

RUÍDOS DIEGÉTICOS NO CONSTRUCTO CINEMATOGRAFICO: RASTROS DE PRESENCAS E AUSÊNCIAS

Luiz Henrique Gehlen¹

RESUMO: Inserido nos estudos das sonoridades e das audiovisualidades, o presente artigo propõe uma abordagem filosófica quanto à inserção de ruídos nos espaços fora de quadro na diegese cinematográfica, discutidos a partir do conceito de presença em Hans Ulrich Gumbrecht. O objetivo do artigo é identificar o modo com que os sons dissociados de fontes sonoras se configuram no cinema e ainda as potencialidades de suas lógicas enunciativas no constructo fílmico. Para tanto, nos apoiaremos na perspectiva de Michel Chion e Nelson Peixoto acerca da associação entre sons e imagens, com o intuito de buscar não apenas o som acusmatizado, que atua fora de campo, mas também na coalescência dos espaços entre-imagens. Considera-se ainda a perspectiva de Walter Benjamin e Didi-Huberman sobre o conceito de aura, para dar a ver a maneira como os sons se manifestam neste espaço não visível. Os argumentos teóricos são, finalmente, confrontados com fragmentos dos filmes *Era Uma Vez no Oeste*, *O Céu de Lisboa* e *Dodeskaden – O caminho da vida*.

PALAVRAS-CHAVE: Presença. Som. Ruídos. Aura. Cinema.

112

RUIDOS DIEGETICOS EN EL CONSTRUCTO CINEMATOGRAFICO: RASTROS DE PRESENCIAS Y AUSÊNCIAS

RESUMEN: Insertado en los estudios de las sonoridades y de las audiovisualidades, el presente artículo propone un enfoque filosófico sobre la inserción de ruidos en los espacios fuera de campo en la diegesis cinematográfica, discutidos a partir del concepto de presencia en Hans Ulrich Gumbrecht. El objetivo es identificar el modo con que los sonidos disociados de sus fuentes sonoras se configuran en el cine y aún las potencialidades de sus lógicas enunciativas en el constructo fílmico. El artículo apoyase en la perspectiva de Chion y Peixoto acerca de la asociación entre sonidos e imágenes, con el objetivo de buscar tanto el sonido acusmático, que actúa fuera de campo, como en la coalescencia de los espacios entre-imágenes. Consideraremos la perspectiva de Walter Benjamín y Didi-Huberman sobre el concepto de aura, para vislumbrar la manera como los sonidos se manifiestan en este espacio no visible. Los argumentos teóricos son, finalmente, confrontados con fragmentos de las películas *Erase una vez en el oeste*, *Historias de Lisboa* y *Dodes 'Ka-Den*.

PALABRAS CLAVE: Presencia. Sonido. Ruidos. Aura. Cinema.

¹Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Técnico de Som e cineasta formado em 2012 pela Escuela Internacional de Cine Y TV de San Antonio de Los Baños, Jornalista formado desde 2009 pela Uniderp/Anhanguera de Mato Grosso do Sul. Membro do grupo de pesquisa Tecnocultura e Audiovisualidades - Tcav do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Unisinos. E-mail: luizhenriquegehlen@gmail.com

INTRODUÇÃO

O filme é um constructo de realidade no qual todos os elementos são dispostos com intencionalidade. Dentro desse constructo fílmico, imagens e sons são molduras técnicas e estéticas que agenciam sentidos pelas ações que executam no plano e pelas situações reativas que desencadeiam, resultando em novos desdobramentos de planos e, conseqüentemente, na ação progressiva da narrativa. O caráter arbitrário com que os elementos são construídos e apresentados na produção de um filme é um dos fatores que o torna, na perspectiva de Walter Benjamin, “a mais perfectível das obras de arte” (1996, p. 175). Entretanto, Michel Chion (2008) levanta a questão de que, na experiência audiovisual, a imagem e o som se modificam em suas presenças e também ausências mútuas. O autor descreve a relação audiovisual como um *contrato*, em uma visada que contraria a naturalização da harmonia entre som e imagem. Para ele, “no contrato audiovisual uma percepção influencia a outra e a transforma: não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos; não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando vemos” (CHION, 2008, p. 7). O sucesso desse contrato, em criar a ilusão do audiovisual, é associado ao fenômeno de valor acrescentado do som adicionado sobre a imagem que, segundo o autor, “funciona, sobretudo, no âmbito do sincronismo som/imagem, pelo princípio da *síncrese* que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve” (CHION, 2008, p. 12).

Percebe-se, a partir disso, que a relação entre som e imagem não permeia unicamente a tela, pois esta se apresenta apenas como um estágio espacial na qual o visível é apresentado. “De fato, a imagem, aquilo que designamos por esta palavra no cinema, é não o conteúdo, mas o contentor. É o quadro” (CHION, 2008, p. 57). Nesse sentido, muito nos inquieta o audiovisual que opera não apenas dentro desse quadro delimitado pela imagem, mas em outros espaços que coalescem à margem do visível, às bordas do quadro. Para isso, em nossa análise sobre o som, nos parece necessário considerar a *diegese* cinematográfica em sua totalidade, uma vez que ela compreende a coalescência do visível em tela e das múltiplas imagens formuladas pelo espectador em sua relação com o que lhe chega a partir do fora de quadro. Nesse espaço ampliado, o som desempenha função essencial.

Segundo Aumont e Michel Marie (2003), a diegese deriva da palavra grega *diègèsis* que significa *narrativa*. O termo se opõe ao conceito de *mimesis*, descrito na filosofia platônica e aristotélica, cujo significado faz referência à *imitação*. Segundo nos trazem os autores, Christian Metz desenvolveu o conceito aplicado à filmologia e, nesse sentido, tem-se a *diegese* como

a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado (AUMONT; MARIE, 2003, p. 78).

Na perspectiva de Aumont e Marie, a narrativa comporta-se como o elemento estruturador do conjunto apresentado pelo filme. Dentro desse amálgama audiovisual, todos os elementos cumprem a função de denotar, por meio de suas propriedades específicas, o que se quer narrar. Estabelecem-se como linhas narrativas individuais que se cruzam, se fundem e confluem para o todo fílmico. Dentre todos os elementos que o filme congrega, podemos citar: a fotografia, que enquadra e direciona o olhar para elementos em evidência – personagens, objetos -; a montagem, que estabelece o ritmo e a apresentação temporal do filme; e os sons – vozes, ambiências, ruídos e música -, que pontuam movimentos e descrevem ações dos elementos enquadrados.

No entanto, a relação que os sons estabelecem com a imagem, em determinadas cinematografias, não se limita ao que é perceptível à visão. Valendo-se da teoria de André Bazin acerca das similitudes entre o fílmico e o pictórico, Jacques Aumont (2004) lembra que, no cinema, o quadro possui a característica de conduzir o olhar do espectador em um movimento que parte do centro da tela para além de suas bordas. Essa força centrífuga que atua sobre o olhar do espectador à imagem projetada “pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto” (2004, p. 111). O fora de campo, essa moldura negra que circula a tela e a faz perceptível, se configura em um espaço complexo de significação. “É o escuro que materializa a parte de sombra e de mistério da sessão: é ele que faz com que os fantasmas existam sobre a tela” (AUMONT, 2004, p. 118). Contudo, essa experiência fantasmática não se restringe às imagens projetadas na tela, mas os sons adquirem também

a função fantasmática de outra ordem, quando inseridos ou proferidos da moldura negra. Esse espaço desenquadrado, fora de campo, transcende o intrinsecamente visível, abrindo margens para as potencialidades subjetivas dos múltiplos agenciamentos sonoros.

Em um primeiro momento, pode-se pensar que os sons fora de campo apresentam-se, de certo modo, mais próximos ao que poderíamos chamar de audição pura, ou melhor, de uma apreciação pura do som. Não se pretende com isso descaracterizar os sons emitidos diretamente de uma fonte sonora visível. Porém, os sons dissociados de sua fonte sonora estabelecem regimes de apreciação, percepção e sentido, distintos quando aportados apenas por meio das sonoridades. Tal argumento refere-se justamente ao fato de estar ausente o elemento imagético correspondente ao som emitido - que garante a este som uma forma única.

Entretanto, por mais que denominemos de audição pura a apreciação do sonoro disposto no fora de quadro, os sons provenientes desse espaço de indeterminação não podem ser considerados puros. Ao contrário, compreendem padrões estruturais complexos pela maneira com que se configuram², por sua propagação e também pela ressonância em relação a outros objetos.

O som, nesse sentido, marca o caráter intencional dos deslocamentos operados pelos elementos *diegéticos*, ao destacar o que se move dentre outros elementos dispostos na imagem. Ele ilumina determinados objetos, como estrelas em uma constelação, fazendo-as brilhar mais do que a outras, sendo que estas estrelas, cuja luminescência prevalece, são elementos a serem percebidos antes de outros, apresentam-se com mais valor no plano ou ainda resultam relevantes para o todo fílmico.

O som é a agitação de algo (CHION, 2008, p.16). O deslocamento de um corpo no espaço, em síntese, movimento. Como nos diz Chion, um som tem sempre uma causa. O objeto que se move, que se agita é o causador da mudança de estado do objeto sonante que parte da inércia ou imobilidade ao estado movente. Os ruídos inseridos na trilha

2 Tomemos o som de apenas um objeto. Embora acompanhe o movimento de um elemento isolado, o som adicionado à imagem em pós-produção é uma estrutura complexa na qual distintos sons são acrescidos para marcar características específicas do objeto. Nesse sentido, o som de um vaso de flores que se estilhaça ao cair no chão é composto por vários elementos sonoros cujas propriedades tonais, tímbricas e volumétricas denotarão o nível do impacto, tratarão de fixar os componentes da materialidade e o atrito entre as superfícies do vaso e do piso, ao passo que a reverberação se encarrega de situar o objeto no espaço e também a dimensão espacial do lugar em que o objeto se insere.

sonora, como o som de um copo que se quebra, de uma porta que se abre ou o som dos sapatos que rangem contra o piso de madeira, também são chamados de *efeitos*. Essa nomenclatura indica que o som soa como efeito de algo que o produz, ou seja, de uma causa. Com isso podemos pensar que um som nunca soa sozinho. Porém, essa afirmação não remete apenas ao fato de que algo modifica o estado do objeto que passa a soar, mas também a alguns princípios do som que atuam pela sua própria maneira de agir. Tomemos como exemplo a reverberação. Esse princípio nos mostra que um som não se extingue à medida que sua emissão se conclui, mas ele dura no espaço e se difunde por uma determinada extensão de acordo com algumas variáveis determinantes, como a amplitude do espaço e a quantidade de obstáculos que as ondas sonoras precisam transpor. Com isso, a afirmação “um som nunca soa sozinho” também quer dizer que o som executa movimentos multidirecionais por onde se difunde e dependendo da estrutura absorvente ou reflexiva das superfícies com as quais entra em contato, ele será em partes absorvido ou refletivo. Dessa forma, as frequências constantes no som emitido sofrem alterações por estas superfícies dispostas no espaço propagado.

Nota-se, dessa forma, que a percepção sonora não é absoluta – em referência à fidelidade do som emitido em primeira instância – pois é relativa, bem como os sons não soam conforme a fonte emissora os produz, mas são resultantes das obstruções, das difrações e refrações, ou seja, deformações sofridas pelos movimentos sonoros no espaço. Seja pela reverberação ou pela própria característica intrínseca ao som, de se difundir de modo multidirecional no espaço, os ruídos *diegéticos* terminam por permear todos os outros elementos no espaço e, conseqüentemente, povoam a tela com as sonoridades. Além disso, sua extensibilidade não é redutível às bordas do quadro, mas as transcendem para o espaço além da imagem.

Para Peixoto, é preciso aprender a “ver além” em um mundo de imagens. “Estamos tão repletos de imagens que já não vemos as que nos chegam do exterior por si mesmas. As imagens sonoras, por outro lado, têm o poder de capturar outras imagens. Elas ditam nossa percepção” (1993, p. 41-42). O ver além, nessa perspectiva, nos amplia a possibilidade de ler a imagem visual, não apenas pelos elementos que a compõem em

tela, mas também pela *presença aurática*³ das imagens sonoras que emergem do fora de campo. Considerando, dessa forma, este intervalo entre as imagens visuais e sonoras, podemos ter uma apreciação da *diegese* cinematográfica que transcende os limites entre suas formas. “As coisas são intervalos – estão sempre no meio. É a partir desse campo, na intersecção de múltiplos olhares que as formas tomam forma” (PEIXOTO, 1993, p. 36). Estes movimentos podem ser identificados em certas cinematografias que se esmeram em explorar diferentes maneiras de tratar som e imagem, como encontramos nos filmes de Jean-Luc Godard.

Godard aumenta o volume, um dos ruídos dos ambientes abafa os outros. Como este som tomou o poder? A um momento, esteve representado por uma imagem. Mas as imagens podem se fazer representar por outros sons: são equivalentes. Imagem e som. É preciso aprender a ver para além do ruído e das outras imagens (PEIXOTO, 1993, p. 41).

Trata-se, portanto, de pensar o som sob uma perspectiva expansiva, na qual a equivalência, citada por Peixoto, pode ser vislumbrada, por exemplo, quando alguns aspectos do narrado são explorados pela imagem visual, enquanto outros são evidenciados pelas imagens sonoras fora do enquadramento.

A intersecção entre o visível (tela) e audível (fora de tela) revela os limites transitórios entre os dois espaços. Nesse sentido, as bordas do quadro funcionam como uma passagem, um intervalo entre imagens visuais e as imagens que o sonoro desenquadrado nos evoca. Esse “entre-imagens é o espaço de todas as passagens” (PEIXOTO, 1993, p. 36), em que as bordas da tela são transcendidas e as imagens visuais e sonoras coalescem em simultaneidade. Este espaço transitório de múltiplos agenciamentos audiovisuais encontra eco em uma passagem de Peixoto:

O mundo segue linhas de fuga, por ruptura e prolongamento, em todas as direções e dimensões. Aumentando o território pela conjugação desses múltiplos fluxos. Uma geografia que abole toda história. Uma “zona de indiscernibilidade”, onde apagam-se todos os limites, todas as silhuetas, todas as fronteiras. Uma terra-de-ninguém, impossível de localizar, entre dois pontos distantes ou contíguos, onde tudo esteja em permanente devir, suprime tudo o que impede de deslizar entre as coisas (PEIXOTO, 1993, p. 35).

3 O conceito de presença e aura serão abordados adiante em nossa análise.

Esta zona de indiscernibilidade entre sonoro e visual pode ser entendida como um território “formado por esse trânsito, por essa permeabilidade, por esse sistema de interações” (PEIXOTO, 1993, p. 237). Portanto, fenômeno como a reverberação, difundida no espaço, e as múltiplas obstruções a que o sonoro está suscetível tornam os movimentos sonoros operados na imagem, como nos disse Peixoto, “um nó na trama do simultâneo e do sucessivo” (PEIXOTO, 1993, p. 237), em que “apagam-se todos os limites, todas as silhuetas, todas as fronteiras”; tais movimentos não apenas conectam espaço visível e não visível, dentro e fora de quadro, mas atuam no *entre* imagens, da mesma forma que sua difusão multidirecional no espaço conecta e atravessa todos os elementos da imagem e todas as distâncias entre elas, “aumentando o território pela conjugação desses múltiplos fluxos”.

Utilizaremos um exemplo que talvez nos seja útil para ilustrar os movimentos operados pelas sonoridades na *diegese* cinematográfica. Imaginemos que adentramos em uma galeria de arte cujas luzes encontram-se apagadas. O breu impede que vejamos os quadros no interior das várias galerias. À medida que nos acercamos de um quadro ainda escurecido, uma luz tênue e pontual, disposta sobre ele, se acende, iluminando-o unicamente, sem possibilitar que outros quadros sejam percebidos pelo olhante” (DIDI-HUBERMAN, 1998). Nos movemos, então, tateando o escuro, seguindo a direção imposta pela estrutura que sustenta o primeiro quadro e, novamente, nos deparamos com outro quadro, imediatamente arrebatado pela luz que incide sobre ele e o torna perceptível. E assim, sucessivamente, passamos de um quadro ao outro, na intermitência das luzes que acendem e apagam, à medida que nos aproximamos ou afastamos deles. Logo, passamos de uma galeria a outra, até termos acesso, nessa mesma razão, às imagens de todos os quadros que compõem a instalação.

Se compararmos esta metáfora com a maneira na qual um filme é estruturado, poderíamos pensar que o quadro seria a dimensão mais redutível dentro da estrutura fílmica: o *plano*. Cada quadro cuja luz incide torna visível uma parte do conjunto temático da galeria percorrida. Portanto, a sobreposição de cada quadro equivaleria ao total de *planos* - enquadramentos - contidos em uma *sequência* do filme, aqui, por sua vez, representada por uma galeria. É importante ressaltar que cada quadro (plano) iluminado

revela gradativamente o espaço da galeria e, no filme, compõe a *diegese*. A sucessão de galerias visitadas nos levaria a contemplar a instalação em sua totalidade, resultando, dessa maneira, na apreciação completa do *filme* e, conseqüentemente, de todo o universo *diegético* criado para dar-lhe sentido(s).

Sendo assim, a apreciação dos quadros não ocorre de maneira contínua, mas o deslocamento do olhante, no espaço entre eles, implica um vagar pela obscura galeria, até que este se depare com outra imagem prestes a ser iluminada. Notamos aí uma diferença entre a galeria e o filme, uma vez que no último a sobreposição de imagens é que cria a ilusão do movimento contínuo e, a princípio, não deixaria lacunas entre as imagens, como no caso do apagar constante das luzes na instalação. Porém, enquanto ainda aprecia um dos quadros, o olhante não pode deixar de notar que há um limite na extensão da luz sobre ele e além desse limite apenas percebe sua ausência. Este espaço ausente de luz, que na galeria compreende o trajeto entre um quadro e outro, no filme configura-se no *fora de campo*.

Há uma ausência de luz entre um quadro e outro na galeria, que não significa a ausência de tudo, uma vez que mesmo não visível ao olho, a galeria continua existindo. O mesmo ocorre no filme. Há um espaço ausente de imagem visual, mas que se materializa além dessa, ou seja, existe um *fora de campo* que dura, mesmo quando a imagem em tela não o enquadra. Como aponta Gilles Deleuze (1985, p. 27), “toda imagem determina um *fora de campo*”. Portanto, o que dura entre estes espaços coalescentes, iluminados ou não, enquadrados pela câmera ou não, são os ruídos. Nessa distância *entre* os quadros que gradativamente se somam na galeria, opera o sonoro. Na sobreposição de planos, no filme, o que dura são os movimentos engendrados pelos ruídos cuja existência emerge à distância do que é apreendido pelo olhar e, ao mesmo tempo, configura-se como uma presença fantasmática, dissociada de causas materiais que a princípio lhe atribuiriam sentido único. Estes ruídos provenientes do negro *fora de campo* estabelecem uma linha temporal que dura nessas imagens encadeadas na tela. E, além disso, no filme, o som não apenas pontua os movimentos realizados pela imagem devido à sincronia (CHION, 2008), como também opera no espaço *diegético* em que a imagem não se atualiza, portanto o *fora*

de campo e o fora de tela. O sonoro, nesse sentido, opera na coalescência desses espaços e termina por materializar uma *diegese* cuja dimensão transcende o que nos mostra a imagem, ou seja, revela o todo.

O MODO AURÁTICO DOS SONS FORA DE CAMPO

Em cenas específicas, personagens descrevem ações iniciais nas imagens que se concluem no espaço fora de campo, apenas pelo aporte dos ruídos *diegéticos*. Ressaltamos ainda que o contrário também ocorre, sendo os ruídos fora de campo os detonantes de uma ação que se conclui na imagem, estabelecendo, assim, um movimento de forças centrífugas e centrípetas (AUMONT, 2004) que não se limita ao visível, mas se atualiza também no espaço de indeterminação – intrinsecamente sonoro – fora do campo da imagem.

Nesse sentido, os sons que iniciam sua trajetória fora de tela se configuram como ausências, uma vez que estão dissociados de suas fontes sonoras. Mas não se trata de uma ausência absoluta, mas, sim, relativa. Não temos acesso visual aos movimentos que iniciaram sua propagação no espaço, porém sua ausência material prefigura, por meio dos sons, uma existência próxima, aparente, nesse espaço de indeterminação que se estende da tela. Sons que operam na distância, na intersecção do presente (tela) e ausente (*off*) impondo-se a nós, com outras tantas figuras associadas, para abrir-se em significações, como uma certa imagem *aurática* operada por meio dos sons.

O conceito de aura nos é apresentado por Walter Benjamin (1996) em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1955, no qual o autor discorre sobre o impacto que a reprodutibilidade mediada pelas técnicas – fotográfica e cinematográfica – representou nos objetos artísticos.

Benjamin entende o conceito de aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (p. 170). O autor compara a existência única da obra de arte aos rituais em que ela se inseria tradicionalmente em determinados períodos históricos. Os primeiros

objetos artísticos, nessa perspectiva, surgiram a partir de cultos que lhe atribuíam uma função ritualística. Sendo assim, em detrimento do caráter artístico, tais objetos eram tidos simbolicamente como objetos de culto. Nesse sentido, para Benjamin:

O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte, autêntica, tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo. (BENJAMIN, 1996, p. 171).

O fundamento teológico nas palavras do autor nos remete a uma presença da obra de arte cuja existência é pautada por uma inacessibilidade, uma essência imaculada insociável, que transforma as imagens autênticas “em imagens do culto”. No entanto, Benjamin afirma que a reprodutibilidade destaca a obra de seu valor de culto. Em uma primeira instância, ela sempre pôde ser reproduzida. As técnicas existentes como, por exemplo, a litografia na Idade Média e a xilogravura no século XIX tentavam mobilizá-la, por meio da reprodução, para além da sua existência única, uma vez que, até então, apreciar uma obra de arte demandava um encontro físico com ela. Entretanto, após a invenção da fotografia, a reprodutibilidade técnica torna possível a apreciação massiva da obra. Nesse sentido, destaca-se o ritualístico e as obras de arte apreendidas, até então, por seu valor de culto, ao serem tecnicamente reproduzidas, desprendem-se de sua unicidade e de seu caráter aurático, revelando-se, dessa forma, por seu valor de exposição, substituindo “a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, 1996, p. 168). A partir dessas teses, Didi-Huberman nos oferece uma noção de aura que visa desvincular o sentido de culto da noção de crença, normalmente compreendida pelos leitores de Benjamin. Em sua leitura, “a aura faz da aparição um conceito de imanência visual e fantasmática dos fenômenos ou dos objetos, não um signo enviado desde sua fictícia região de transcendência” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 157-8).

Para Didi-Huberman, é a relação entre distâncias o que devemos chamar de aura. Sua essência emerge entre as distâncias do que vemos e a imagem que nos olha. “A aura seria, portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante

pelo olhar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147). A Aura torna-se indicativo de afastamento e não da presença. O autor identifica a aura pela relação estabelecida entre um *poder do olhar* – já descrito -, um *poder da memória* e pelo *poder da distância*.

Investidos desse mesmo *poder de olhar*, percebemos – ouvimos - os sons que nos chegam de fora de campo. Desse espaço de indeterminação, temos esse olhar estendido a um *poder de ouvir*, os sons, os ruídos, as vozes, as ambiências, que nos chegam à distância do visível, mas se materializam, em quem os ouve, por uma evocação que também conclama um *poder de memória*, embasada em imagens perceptivas de nossas experiências prévias. Nas palavras de Benjamin:

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

Nessa percepção peculiar, o *poder de memória* se manifesta nas várias camadas de imagens sobrepostas, imagens em constelações que partindo de um objeto se desdobram em novas imagens e desvelam, assim, outras significações. Essa razão nos serve de fundamento para, incutidos pelo autor, perceber as *imagens sonoras*, às quais os ruídos nos remetem. Essas figuras do ouvir proveniente do espaço de indeterminação desenquadrado pela câmera - assim como a obra de arte para Benjamin – se apresentam para nós como uma presença aurática, operando na “distância” entre a ausência da fonte emissora e a presença aurática do sonoro, que imaterialmente delas emanam. Didi-Huberman completa a noção de aurático, que, enfim, seria:

[...] o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.149).

Nessa dimensão, a *aura* do sonoro habita virtualmente, evocando, em quem a percebe, um conjunto de várias imagens que se interpelam, se agrupam em torno dela e lhe atribuem sentido(s), existências múltiplas. “É assim que se entrelaçam na aura a onipotência de um olhar e de uma memória que se percorre como quem se perde numa

floresta de símbolos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 150). A nosso ver, é dessa mesma maneira que os sons atuam em toda a amplitude da *diegese* – principalmente quando emanam do fora de quadro, dissociados de sua fonte sonora -, povoando-a em sonoridades que serão percebidas afetivamente pelo espectador como quem se perde em uma floresta de símbolos. Desse universo povoado de imagens que se desdobram, trataremos de relacionar o conceito de presença, ao qual os ruídos sonoros manifestam.

O SONORO ENQUANTO PRESENÇA

Hans Ulrich Gumbrecht parte de uma visada desconstrutivista sobre a cultura ocidental, cuja herança do pensamento platônico instaura uma leitura dos fenômenos do mundo fundamentada, predominantemente, pela cultura do significado. Em contraposição às experiências dessa “cultura hermenêutica” (2010, p.7), que tende a atribuir sentidos aos objetos, o autor propõe um novo olhar sobre as experiências da presença do mundo na linguagem, uma vez que as materialidades da comunicação ofertam condições para a produção de sentido, mas não se configuram elas mesmas, estritamente, em sentido (2010, p. 28). Para isso, o autor apresenta uma perspectiva não hermenêutica de atribuição de sentidos do sujeito às coisas do mundo (2010, p.13), a qual denomina “produção da presença” (2010, p.38).

Com o termo presença, o autor refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Presença, do latim *prae-essere*, significa “está à nossa frente”, algo que se apresenta ao alcance do corpo. “Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Já o termo produção é apreendido etimologicamente - do latim *producere* -, referindo-se ao “ato de ‘trazer para diante’ um objeto no espaço” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Com isso, a ‘produção de presença’, apontada por Gumbrecht, ressalta “os eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p.13). Tais conceitos nos remetem à própria essência do constructo sonoro no cinema, uma vez que sua inserção sincrônica ao movimento de determinados objetos os destaca dentre outros elementos, os *trazem para diante no espaço* e os torna tangíveis, táteis, presentes ao espectador. A relação

descrita pelo autor ainda revela uma centralidade do corpo humano, esta máquina sensível que nos estende, aprimora e constantemente reconfigura noções cristalizadas acerca dos fenômenos do mundo, possibilitando perceber as coisas em si, seus efeitos de presença e também os múltiplos processos que as atravessam, dos diversos agenciamentos que as potencializam, das camadas que, em torno delas, se desdobram e as fazem - por meio delas mesmas – coisas diferentes de si.

Os aspectos abordados pelo autor quanto à produção da presença encontram ressonâncias com a filosofia bergsoniana, uma vez que, para Bergson (2006), as relações estabelecidas entre os objetos e os corpos refletem a ação possível dos corpos sobre os objetos. Nesse sentido, segundo o autor, é preciso:

separar do conjunto dos objetos a ação possível do meu corpo sobre eles. A percepção não é mais que uma seleção. Ela não cria nada; seu papel, ao contrário, é eliminar do conjunto das imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria nenhuma influência, e depois, de cada uma das imagens retidas, tudo aquilo que não interessa às necessidades da imagem que eu chamo meu corpo (BERGSON, 2006, p. 268).

Enquanto Bergson se atém à percepção e à memória, Gumbrecht defende uma relação que oscile entre efeito de presença e efeito de sentidos (2010, p. 15). Tal relação não se configura em complementaridade mútua, mas uma constante “tensão/oscilação” que “dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego” (GUMBRECHT, 2010, p. 137). Esta visada aponta para uma apreensão específica da experiência estética, “na medida em que nos permite viver esses dois componentes na sua tensão” (GUMBRECHT, 2010, p. 138).

A herança do pensamento linguístico e conceitual tem suas bases reflexivas e metodológicas imbricadas na metafísica pela atribuição de sentidos *para além* dos objetos, ou seja, apreendendo sua configuração interpretativa, em detrimento de seu caráter

físico. Entretanto, esse afastamento da interpretação proposto por Gumbrecht o levou a esquematizar seu pensamento não-hermenêutico - ancorado pelo conceito de signo de Louis Hjelmslev⁴—em três questões fundamentais acerca da emergência do sentido:

- (1) a emergência das formas de conteúdo a partir da substância de conteúdo;
- (2) a emergência das formas de expressão a partir da substância de expressão;
- finalmente, (3) a fusão das formas de conteúdo e das formas de expressão em signos ou estruturas significantes mais amplas – por exemplo, num texto escrito, num discurso ou num pictograma (GUMBRECHT, 2010, p.36).

A perspectiva do autor nos auxilia a conceber o som que emerge do fora de campo. Uma vez dissociado de uma fonte que lhe atribua uma forma específica, os sons apresentam-se apenas pelas suas qualidades *substanciais* – timbre, volume, intensidade – produzindo, dessa maneira, uma presença sonora, que antecipa múltiplos agenciamentos de sentido, enquanto não conectamos sua razão com uma imagem única. Já o som que atua sincrônico à imagem adquire uma *forma* específica que minimiza todas as outras imagens possíveis.

Percebemos, com isso, que os sons não identificados imediatamente (substâncias de conteúdo), difundidos no espaço fora de campo (substâncias de expressão), adquirem formas específicas (formas de conteúdo) à medida que se completam pelo aporte da imagem apresentada na tela (substância de expressão). Nessa dinâmica espacial, os movimentos engendrados pelos ruídos sonoros no cinema estão sujeitos às mesmas condições que a presença descrita por Gumbrecht, uma vez que “o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade” (GUMBRECHT, 2010, p.39).

Para que se possa compreender a inserção do ruído na *diegese* cinematográfica, utilizaremos como exemplo uma cena do clássico de faroeste *Era Uma vez no Oeste*.

4(GUMBRECHT, 2010, p.35) Louis Hjelmslev tensiona a distinção entre ‘significante’ e ‘significado’, de tradição estruturalista, com a distinção aristotélica entre ‘substância’ e ‘forma’. Ele compreende ‘significante’ como ‘expressão’ e ‘significado’ como sendo ‘conteúdo’. A associação proposta pelo autor resulta em quatro conceitos: ‘substância de conteúdo’, ‘forma de conteúdo’, ‘substância de expressão’ e ‘forma de expressão’. Com ‘substância de conteúdo’, Hjelmslev remete ao imaginário, ao conteúdo do pensamento antes de qualquer intervenção. ‘Forma de conteúdo’, ao contrário, corresponderia exclusivamente aos conteúdos do pensamento em formas bem estruturadas. ‘Substância de expressão’ seria o conjunto daqueles materiais por meio dos quais os conteúdos podem se manifestar no espaço – mas prévios à sua definição como estruturas: um instrumento musical, por exemplo. Finalmente, ‘formas de expressão’ seriam as formas às quais o objeto nos dá a ver, por exemplo, a música resultante da harmonia entre vários instrumentos em uma orquestra.

A história se desenrola no velho oeste americano, onde uma família de fazendeiros, negando-se a abandonar suas terras para a construção da estrada de ferro, é encurralada por matadores profissionais. Na cena específica, o fazendeiro e seu filho acabam de voltar de uma caçada a aves selvagens, enquanto a mulher, esposa do fazendeiro, prepara a mesa para a refeição no pátio da propriedade.

A calma de uma região desértica é marcada pela constância dos sons que demonstram pouca variação ao longo da cena. O vento faz vibrar a vegetação seca continuamente. O som perene das cigarras – cuja existência é marcada apenas pelos sucessos sonoros – acompanha toda a cena. E o cantarolar da música, pela mulher que arruma a mesa, destaca o bucolismo de uma vida pouco marcada pelo tempo. O fazendeiro se afasta para buscar água em um poço artesiano, assumindo também nossa condição de espectador do que está para vir. Aproximamo-nos da mulher, em um plano médio, no qual seu cantarolar e afazeres são, subitamente, interrompidos, como efeito, do som das cigarras que haviam também parado com seu cantar constante. Sua ausência é marcante. Em seguida, uma revoada de aves irrompe o vento contínuo, reforçando a ideia, iniciada pelo cessar das cigarras, de que algo motiva os animais a saírem de sua inércia. Em outro plano, a mulher admira as aves que voam para longe e, ao passo em que a câmera se move, percebemos uma arma recostada sobre a cadeira que divide com ela o plano. A imagem trata de inferir a iminência do perigo que o som já havia marcado com o cessar do canto das cigarras. De repente ouve-se um disparo. O suspense se alonga ritmado pela reverberação do som trovejante do disparo que se propaga. Em um primeiro plano, vemos o fazendeiro que olha para as aves a voar, inferindo, dessa forma, que o disparo não fora direcionado às aves. Apenas quando ele volta o olhar em direção à casa, vemos, em um grande plano geral, a mulher parada diante da mesa com as mãos no peito, o som do vento que se adensa e um breve suspiro dela antes de desfalecer.

A cigarra macho, que por sua própria natureza canta para atrair a fêmea ao acasalamento, cessa o canto quando percebe a ameaça de um predador que se aproxima. Um princípio básico do reino animal, cujo som é protagônico, é utilizado expressivamente por Leone como elemento denotativo de suspense. Percebe-se então que a existência de um assassino à espreita, escondido na mata, é revelada gradualmente pelas camadas de som

- as cigarras, o agitar das aves - que se sobrepõem e conduzem às alterações dramáticas de um extremo a outro, da calma à tragédia. Estes são aportes criativos que acreditamos potencializar a cena, pois em momento algum os personagens informam o espectador, por meio de diálogos, das mudanças que estão ocorrendo na paisagem da fazenda. Tampouco há inserção de música que acentue a iminência dos sucessos narrativos. Toda a construção sonora é pautada pelos ruídos que constituem o universo proposto pela cena. O narrado é um convite à percepção atenta do espectador acerca do ambiente criado pelo filme. Sons que atuam fora de campo de maneira aurática, dissociados de suas fontes, cuja presença vai obtendo forma com o desvelar das várias camadas sonoras, que não só tangenciam o espaço em tela, mas denotam elementos que estão fora dela e conduzindo, por meio de tais elementos, a narrativa adiante.

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

É também o que faz Wim Wenders em *O Céu de Lisboa (Lisbon Story, 1994)* na sequência em que o sonoplasta Winter mostra às crianças seus “objetos de fazer sons”, proporcionando a elas a possibilidade de associar os sons acusmatizados (CHION, 2008), produzidos por ele - a partir de pedaços de pedras, madeiras e farrapos -, à imagem de um *cowboy* foragido cavalgando pelo velho oeste, de acordo com o que lhes vinha à mente. E ainda, é por meio da voz que Hitchcock sugere a presença da mãe ausente de Norman Bates, materializada a partir do emprego sistemático da fala acusmatizada, em *Psicose (Psycho, 1960)*.

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

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No seio de uma cultura audiovisual, aceitamos tão bem o código estabelecido entre som e imagem que já os temos unificados. Ambos querem representar dois lados de um mesmo objeto, duas naturezas sensoriais. Entretanto, a imagem visual ainda me parece mais passível de descrição, por sua materialidade, enquanto o som, em oposição, imaterial, requer estudos que possibilitem ampliar sua compreensão e inserção no cinema. Percebemos, no entanto, que a relação entre som e imagem na experiência cinematográfica não permeia apenas a tela. Ela se apresenta apenas como um estágio espacial na qual o visível é apresentado. A *diegese* cinematográfica, nesse sentido, compreende dois espaços: o campo cinematográfico, o *espaço do visível*, que compreende todos os elementos dispostos no plano da imagem na tela; e o fora de campo, *espaço de indeterminação*, desenquadrado pela câmera, no qual a imagem é ausente, mas se materializa por meio do constructo sonoro que lhe atribui determinada dimensão.

Sons operam na distância, na intersecção do presente (tela) e ausente (*off*) impondo-se a nós, com outras tantas figuras associadas, para abrir-se em significações, como uma certa imagem *aurática* operada por meio dos sons. Essas figuras do ouvir evocam, em quem as percebe, um conjunto de várias imagens que se desdobram em torno dos sons emitidos, dissociado de fontes e lhes atribuem sentidos, existências múltiplas.

Os sons no fora de quadro apresentam-se como substâncias cujo conteúdo nos é revelado à medida que suas qualidades formativas emergem sobre a maneira com que se expressam e tangenciam o espaço fílmico. O sonoro, dessa forma, transcende a imagem única em tela, fazendo emergir uma constelação de imagens virtuais conectadas às sonoridades acusmatizadas, destacando certos elementos narrativos e colocando-os a nossa frente, ao alcance do corpo, ainda que fisicamente ausente, mas como uma sugestão de presença.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papiros, 2003.

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

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

C'ERA una volta il West. Direção de Sergio Leone. Itália/ USA: Paramount Pictures, 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VbUbr-lbG_c>.

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

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

_____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DODESUKADEN. Direção de Akira Kurosawa. DVD. Japão: Toho Company, 1970.

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

LISBON Story. Direção de Wim Wenders. DVD. Portugal/Alemanha: Madragoa Filmes/Road Movies Filmproduktion, 1994.

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.

PSYCHO. Direção de Alfred Hitchcock. DVD. USA: Shamley Productions, 1960.