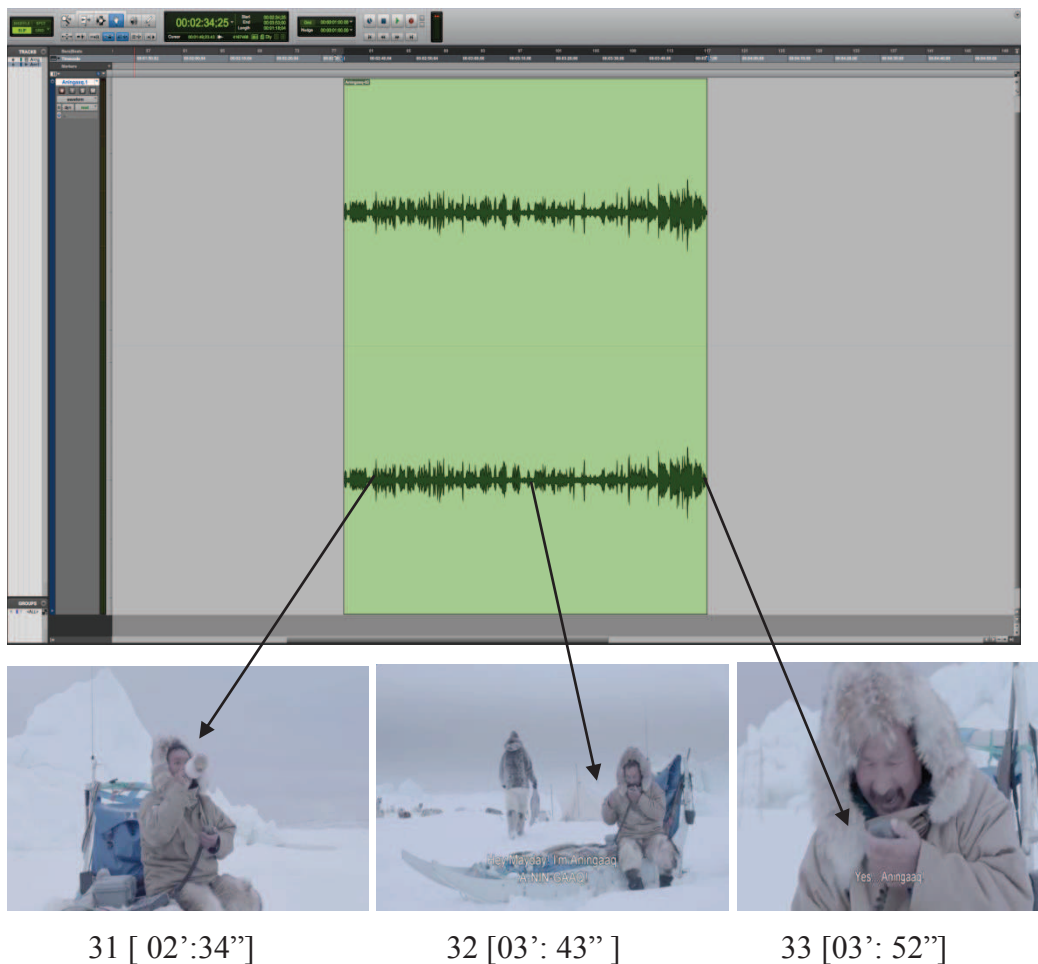
Fonte: Elaborada pela autora.

No quadro [28], do delta 1 do bloco sonoro B, ouve-se pelo rádio uma voz feminina dizendo *Hello...Hello. Can you hear me?*; no quadro [29], a resposta *I hear you, I hear you*; no [30], *No... I'm nowhere near quaarsut*. Destacadas a função das legendas para o espectador compreender o diálogo entre a Dra. Ryan Stone, personagem do longa, e Aningaaq, do curta-metragem. Com referência a esse processo, a imagem do outro lado do rádio surge e vive na imagem auditiva e na percepção gradualmente formada pela reunião dos seus elementos verbais; por isso, intitula-se sequência das palavras, pois acredita-se que através da agregação do diálogo entre dois mundos distantes é que “[...] cada detalhe é preservado nas sensações e na memória como parte do todo”. (EISENSTEIN, 2002b, p. 21). Reconhece-se o processo de deslocamento da tradução inexistente de um diálogo no longa-metragem para que os sons permaneçam sem sentido, o que é absorvido pelo espectador como “[...] uma escolha cuidadosa de uma solução criativa de montagem”. (EISENSTEIN, 2002b, p. 21). Isso se torna um efeito de silêncio palpável e remete a outro tipo de mudez da imagem necessária para quebrar o simplismo do não verbal, o que remete a uma premissa do cineasta de que a

imaginação auditiva descreve o que é necessário para a ação. Sustenta-se através da fruição das imagens uma experiência em que “o sentimento vivo será suscitado pelos próprios quadros que sua imaginação pinta” e se completa fazendo uso dos sonoros repletos de imagens lembranças carregadas de afetividade da vida na Terra, como os latidos dos cachorros, a canção de ninar e o choro de criança, que fazem a astronauta desistir da possibilidade de desligar as máquinas. Cria-se assim, continuidade entre as atividades dos personagens e, também, outras noções de corporeidade são construídas

[...] quando estamos a ouvir, estamos à procura de um sujeito, aquilo (ele) que se identifica ao ressoar de si para si, em si e para si, e conseguinte fora de si, enquanto igual a si mesmo, enquanto si mesmo e distinto de si, um como eco de outro e esse eco como o som mesmo de seu significado.⁴ (NANCY, 2015, p. 25, tradução nossa).

Figura 38 - [BSBD2ANING]

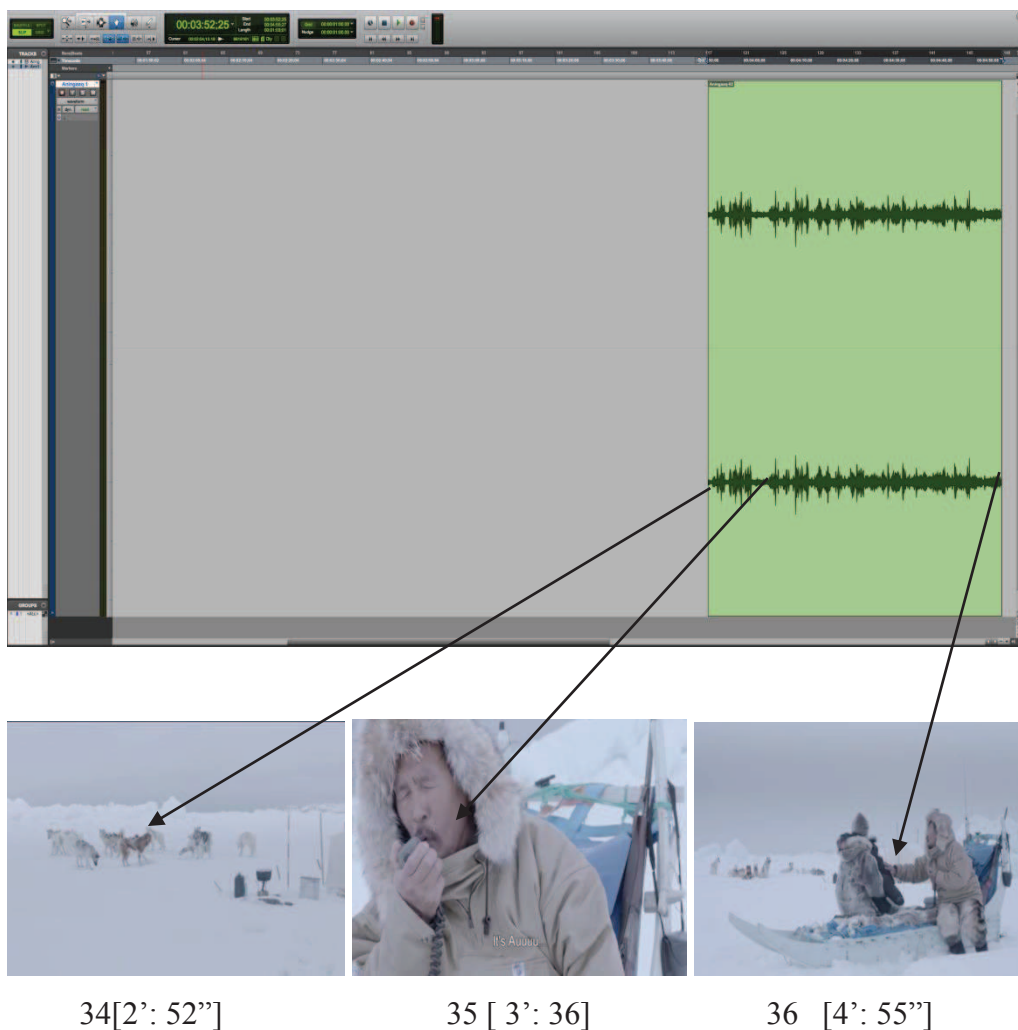


Fonte: Elaborada pela autora.

⁴ Cuando estamos a la escucha, estamos al acecho de un sujeto, aquello (él) que se identifica al resonar de sí a sí, en sí y para sí, y por consiguiente fuera de sí, a la vez igual a sí, a la vez a sí y distinto de sí, uno como eco de otro y ese eco como el sonido mismo de su sentido.

Compreender essas relações tensas entre o que é visto e o que é dito, entre o que é dito e o que é ouvido se materializa na articulação da trajetória dos atos performáticos do ator nos quadros sonoros [31], [32], [33] nesse delta 2 do bloco sonoro B. O espectador experimenta as imagens filmicas através do encadeamento de cada frase pronunciada pelos personagens traduzidas nas legendas, enquanto os personagens, como interlocutores, experimentam informação que se sucede e formaliza por meio de uma onomatopeia, fundamental contribuição para denominar a espessura nos sentidos do som, do silêncio e do ruído, da percepção e da memória em *Aningaaq*. Em meio à ausência de correspondência da comunicação embasada e articulada nos significados das palavras, os modos habituais de discurso impedem-nos muitas vezes de ouvir o que a imagem nos diz. Entretanto, combinados em outra e até subsequente percepção, principalmente ainda mais apurada na rítmica e melódica de uma imagem fílmica, considerada previamente como sonora e emblemática por revelar em graus sua aparência é que as representações separadas do olhar e do escutar já em consonância se transformam em uma imagem com espessuras para revelar o silêncio, e chega-se a esse estado de coisas partindo do progressivo da montagem em “[...] microrritmos temporizáveis pelo som e pelo fluxo sonoro” (CHION, 1991, p. 20) em cena.

Figura 39 - [BSBD3ANING]



Fonte: Elaborada pela autora.

A importância dessa sequência de imagens médias para a nossa análise é que a *performance* de Aningaaq quebra o silêncio e o isolamento da Dr. Stone. Sobretudo, faz com que se ouça demais o silêncio que os isola e os assola em diferentes mundos. Por sua vez, a voz sublima a utilidade das palavras em um significante emocional em imagens sensíveis no sentido poético do toque, considerando as imagens como os dados da vida, como imagens de um “som interior”, e com os olhos fechados, do seu lugar mais confortável, ouvindo os cães no quadro [34], a dublagem feita repetição, imitação do som do animal pelo ator no microfone [35] e do carinho ao choro do bebê [36] ao redor do personagem central de observação das simultaneidades propostas e eletivas desta constelação, no delta 3 do bloco sonoro B.

Ao estarmos na escuta, principalmente, enquanto anulamos o som que está ao nosso redor, até o sentido de estarmos na espreita, na expectativa de ouvir escondido, por trás muitas

vezes do lugar de passeio do som de um cenário silencioso, passamos a decompor, dissolver, despertar para os seus vestígios, já que o som é o que permanece para o quadro, mesmo que esse mude as figuras e os enquadramentos. É mais um autorretrato nas molduras de cujo testemunho silencioso está a refletir sobre a natureza das sonoridades do silêncio em *Aningaaq*. Estas não são destroços da memória, mas tudo o que percebemos e sentimos e que são restos, resíduos que catamos para serem rearranjados de forma cinética em uma vida acústica de efeito silencioso.

Entre o som de um vento de sustentação lisa e contínua, ao som dos passos do personagem Aningaaq, em muitas camadas de gelo, ao ritmo da regularidade mecânica dos artefatos enferrujados que arranham ritmicamente os ouvidos, a montagem parece seguir o movimento de uma música composta de notas constantes e prolongadas, afinadas de forma natural que se sente a flutuação e uma temporalidade muito úmida, fria, esbranquiçada de ar abundante em quadros de fundo esfumado. Somos, então, levados a extremos opostos entre os dois filmes.

8.1.3 Bloco Sonoro C: aqui e além

O movimento de retorno ao microcosmo, de forma que o mundo possa ser experimentado sucessivamente como um tempo evanescente, muito próprio das qualidades sonoras e musicais à lógica das imagens sonoras e de confecções de “figuras do imaginário” da ausência em uma presença onde o tempo reina como soberano. Paul Virilio (2014, p. 110) afirma que “[...] a sucessão se oferece em formas-imagens à nossa percepção (direta, indireta, diferida...) constatamos que nos encontramos, uma vez mais, diante de um sistema fechado, sistema de representação do qual não se pode estimar a configuração exata”. O autor chama de forma-imagem uma “[...] dilacerante revisão de nossos conceitos figurativos”. Através de uma revisão, o autor salienta que é “[...] compreender melhor a equivalência da ótica (telescópica ou televisual) e da energética, equivalência que resulta hoje em uma fusão entre os vetores da representação acelerada (eletrônica ou fotônica) e os da comunicação hipersônica (avião, foguete, satélite)”. (VIRILIO, 2014, p. 111). Ou seja, trata-se da configuração acelerada do hipersônico – o *hipercinematismo* certamente uma das extraordinárias peças de amplificação intelectual da nossa percepção ou apercepção das coisas sonoras do mundo. Para o autor, tornou-se possível a inversão da percepção dos fatos para o “fato de percepção” em imagens que relativizam “as extensões e velocidades” com ela, a velocidade, dando forma às “[...] imagens da consciência e consciência das imagens”.

(VIRILIO, 2014, p. 111). Mesmo um som deve levar em consideração em seu curso o movimento orgânico e ser como resto, entre todo o resto, simples, compacto e definido, não ambíguo, que flui o seu curso permanecendo quieto e ao infinito.

Figura 40 - [BSCANING_ 4':35'' – 7':7'']



Fonte: Elaborada pela autora.

No bloco sonoro C estamos no trecho final do filme. A inscrição sonora é o desenho de todo um sinal sorrateiro que desliza, dissolve-se em pequenas perturbações, nas constantes formas onduladas, parece ser registro constante, até acontecer um forte e breve abalo no fluxo que irrompe desse quase repouso da onda. A interferência de um ruído, o estampido de um tiro, proporciona para este estudo a inversão do mais intenso movimento de espectro protocolado de som, um ascender e descender rápido, único, singular, entre os muitos outros picos e vales protocolados até o presente tempo de pesquisa. Toma-se importante a asserção de Rancière (2009, p. 35),

À palavra viva que regulava a ordem representativa, a revolução estética opõe o modo da palavra que lhe corresponde, o modo contraditório de uma palavra que ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e não sabe o que diz. Ou seja, a escrita.

Entre o dizível e visível a palavra faz ver, afirma Rancière (2009). Tal diferenciação do sujeito e dos objetos acarreta a substanciação progressiva destes e explica a amplitude dessa inversão quase total de perspectivas no diagrama do bloco sonoro C.

Ouve-se um forte estampido da bala de revólver, um sinalizador, ao som do sopro do vento, pelo efeito da força de um ruído provocado pelo atrito da pólvora e pela presença de oxigênio, conta e descreve e aproxima o que está longe dos olhos da Dr. Stone. É o que nos impele a ouvir e a falar do tempo das medidas em distâncias para as medidas de velocidades

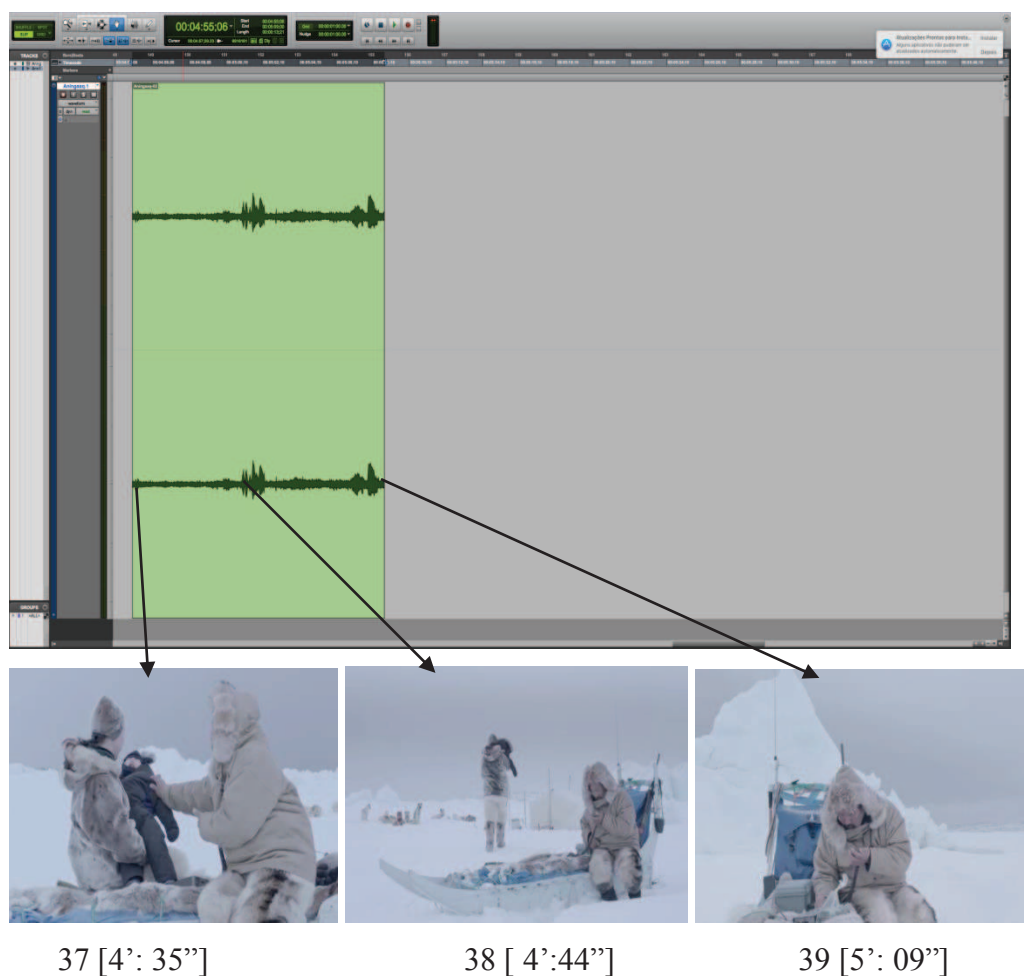
de um trajeto percorrido pelo projétil de uma bala em movimento ascensional para o espaço sideral.

Quanto à espacialização e ao elo entre os quadros sonoros trabalhados, observa-se uma defasagem entre a representação do que é a vida hoje no espaço sideral, a ação de sincronização dos movimentos de andamento do visual e do sonoro. Entretanto, percebe-se uma compassividade de antônimos: o concreto e o abstrato. São conceitos flusserianos que permitem uma adaptação ao pensamento paradoxal, em cada palavra um ato no paradoxo, no movimento entrecruzado de “chegar” e “partir”, “ligar” e “desligar”, “aparecer” e “sumir”, importa, igualmente, reconhecer qual a densidade de seu volume e o peso das suas espessuras. Torna-se dentro do enquadramento um ponto, uma linha, um estreito fecho luminoso, distribuído em múltiplos pontos negros que irradiam do fundo da tela, uma espécie radiante de efeitos de silêncio.

8.1.3.1 Deltas Sonoros: ZZZZZZZZZZZ

No final do curta, ouve-se o sinal sonoro do outro lado do rádio de *Gravidade*, e a duração do envelope sonoro segue, sem perturbação alguma. O som aos poucos se evanesce das paisagens de *Aningaaq* e segue para um registro sonoro; nos segundos finais. O quadro é em silêncio, um apaziguamento, em repouso, que ecoa para finalizar as imagens do filme. De acordo com Nancy (2015, tradução nossa), “[...] o sonoro é o arrebatador”. Arrebatador para o sonoro não é o sentido de dissolução. Para o autor, o arrebatador sonoro é justo o alargamento existente entre a visão e o ouvido. Essa noção se refere ao estabelecimento de largura, espessura e vibrações, que nunca se faz do nada, sobretudo ao se abordar um apaziguamento no espectro sonoro tal qual as imagens visuais propõem em forma de distância e proximidade nos próximos três deltas do bloco sonoro C.

Figura 41 - [BSCD1ANING]



Fonte: Elaborada pela autora.

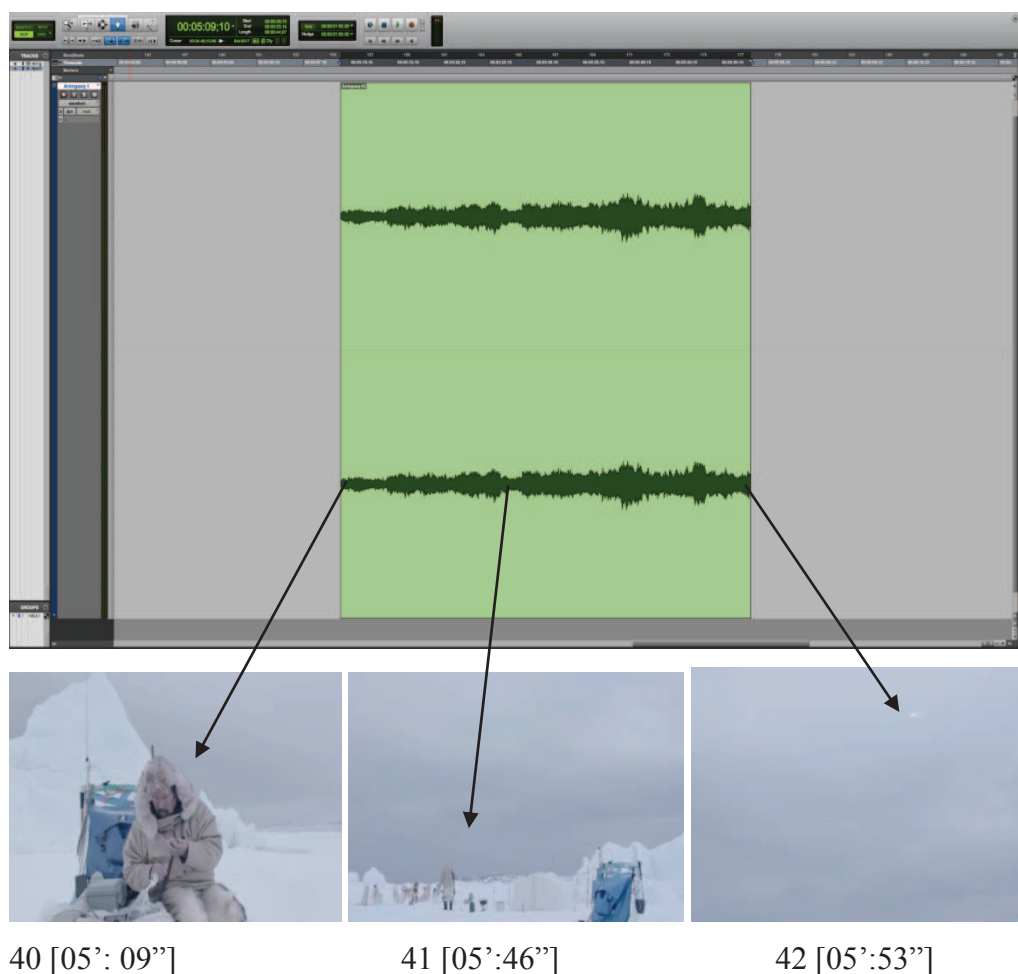
No delta 1 do bloco sonoro C, é possível imaginar o retorno ao estado “[...] da infância da linguagem, do pensamento e da humanidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 29) nessa escala de valores, dissolve-se o mundo do personagem no silêncio branco do lugar em sua fluidez para removê-lo de uma presença não só temporal. O cineasta utiliza a canção de minar e “o som que os cachorros falam” para designar o plano ampliado que o sonoro tem e em que sentido deve-se contemplar o quadro [37]. Ao romper as possibilidades combinatória das sequencia das palavras na tentativa de desarticular a linguagem articulada, no quadro [38] a comunicação é corrompida e Jonás Cuarón parece reorganizar e revelará de forma atenta um ouvir simplesmente, de tal forma que se apaga a semântica das palavras quando o personagem incorpora o canto no seu próprio comportamento e se torna algo mais que comunicar, é o som concreto da sua voz que grita como o animal. E, o estado de permanente silêncio, vislumbra-se no seguinte quadro [39] a entrada da música que corrobora a ausência de fala na “condição humana” e de forma intermitentemente disponível para os sentidos sem compartimentos

imprime uma vivência ao infinito da essência do som e que na linguagem dos designers significa “jogá-lo para o espaço” quando se deseja que o som sem fim não morra em um corte seco.

Coordenar ações às condições de produção permite “grupos de deslocamentos”, diz do cuidado com o material concreto do silêncio sonoro, na lógica de laboratório, para apresentar entre as catástrofes do ver ou do ouvir o insuportável, equalizada a homogeneidade do tempo no espaço como experiência do desenho total do filme. Tomam-se essas ficções de valor para declarar que não estamos lidando com o natural, mas com o sofisticado processo de montagem, depositado e fundido à melhor condição imaginada de acordo com sua natureza artificial afetada na aparência de ser inventado para que se ouça e enxergue através dela.

Caso se usasse a abstração refletidora de um som em camadas, cada vez mais camadas finas, cada vez espalhando-se mais, tocando todas as coisas, precisamente, nesse estado de friável, ouviríamos o som de cada um dos passos dados no contato com o gelo, de modo que sua interioridade, seu princípio imaginativo, se mostre, sem necessidade de relacionar um ao outro como inseparáveis e delicados, espalhados como se diferentes operações estivessem sempre disponíveis em inscrustações que passamos a chamar de fixações, resistências especialmente indicadas pela mudança interna das formas bem estabelecidas que visam representar o trabalho da sonoridade das imagens de um modo geral. Assim, até mesmo a improvisação poderá se desenvolver sem necessidade de tateamentos. O contexto sonoro de *Aningaaq* demonstra a presença de uma autêntica exploração dos elementos do som com abstrações sonoras, simples sussuros confortantes de um ouvido interno. As inscrições sonoras parecem imitar-se, mimetizar-se entre as transparências de um branco em níveis de semelhança entre as espessuras mostradas no delta 2 do bloco sonoro C.

Figura 42 - [BSCD2ANING]



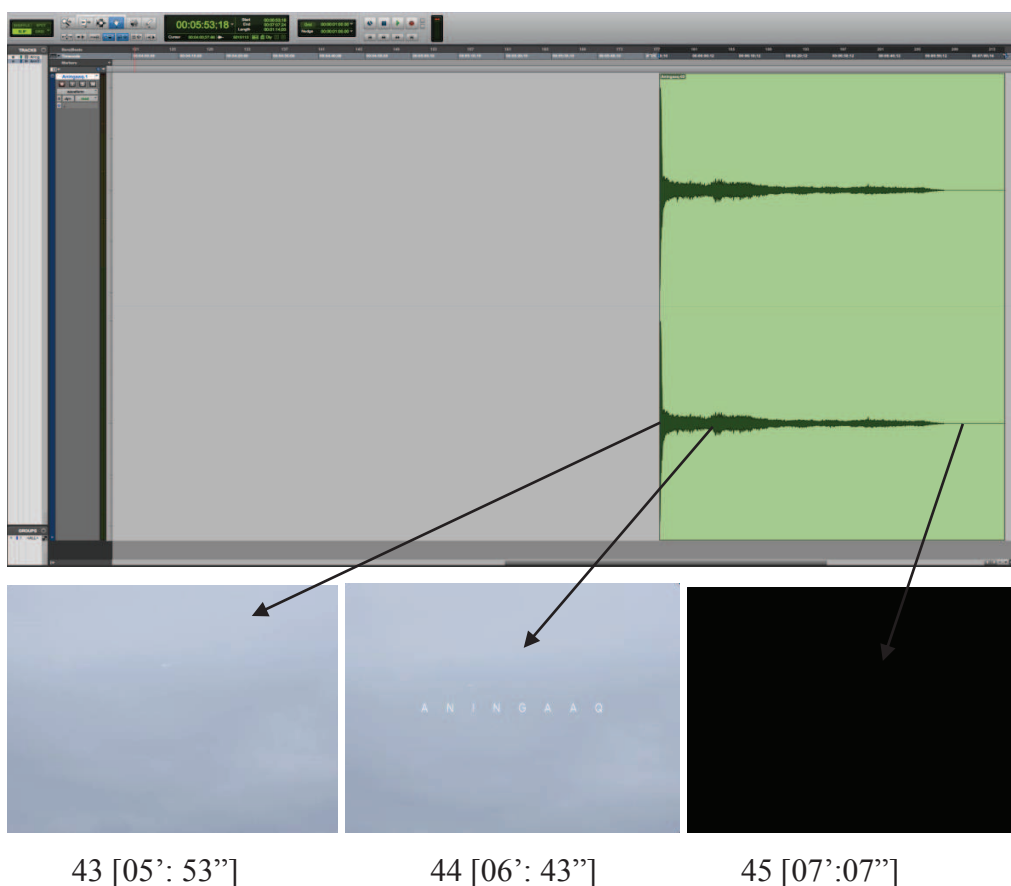
Fonte: Elaborada pela autora.

Constata-se que “[...] o pensamento não se separa da imagem, tampouco o abstrato do concreto”. (RANCIÈRE, 2009, p. 29). O dialógico entre filmes não trata de uma relação cronológica, ou hierárquica. Há, aqui, um momento que se perde ou se liga a outro momento. Também entre os dois trabalhos de fazer som e imagem, ligou-se em um segundo momento aos picos e vales do som e ao fundo das três imagens. Contudo, para Rancière (2009), é “[...] devolver ao todo a potência do intervalo, confiscada pelo cérebro/anteparo a participar do cosmos”. (RANCIÈRE, 2009, p. 11). Nesse sentido, continua o autor (2009, p. 12), “[...] há de fato duas lógicas das imagens que correspondem às eras do cinema”. Contudo, é preciso alegorizar essa ruptura sob forma de emblemas ficcionais, não por ser impossível encontrá-la como diferença efetiva entre dois tipos de imagem, senão por passagens, enlaces de uma relação reversível dos momentos que se intercalam. Há interferência da presença na comunicação aparentemente natural, intercalada pela própria ambivalência de mundos criados artificialmente. Ao espectador, cabe um elemento de responsabilidade extensiva com o movimentar das estruturas congeladas do

meio do qual esse objeto outrora existe, “[...] ilustram tal não-intencionalidade mecânica no processo de produção de imagens”. (FLUSSER, 2008, p. 27). Talvez sejam esses paralelos ao “aumento” do silêncio, mas mesmo assim a fonte desse som parece ser crescente realidade altamente desumanizada, como se corpos planetários fossem asteroides descendentes em um elo comum entre o som, o silêncio e o ruído.

As narrativas orbitam uma a outra, questão de temporalidades em simultaneidade, o destroço aproxima-se e está no ponto branco [42], o sintoma da memória, restos. É assim que a metodologia dos obstáculos trabalha com o fazer imagens, com som em *sinc*, em BG como sinalizadores de caminhos, mas que no movimento de percurso sofre com desvios, altos e baixos, densidades e planuras, perto e longe, assim as imagens sonoras tornam-se obstáculos. Um objeto sonoro de um movimento natural como, neste caso o vento, que impele com a voz do sopro, nuvens ou coisas que aparecem no céu, torna-se dotado de intencionalidade e de finalidade, parece devido a forças calcadas sob o modelo dos seres e das coisas transpostos nas primeiras cenas refletidas da astronauta no céu e o homem na terra, e artificialismo é que faz gravitar.

Figura 43 - [BSCD3ANING]



Fonte: Elaborada pela autora.

Portanto, de imagens médias e da escolha por uma forma cinematográfica de finalizar o curta-metragem entre as três “quadros ressoantes” *Aningaaq* [44] escrito em letras brancas entre dois quadros. Do tiro recém disparado e ecoa em pura neblina, um sinalizador no vapor branco, quase esfumaço transparente [43] para o último quadro que traz de volta uma imagem em movimento giratório, de retorno à primeiro quadro de *Gravidade* e estende-se e continua de alguma maneira com um lugar do repouso do som.

Muito mais do que um autorretrato de certas circunstâncias, de um modo para outro, “[...] fala de uma estrutura que nos diz ter ido rever várias vezes”. (RANCIÈRE, 2009, p. 57). Faz-se silêncio por um olhar ameaçador de densidades volumétricas profundas da imagem, onde se invade de silêncio. A própria imagem de uma figura desnuda está unida em profundidade aberta ao finito solo do último quadro preto do filme. O estado de um quadro negro foi alcançado e traz à tona os completos quadros iniciais de uma negrura que corresponde ao trabalho do som de buscar a malha com o passado memorialístico dos dois filmes.

Hoje pensamos no mundo das imagens cinematográficas, figuras-silêncio, que contam com as representações em desenhos estriados e muito arranhados na tela do computador, onde a energia do som não é nula, mas pode ser uma imagem-forma que precipita uma sensação de vazio provocado e subtraído do inteiro de um desenho grafitado do som de um filme. Pode-se ir além e atribuir a esses construtos imagéticos que formam noções de tempo e de espaço o desenrolar-se nas imagens criadas para encenarem um tempo de um falso presente, o estado vivido no espaço sideral no filme extremamente povoado por aparelhos tecnológicos, sugerindo a importância do erguer o olhar e ampliar o ouvir que determina e forma os próprios princípios que precedem e formalizam o modo como enxergamos e ouvimos as coisas do mundo por inteiro e como a vida humana é vivida, ao se desconstruir a ausência de alguma medida e, mais, aboliu-se a pontuação, desorganizando o ritmo, a síntese e a narração. Tudo que viemos construindo para a modelagem de uma imagem do silêncio foi suprimido. Ainda que sem expressar os efeitos de silêncio, há clima e ambiência. Sem dúvida, as sonoridades do silêncio emergem não em mensagens diretas, mas contidas em conexões latentes, dispersas e ocultas no labirinto das imagens.

São afecções de olhares aproximados das turbulências e nas transparências que fissuram a nossa noção de consciência funcional do que é dar densidade a algo que necessariamente não a possui, ao ponto de estarmos emparedados dentro de bolhas sonoras perfeitas em imaginação. A imaginação aparenta ser da ordem da linguagem sonora, mas não é somente adentrar e fazer uso da linguagem para transformar o tratamento das imagens de

modo a parecerem diferentes do que seria na vida cotidiana. No entendimento de McLuhan (2005, p. 122), “[...] no cinema o público é a câmera, o público olha para o ambiente, o mundo do cinema não requer muita participação do público como acontece com as imagens televisivas. É um mundo da fantasia, altamente visual, com o público sentado bem longe do espetáculo”. Aqui, sem gravidade as imagens transportam-se de forma peculiar, justo pelo som denunciar falsos ruídos, emendas, enlaces, menos do que outro fator preciso do trabalho com estes universos ubíquos e em instantaneidades necessários para envolvermos um ponto de vista, ou enveloparmos o som em mais cenas e os meios disponíveis para as expressões, os salões e os códigos de silêncio ensinarem a percepção de um evento sonoro que está ocorrendo e para o qual é possível se preparar. Lendo e relendo, ouvindo e reouvindo, aprendemos que estar diante das imagens do silêncio é “O modo mais perfeito de alguém se esconder atrás de uma máscara é fazer silêncio absoluto. E o silêncio liga-se com o mutismo das coisas produzidas pela sua presença”. (GUMBRECHT, 2010, p. 177).

Observando o desenrolar do tempo e a participação do desenho de som nos filmes *Gravidade* e *Aningaaq*, constata-se que a construção recarregada de vida é feita através da existência do deslocamento do som em circuito, que já afirmamos ser uma sonda, principalmente, ao que o cinema lhe confere ser no âmbito desta pesquisa. Estamos sempre a retomar tal ponto, ainda que permaneça sempre como uma aparência nas imagens audiovisuais quando “[...] o povoamento (sonoro) do tempo suplanta o povoamento do espaço”, complementando a asserção de que o inverso assim é apresentado por Virilio (2014, p. 112). Continuando assim, a própria imagem amplia o seu valor de transformação de uso e criação, o que por sua vez aumenta o seu valor, torna-se mais profunda, envolvente e imersiva. Em experiência com as imagens fílmicas, trabalhar e retrabalhar o desenho de som mais as imagens visuais, à medida que seu contorno é elaborado e clareado, são também maneiras de se admitir que se está novamente perdido diante de uma imagem de silêncio.

9 DA BOLHA À ILHA: REFLEXOS E REFLEXÕES SOBRE OS RETRATOS DE SILÊNCIO

A gravação, a montagem e a mixagem do som estão em transformação desde os primeiros dias de processamento e produção digital e de seus efeitos na manipulação das sonoridades na década de 1980. Embora o armazenamento do som tenha sido lançado em fios de cobre e depois, mecanicamente, em fitas magnéticas, muitas trilhas sonoras da década de 1990 foram codificadas para o computador em um processo conhecido como “midi”, quer dizer, um protocolo digital utilizado na transcodificação e modelização de dados sonoros, e não do som em estado de reprodução propriamente dito.

O processo “midi” efetivamente transformou as sonoridades de um programa de computador para a invenção, produção, edição e pós-produção de efeitos sonoros e finalização em processo conhecido por desenho de som. O sistema multipista instaurou e inaugurou o trabalho com várias camadas, de modo a tornar possível produzir uma multidão de vozes, vários efeitos sonoros, tendo como matriz somente um banco de dados que pode ser utilizado em *samplers* de vários tipos e em *looping*. É claro que todo desenhista de som conhece os truques aí implícitos de valor inestimável. Para se obter o efeito de uma mixagem em sincronia digital, é necessário um conhecimento de todas as funções de controle da intensidade geral sob e sobre cada pista sonora em relação às outras para a eficácia das operações técnicas e estéticas, e, portanto, do descolamento, que se realiza de forma complexa, o que permite a costura de cada uma das partes (blocos sonoros) para a formação de um todo (envelope sonoro), que deve encaixar-se na dinâmica existente entre os elementos que combina, em deltas sonoros.

No sistema analógico de reprodução de som, os atrasos ou as discontinuidades e os encontros, princípio de eliminação das diferenças, eram feitos manualmente, com pequenos toques de parada e reinício na tecla “start”, por meio da manipulação dos botões dos potenciômetros e da abertura de canais para o estereofônico. No sistema digital, é possível programar todos os espaços de (des)encontros em um único apertar de botão, para que todas as camadas sejam sincronizadas automaticamente; dessa forma, ouve-se uma multidão de perspectivas sonoras como imagem composta por múltiplas camadas mediadoras, e o jogo do *sound round* consiste em surpreender tais camadas nesse espaço tridimensional como se fossem uma única bolha sonora em movimento circular.

Apesar da facilidade de controle de uma “célula sonora”, que não necessita de nenhuma captação de som para que o efeito aconteça, para alguns ouvidos mais apurados

ainda é algo que soa de modo artificial, razão pela qual preferem a produção de muitos efeitos na forma como eram reproduzidos no sistema analógico de manipulação e armazenamento, não só nesse caso, mas em vários momentos nos quais a “mão“ ou o “sopro” humano tem a possibilidade de manipular o pulso ou ritmo de um acontecimento sonoro.

Nas linhas precedentes, investigamos o papel desenhado pelo som de arquitetura analógica, desempenhado pelo tempo dos relógios em sucessividade, uma cronologia na gênese do elemento artístico da obra *O Silêncio*, de Ingmar Bergman. Nesta mesma constelação, o fenômeno estético e técnico qualificado pelo diretor como o som ocupa espaço dentro e fora de uma perspectiva sincrética entre uma escuta que se faz pelos desvios dos cômodos de arquitetura de uma cena de cinema das “caixas de ressonâncias” e de toda a matéria do “faz barulho”, sempre em curtos circuitos disjuntivos, unidos e separados, sobre o estado do material filmado, também pela existência de uma hierarquia sonora, o que pode ser sustentado pelo pensamento de Chion (1991, p. 21): “[...] o cinema sonoro, pode ser considerado cronográfico”.

Faz-se agora necessário encerrar esta exposição sobre os processos envolvidos no pensar por imagens e em imagens, o qual se reveste, para esta pesquisa sobre as sonoridades do silêncio, de dupla importância.

Em primeiro lugar, a modalidade de escuta agia sobre o movimento das mãos dos engenheiros de som simultaneamente. Em Bergman, aprendemos com essa experiência que ver não é só olhar, e ouvir não é só escutar. Atualmente, é possível, por meio de uma célula de som pré-gravado, determinar um tempo de *looping* para cada camada sonora. Um trabalho que antes tomava horas entre gravação, montagem e mixagem de uma matriz fonográfica fica pronto para a masterização de frequências e, por conseguinte, para sonorização de uma imagem de um “pavilhão” ressonante dentro de uma bolha de dimensões estratosféricas.

No caso do desenho de som executado no filme *Gravidade*, o som advém da infinita pequenez dos *chips* de programação recortados e aplicados à tela de cinema, também lotada de ruídos dos destroços e resíduos: dentro de infinita grandeza de perspectiva, o homem flutua, por efeitos de passagem protegidos dentro de bolhas singulares infladas de ar dos corpos-sonoros dos astronautas. Há aí alguma coisa solidificada, entronizada, (in)sonora que se entende melhor ao se compreender em comunicação as cenas de *Aningaaq*. Isso ocorre, principalmente, quando deveríamos parar e ficar com o silêncio, situação que se aproveita de corpos sonoros e na qual o duplo jogo de uma escuta-montagem trabalha, de pronto, nada menos do que para a “fabricação” de efeitos de silêncio inquietantes, alternando imagens espectrais de um filme dentro de um filme, em uma prática obstinada e meticulosa da pós-

sincronização, concebida como dosagem de chegadas e partidas, do ligar e desligar das vozes dos comunicantes. São vozes lidas mais facilmente pelo *sinc* labial e dentro de uma sensata legibilidade de construção de silêncios.

Entende-se a lógica do som audível das técnicas do “ao vivo” da TV à sombra das suas gagueiras radiofônicas, ao “ocultarem a boca” quando uma coisa é dita e lida facilmente. Para ir mais longe nessa direção, distingue-se a voz da boca e remete-se ao conjunto da voz do corpo: dos pulmões e do coração. Estes não são vistos habitualmente, no conjunto das imagens dissecadas e nas condições de uma pesquisa sobre as sonoridades do silêncio em constelações em sucessividade, simultaneidade e espessurização; entretanto, mostram-se presentes e, mesmo assim, vencidos, como, por exemplo, no tiro executado pelo personagem Aningaaq, o ruído de maior intensidade mostrado na inscrição dos infonográficos.

Nas imagens criadas pelos Cuarón, aprende-se a aceitar com desconfiança todo um vocabulário, aquele do *in* e do *off*, apropriado diretamente do campo visual e reconduzido, sem que se perceba, à hegemonia do olho e ao abandono do ouvido. Certamente a escolha de um processo ou outro se faz de acordo com os interesses dos seus produtores, e outra questão surge: qualquer tipo de registro sonoro tem um grande potencial de amplificação; entretanto, a sua captação sempre foi unidirecional e continua a ser assim.

O que isso significa no contexto dos processos criados por máquinas e tecnologias do silêncio? Parece lógico que o desenho de som para os espectadores de uma transmissão ao vivo de *audioperformance* de imagens televisivas, e a participação do som em *background* das imagens de cinema é, entre algumas das alternativas estudadas, o grau zero ou rarefeito da voz *in/off*, podendo-se, inclusive, alternar as linhas de ações rápidas ou lentas, que dão sustentação aos personagens, pois a imagem se faz e contém uma animação muito própria dos códigos de silêncio. Além disso, as imagens que falam de imagens e sons possuem a mesma lógica da programação, e cuja execução depende de um cuidado quase artesanal e, justamente pela forma espelhamento e espalhamento na recepção, acaba sendo novamente o limiar da presença e ausência: encontra-se lá e cá, no olhar e na voz, por meio da consubstanciação dos efeitos estéticos e técnicos produzidos em ato e na reversibilidade possível de seus movimentos.

Por uma via dupla, portanto, é que se pretendeu abordar esse fenômeno sonoro, enfatizando-se questões sobre sonoridades e explorando-se um conhecimento daí derivado sobre o ritmo das imagens em movimento. Estruturar questionamentos, planejar problematizações em sintonia com os desafios da contemporaneidade das técnicas, desenvolver uma leitura social, política, ética e estética das mídias sonoras que medeiam o

cotidiano dos sujeitos conectados pelas redes sociais resume e registra apontamentos e alguns dos principais objetivos dos estudos do som no campo das ciências da comunicação, que tenta categorizar, classificar e, principalmente, construir sólidos arcabouços teóricos em torno dos fenômenos sonoros e cria um tipo de “rima”, até na transição para a modalidade *online* do som *streaming*. Esse é um trabalho diário de muitos autores e pesquisadores de uma área bastante específica e cada vez mais explorada.

Não se trata de uma especialidade dessas mídias na ciência da comunicação, e sim de muitos modos de fazer e de pensar a composição de perspectivas ou de tratados teóricos e metodológicos de várias áreas do conhecimento dos estudos do som. Entretanto, de modo distinto do de muitos autores, Flusser parece não se preocupar essencialmente em erigir um sistema teórico e articular conceitos definitivos. Seu interesse é antes o de expressar de forma provocativa as sempre renovadas relações que estão se estabelecendo no transcorrer de seus ensaios com a capacidade reflexiva e de abertura à incorporação do ritmo audiovisual, na construção do conceito das tecno-imagens da cultura contemporânea, que “[...] se avizinha estruturalmente do mundo da música”. (FLUSSER, 2008, p. 146). Tentando fazer convergir duas tendências que atualmente estão interagindo, o “mundo da vontade” e o “mundo da representação”, e, com base nessa interação, o pensador resume: “O universo das tecno-imagens se comporá de representações computadas e musicais que não podem enganar porque nada encobrem”. (FLUSSER, 2008, p. 147).

É como se mantém uma relação particular com a leitura do conceito de imagem sonora. Produtivamente aos vários ângulos e perspectivas de tratamento analítico de “superfícies resplandecentes”, para Flusser e nos temas abordados em suas reflexões sobre o agir imediato em benefício dos códigos digitais dos computadores e como tecnoimaginadores, estamos mergulhados no universo das tecno-imagens, e não mais à sua margem. Desse ponto de vista, “[...] as imagens aparecem como relâmpagos e como relâmpagos desaparecem. No entanto, são eternas, porque guardadas em memórias, e também recuperáveis imediatamente”. (FLUSSER, 2008, p. 149). Nesse caso, em nível de fazer música imaginativa. Para isso, Flusser propõe desligar-se de uma meta em “intermix”¹ para ligar os propósitos dos “sintetizadores de imagens”².

¹ Os *eletronic intermixer* são aparelhos capazes de traduzir automaticamente imagens em música e música em imagens.

² Para Flusser, não é o aparelho arcaico que interessa, “já que a imagem técnica pensa uma mútua superação de música e imagem, ou seja, os aptos estão a compor música de câmara com imagens”. (FLUSSER, 2008, p. 146).

Com frequência Flusser refere que os filmes são vistos como se fossem uma série de imagens em movimento em diferentes contextos, sempre apresentando o fenômeno a partir de um ângulo que se passa bidimensionalmente ao “plano da tela, como nas pinturas”, embora alerte para que sejam essas imagens “falantes”. (FLUSSER, 2007, p. 107). A perspectiva de Flusser a esse respeito permanece estritamente consistente, e mesmo o mais classificatório dos pesquisadores não encontraria a menor base para falar de “diferentes fases teóricas” nas várias descrições e análises sobre o futuro dos computadores digitais ao imitarem as mídias precedentes, por exemplo. Na concepção do autor (FLUSSER, 2008, p. 143), “[...] o universo das tecno-imagens se comporá ao mesmo tempo de imagens individuais, todas interligadas, todas espelhando umas às outras, e todas tendendo a ficar sempre menores”.

De acordo com a experiência em laboratório com os infonográficos, os computadores funcionaram processando informações em diferentes níveis e linguagens. Para que se possa passar de um nível ou linguagem para outro, é necessária a conversão dos sinais que têm seus fluxos sincronizados pela arquitetura de informação. Consideremos o exemplo anterior, da necessidade da mão humana em um processo de mixagem ou de um sinal analógico de uma voz emitido para a sua participação em uma trilha sonora: o trabalho realizado pelo *software* de processamento de som consiste na busca de dados armazenados, em um *sampling*, para que eles se conectem se forem corretamente dirigidos. Não há a necessidade de que uma voz humana emita individualmente o som de cada palavra.

Entretanto, o processo de informação ocorre em diversos níveis, na voz é um exemplo. Outro exemplo que pode ser retirado do ato de samplear é o toque diferente ou peculiar de um músico ao manusear um instrumento de cordas e sua capacidade de fazer o instrumento soar de forma distinta, que faz com que outros músicos reconheçam e utilizem o gesto destes sujeitos que estão em formas de amostras, priorizando em suas composições o toque da *expertise* de outro artista. Ainda que variações ocorram em cada um desses procedimentos em relação à composição final, são muito amplos os reconhecimentos dessa “matriz”, para que se necessite de um processamento das informações mais complexo do que o simples reconhecimento ou busca de itens em um banco de dados. O reconhecimento do *software* precisa acontecer para que a finalidade do processo seja devidamente ajustada às intenções do trabalho final em questão.

Introduzida na cena musical e na fonografia audiovisual, a cultura digital programática reflete uma conformidade constitutiva de um tipo de identidade caracterizada por múltiplas células de microrritmos dentro de um sistema numérico de funcionamento. Durante a primeira década dos anos 2000, produtores musicais, desenhistas de som e luz, artistas e engenheiros

atuaram na modelagem sonora e visual proporcionada e caracterizada por um pulso veloz de produção de fazer imagem, através do uso de tecnologias computacionais no tratamento de sons e diferentes conexões com as possibilidades de uma gama de efeitos visuais. Apesar de utilizarem instrumentos musicais como guitarra elétrica, baterias eletrônicas e teclados, o som digitalizado estava conectado aos estúdios caseiros e de pequeno porte, diferentemente da relação com equipamentos e custos que envolviam a construção e a manutenção dos estúdios com equipamentos analógicos de grande porte. Nesse sentido, os produtores ou músicos da era do *software*, ao utilizarem computadores, internet e programas de *sampling*, *looping* e *mixing*, com uma enorme variedade de matrizes sonoras disponibilizadas para a realização de suas produções de manipulação, modelagem e organização sonora, emergem de um intelecto imaginativo e assim antecipam os usos que depois foram feitos industrialmente.

Programação de uma mixagem no formato digital é uma superposição e posterior mistura de sons. Atualmente pode ser mais bem delineada como um processo de som e imagem e imagem e som que antecede a máster final de compressão em parâmetros desejados de modalidades de escuta de uma sonoridade em cada desenho de som de um filme. A mixagem é um processo complexo de composição das programações de um desenho de som e imagem em um sequenciamento de linhas. Cada linha (ou camada) corresponde a uma sucessão de *clips* ou *takes* sequenciados digitalmente, por meio de *softwares* como o Pro Tools, que foi originalmente desenvolvido como um manipulador computacional de áudio e atualmente constitui-se como um processador não linear de gravação, montagem e mixagem, ou seja, o tratamento sonoro dá-se conjuntamente ao tratamento de montagem das imagens visuais em multipistas.

A configuração de som e imagem é realizada em cada uma das camadas. Por sua vez, cada camada ou pista possui individualmente controles para equilíbrio de níveis de volume, aplicação de efeitos, equalização das frequências, entre outras possibilidades de modelagem de som. Dessa forma, engenheiros do audiovisual também reconhecem a atividade de um sequenciador, que se detém em organizar áudio e vídeo combinados em uma única pista. Seguimos rastreando o que diferencia a imaginação do silêncio, o código que o transpõe, transporta e ajuda a decifrar metas sonoras sensíveis ao movimento, porém sensatas na medida em que coagula propriedades em contraponto da velocidade do olhar e do ouvir no sistema analógico e digital de gravação, montagem e mixagem de som.

Por analogia, entende-se o interior e o exterior, por exemplo, em correspondência com o estágio das técnicas, no filme *Gravidade*. De um lado a outro, com a elasticidade máxima que está ligada ao corpo estufado pelas roupas de astronautas, escuta-se repetidas vezes a

mesma música-tema. Enquanto a paisagem externa passa refletida através dos visores translúcidos dos capacetes, a câmera adentra e dá a ver o funcionamento de uma máquina, o zumbido de suas engrenagens em funcionamento, em sentido anti-horário, e do meteorito que se aproxima do mundo de *Anningaq*. A ampliada visualidade de funcionamento do aparelho é dada sonoramente pelo som do silêncio, sonoridade extremamente emblemática para a era de sua reprodução em fitas magnéticas, tratamento aplicado às vozes como texturas. Parece existir uma analogia entre o estado interior dos personagens e a mesma ação repetida inúmeras vezes de ligar e desligar máquinas.

A função do reproduzir a mesma ação melódica também é evidenciada pelas interferências de suas cadências, separando os possíveis ambientes da paisagem sonora externa e os do interior do capacete. Assim, o som também se encolhe para dentro da bolha e permanece como miniatura rarefeita e contraída à máxima pressão auditiva, ligadas às estruturas básicas e de um somido primeiro, imagens primordiais de sons murmurados. Entretanto, a música não respeita os limites assim estabelecidos. Ela entra e sai dos ambientes denunciando algo que é próprio de todas as manifestações sonoras, a sua propriedade de onipresença ao transbordar dos ambientes propostos como interno e externo de um gesto sonoro. Este gesto sonoro será extensivo enquanto “[...] comporá mundo de sonhos cujos sonhadores se encontrarão totalmente despertos, porque para apertar a tecla produtora de imagens deve estar plenamente consciente do conceito claro e distinto que calcula”. (FLUSSER, 2008, p. 147).

Terminais de produção, de recebimento e manipulação de demasiadas informações transformam qualquer coisa em imagem e som, e som em imagem, apertando-se botões que emitem sinais de áudio rumo a outros terminais em comunicação. O controle das pistas enxuga o som do ambiente: o silêncio permanece e está no entorno, assim como delinea objetos com a profusão de detalhes oferecida pela expressão muda, íntima, criada pelas mixagens em campos, dinâmicas e texturas sonoras.

A observação empírica nos fez perceber em laboratório que o som e o silêncio criam ritmos e rimas entre as imagens em movimento, como pulsos e sopros que empurram as imagens para frente; o volume é a frontalidade, e os silêncios remarcam retroativamente sua presença e fazem ecoar ou calar as vozes. Como um copertencimento subversivo entre muitos códigos soterrados de silêncio entre ruínas descontínuas de fragmentos filmicos, tentou-se expressar nas condições de experiência empírica, que “[...] o que interessa não são os ‘grandes’ contrastes, e sim os contrastes dialéticos, que frequentemente se confundem com nuances” (BENJAMIN, 2006, p. 501) e que iluminam, nesse momento objetivo, o todo das

partes que foram imobilizadas e extraídas do fluxo, efeitos de silêncio que se deixam surpreender em formas alegóricas, agora livres das falsas unidades e enlaces de um *continuum*. As sonoridades do silêncio mostram a sua presença ora subtraindo-se da música, dos ruídos, das palavras, ora, por outro lado, sobrepondo-se mutuamente, sem perder sua singularidade. Assim, dá-se a perceber, a partir de minúsculos pontos, e como elemento imagético que produz múltiplos efeitos de presença e sentido.

Estas são algumas das ideias que emergem no ato de jogar, brincar com aparelhos, enquanto buscamos, nas tecnologias do silêncio, ritmos de sua dramatização em cenas cinematográficas, como experiência estética do ponto para o omnidirecional; o detrás para diante em filmes que empurra para frente e dá a perceber, pelos aparelhos, no jogo, o som que está atrás das telas e que soa na trucagem de uma coisa chamada de silêncio. Sempre soa como uma frase imagem com qualidades sonoras – o som-guia de todos os filmes, o traço único de cada um deles. De modo geral, a tecnologia, por ser a lógica da ciência empírica, é usada nas imagens de som; assim, necessariamente, já nos damos conta de que é também uma expressão da matéria sonora, por meio de invenções técnicas de figuração, presentes no nosso objeto, que pode abrigar aquela sensação do perto e distante de um som que viaja no espaço (os salões de silêncio) ao pontuá-lo como um elemento dinâmico de uma sonografia, nos fragmentos (expressões de silêncio), ou nos atuais excertos das materialidades filmicas (códigos de silêncio).

A integração de um conteúdo sonoro sintetizado implica uma alteração nos modos de seus desenhistas lidarem com tais ambiências. É preciso lembrar que o dinamismo dessa relação peculiar entre uma mídia recente e outra é muito anterior e se dá pelo fato de que esta última quer ser reconhecida e o faz através da via da atualização. Será que a intensidade de uma atualização é proporcional à abertura relativa da ação dos seus *designers*? Se os imaginadores de som combaterem obstinadamente a emergência de um conteúdo a ser visualizado, este poderá recorrer a medidas drásticas para ser reconhecido acidentalmente?

Ainda segundo Flusser, sobre o *design* estar no comando, em vez de aceitarmos essa condição como uma consequência inevitável contra o acaso, deve-se perguntar por que o mundo da vontade tornou-se o da representação. Precisamente, isso abre caminhos para a visualização de dados de várias formas diferentes, apropriando-se de coisas que já estão prontas e a partir das quais se criam outras, bem específicas.

Pode-se dizer que o filósofo tem apreço por ínfimas artificialidades, e isso é fundamental para dimensionar sons que não existem naturalmente. Pode-se vislumbrar, por meio das reflexões do autor, a importante reinvenção do laboratório de áudio, de um lugar de

reprodução para o de produção de sons modelados precisamente calculados. Em outras palavras, os timbres eletrônicos e as imagens digitais transportam definitivamente o lugar do músico, como do engenheiro de som e do pesquisador em direção a lidar de forma diferenciada com o som encoberto. O encobertar, envelopar, imediatamente demanda convocar uma imagem de memória para experimentar a presença das sonoridades do silêncio. Assim, as imagens sonoras produzidas e não mais reproduzidas só existem porque foram remontadas, como “[...] fenômenos e impressões de presença”. (GUMBRECHT, 2010, p. 134). Aqui o encontro é duplamente imerso nos “[...] fenômenos de presença que não podem deixar de ser efêmeros”, não podem deixar de ser aquilo que o autor chama de efeitos de presença; “[...] numa cultura que é predominantemente uma cultura de sentido, só podemos encontrar esses efeitos”. (GUMBRECHT, 2010, p. 135).

A produção e visualização de imagens sonoras nos infonográficos ultrapassam o “estar na escuta”, o espiar, espreitar, para escutar por meio de uma (des)codificação técnica o que transporta as imagens por mundos arquitetados em/por interfaces gráficas. A imagem do cartaz de *O silêncio* é o menino pequeno escutando, espreitando com o olhar, e o sentido de abrir a porta releva o quarto do ponto de vista de quem o menino vê. O “agir do ouvir” permanece como positivamente produzido na imagem, talvez aí esteja a precipitação a tempos ainda mais carregados de “agoras”; o som na imagem é abissal, obstaculiza e discretiza a cada tropeço; a cesura e/ou a gagueira das máquinas em distintas bolhas de informação carregam as especificidades de reproduzirem em ilhas o contato, que é apenas uma parte de um complexo diagrama de transporte do som como imagem escrita e desenhada pelo som das esferas em diferentes dimensões.

Schafer (2011) anunciou que, quando são quebradas as paisagens *hi-fi*, entendidas como um bloco harmônico há um choque nebuloso, uma interpenetração arriscada, resultante das ações do homem sobre a natureza sonora de ambientes longilíneos, abertos ao horizontal, que escorrem de maneira a escutar-se a distância das paisagens sonoras em simetria, em sucessividade, quase única camada, entretanto randômica do longe e do perto, o efeito das distâncias. O som é ainda mais empurrado por intencionalidades de revelar ambiências em outra concreção de dados, dados principalmente manipuláveis por sua forma de dialogar em células, em ilhas, cada uma podendo revolucionar a sensação do único ponto privilegiado em uma mixagem com a interpenetração em cada fragmento – “puro e musicalizado” – no universo, imbuindo-se de que estamos mergulhados na tecnologia, as sonoridades vibram em tom oceânico, mas de maneira a engolir os corpos que façam parte do universo particular de cada um.

É o efeito de rebote permitido pelo ouvir que age e que, para agir sobre o que encoberto está, retorna-se ao encolher, recuar, para um ouvir dizer das imagens; são reminiscências, um redimir elementos para continuar na escuta quase em grau zero encenada dentro e fora, às vezes como catastrófica e/ou violenta nos momentos em que os efeitos de silêncio apaziguam e a imaginação se atualiza nas imagens.

Estar na escuta do “faz-se silêncio” é o agir reconhecido como estado radiofônico de ser do som que exclama a urgência da informação, do rádio portátil de texturas sonoras que vão transportar territórios em imagens móveis – memória reduzida em um comportamento acústico aos fluxos de mapas, sem sedimentação, em transporte de imagens no qual há um movimento do movimento sensato em formas extremamente sensíveis ao que se aproxima e imprime métricas de distâncias e de ser esse o movimento preciso em um desenho de som com as intermitentes frequências moduladas para serem contínuas em pontos terminais visualizados nos infonográficos.

O ligar e o desligar experiências fazem o som despertar, acordar com os seus próprios estados de obscuridade enlaçados em uma videomixagem. Assim, conclui-se, concordando com Dubois (2011), que tudo vem da imagem e a ela retorna, e que tudo pode sempre, a todo o momento, vir à superfície audiovisível a partir dessa interioridade da tela espessa. “Algo como o fantasma de um fundo inesgotável, que conterà a totalidade das aparências e que alimentará continuamente a imagem por emergência interna”. (DUBOIS, 2011, p. 93). Assim, as sonoridades do silêncio, ao mesmo tempo desnaturalizadas na dissecação das montagens discretas (KILPPb, 2010), tornam-se pontos brilhantes em um monólogo interior (EISENSTEIN, 2003a), cruzadas com a necessidade interna de dimensões da sua *imagéité* (RANCIÈRE, 2012), e os efeitos do som do silêncio passam a ser extremamente programáveis e cheios de interferências feitas de deslizos e defeitos do sistema analógico.

É a partir dessas questões que se descrevem os processos encontrados não só no ofício dos desenhistas de som relacionados com as práticas, mas também em apontamentos de ideias de autores, ao conceituar o silêncio, a partir da possibilidade de apresentação sonora em tessituras de espaço e tempo que se descobrem para a vida das imagens que agem não somente como recomenda o filósofo: “[...] é bom dar uma conclusão não-aguçada a pesquisas materialistas” (BENJAMIN, 2006, p. 516), mas como canais fluxo de informação de um comportamento vibracional que fricciona o espectador quase em segredo. Assim, criam-se miragens sonoras de um silêncio em instantes, translúcido e, por conseguinte, transparente, pois se sente violar verdades sobre a passagem do som no audiovisual.

O rebote do sonoro como uma instância marca e sinaliza um trajeto audiovisual. Às vezes, a unidade perde o ritmo, e passa-se a flutuar no desenrolar de imagens em grandes planos aos mais fechados enquadramentos, um estabilizar das imagens na *síncrese* da banda da imagem e do som desenrolarem-se de forma que esquecemos aquilo que vimos antes e ou depois. Ao permanecermos no confinamento das imagens em eterno presente do aqui e agora, criam-se efeitos temporais que configuram um campo intensivo de forças e determinam os modos como as sonoridades do silêncio (virtual) reconhecem os construtos de silêncios (atuais) em emblemáticas formas de confrontação dos estágios das técnicas.

Portanto, com base nas etapas percorridas pela pesquisa, elencados exemplos mencionados e apresentados à medida que alguns extremos e suas diferenciações foram levados em consideração no “transporte” das imagens sonoras, as tendências colocadas pelo misto que compreende o problema desta pesquisa cruzam-se, assim, na atualização de uma tecnometodologia que tanto trata a possibilidade de o computador transformar os objetos em diferentes formas de expressão e linguagens quanto oferecer algumas reviravoltas para a imaginação humana dissolver-se dos seus invólucros. Essa característica tradicional de objetos silenciosos descontinua-se em imagens dialéticas e em informações processadas computacionalmente, porém ambas são encontradas em todos os graus de diferenciações e em tempo presente, precisamente na duração das técnicas que se expressam de uma só vez, contraídas a um único ponto. Nesta tese se demonstrou como desenhar e criar diferentes relações entre o som e o silêncio do ruído, e o que os faz diferentes um dos outros; por isso, o interesse pontual sob um elemento deles por si mesmo desaparece ao encontrarmos a descontinuidade em imagens médias que se relacionam e se reúnem às voltas de uma coisa talhada como se fosse silêncio.

REFERÊNCIAS

- ANINGAAQ. Direção: Jonás Cuarón. Roteiro: Jonás Cuarón. Elenco: Sandra Bullock, Orto Ignatiussen, Lajla Lange, Maligiaq F. L. Siegstad. Produção: Jonás Cuarón, Nikki Penny, Gabriela Rodriguez. Califórnia: Warner Bros Pictures, 2013. (7 min).
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- BAIRON, Sérgio. **Texturas sonoras: áudio na hipermídia**. São Paulo: Hacker, 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, v. 1).
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo: Editora Oficial de São Paulo; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1).
- BERGMAN, Ingmar. **Cinema sueco**. Lisboa Dom Quixote, 1969.
- BERGMAN, Ingmar. **Face a face**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1976.
- BERGMAN, Ingmar. **Lanterna mágica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006c.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **El arte cinematográfico: una introducción**. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- BYRNE, David. **Como funciona a música**. Barueri, SP: Amarilys, 2014.
- CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CARNEIRO, Rodrigo. Relações entre imagens e sons no filme cinema, aspirinas e urubus. **E-compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, DF, v. 13, n. 1, jan. /abr. 2010.
- CHION, Michel. **Audio-vision on screen**. New York, Columbia University Press, 1991.
- CHION, Michel. **Músicas, media e tecnologias**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

COSTA, Fernando Morais da. Como soa hoje o experimental? **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, v. 54, p. 49 -54, 2011a.

COSTA, Fernando Morais da. Os caminhos do silêncio (ou a lembrança que não passa de John Cage). **Ciberlegenda**, Niterói, n. 24. 2011b.

COSTA, Fernando Morais da. **Silêncios e vozes no cinema, tabu e stereo**. 2014. Trabalho apresentado ao grupo de trabalho Estudos de Cinema, fotografia e Audiovisual do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade federal do Pará, de 27 de maio a 30 de maio de 2014. Disponível em: <www.compos.org.br>. Acesso em: 10 abr. 2015.

COSTA, Fernando Morais da. Silêncios, os sons dos rios das cidades: los muertos e Liverpool. **Contemporânea**, Salvador, v. 10, 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema: algumas considerações. In: BENTES, Ivana (Org.). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

DANEY, Sergei. **A rampa: Cachiers du cinéma, 1970-1982**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DANTAS, Marcelo. Prá que sentido? o digital e suas ramificações. In: BENTES, Ivana (Org.). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imagens**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

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

FALL The. Direção: Tarsen Singh. Roteiro: Dan Gilroy; Nico Soultanakis. Elenco: Lee Pace; Untaru Catinca; Justine Waddell. USA, 2006. (117 min).

FLÔRES, Virgínia. **O cinema: uma arte sonora**. São Paulo: Annablume, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GRAVIDADE (filme). In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. San Francisco, 5 jul. 2017. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gravidade_\(filme\)#Produ.C3.A7.C3.A3o](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gravidade_(filme)#Produ.C3.A7.C3.A3o)>. Acesso em: 02 fev. 2017.

GRAVIDADE. Direção: Alfonso Cuarón. Roteiro: Alfonso Cuarón; Jonás Cuarón. Elenco: Sandra Bullock; George Clooney. EUA; Reino Unido, 2013. (91 min).

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

IKEDA, Marcelo. Silêncios e paisagens sonoras no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista eletrônica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão**, São Luis, ano 19, n. 10, jan./jun. 2012.

KILPP, Suzana et al. **Tecnocultura audiovisual: temas, metodologias e questões de pesquisa**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KILPP, Suzana. **A traição das imagens: espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows**. Porto Alegre: Entremeios, 2010a.

KILPP, Suzana. Dispersão-convergência: apontamentos para a pesquisa em audiovisualidades. In: MONTAÑO, Sônia; FISCHER, Gustavo; KILPP, Suzana (Org.). **Impacto das novas mídias no estatuto da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KILPP, Suzana. **Ethicidades televisivas: sentidos indenitários na TV: moldurações homológicas e tensionamentos**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

KILPP, Suzana. Imagens conectivas da cultura. In: KILPP, Suzana; SILVA, Alexandre Rocha da; ROSARIO; Nísia Martins do (Org.). **Audiovisualidade da cultura**. Porto Alegre: Entremeios, 2010b.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LOPES, Tiago Ricciardi Correa. **Aura e vestígios do audiovisual em experiências estéticas com mídias locativas: performances algorítmicas do corpo no espaço urbano**. 2014. 237 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, 2014.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Os anos de chumbo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. **Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin**. Belo Horizonte; Editora UFMG, 2004.

MACHADO, Irene. Sensus communis: para entender o espaço acústico em seu ambiente sensorial ressonante. **E-compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, DF, v. 14, n. 3, set/dez. 2011.

MANZANO, Adelmo Luiz Fernandes. **Som-imagem no cinema**: a experiência alemã de Fritz Lang. São Paulo: Perspectiva, 2014.

McLUHAN, Marshall M. Entrevista de Playboy. In: MCLUHAN, E.; ZINGROME, F. (Org.). **McLuhhan**: escritos essenciais. Barcelona: Paidós, 1998.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2011.

McLUHAN, Marshall; POWERS, Bruce. **La aldeia global**. Barcelona: Gedisa, 1993.

McLUHAN, Stephanie; STANIES, David. **McLuhhan por McLuhhan**: conferências e entrevistas. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MONTANÕ, Sonia. **Plataformas de vídeo**: apontamentos para uma ecologia do audiovisual da web na contemporaneidade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MORAES, Cybeli Almeida. **A pausa audiovisual**. 2012. 160 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. **A la escucha**. Buenos Aires: Amorrortu, 2015.

OMAR, Arthur. Cinema, vídeo e tecnologias digitais: a questão do artista. In: BENTES, Ivana (Org.). **Ecos do cinema**: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

PARENTE, André. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

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: Editora 34, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca. **Música eletrônica**: a textura da máquina. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2005.

SÁ, Simone Pereira de; COSTA, Fernando Morais da (Org.). **Som + imagem**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora visual e verbal: aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo. Editora Unesp, 2011.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo. Editora Unesp, 1991.

SILÊNCIO, O. Direção: Ingmar Bergman. Elenco Principal: Ingrid Thulin; Gunnel Lindblom; Birger Malmsten. Suécia, 1963. (96 min).

SONTAG, Susan, A estética do silêncio. In: SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**: e as perspectivas do tempo real. São Paulo: Editora 34, 2014.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.