

## A DESCONSTRUÇÃO SONORA E O TECIDO SÔNICO NO AUDIOVISUAL

*Paulo Alcântara Filho<sup>1</sup>*

**RESUMO:** O presente ensaio é parte de uma pesquisa de doutorado sobre o tecido sônico no audiovisual. Aqui, pretendemos realizar uma breve abordagem histórica da utilização dos meios técnicos de produção e reprodução sonora e sua aplicação no para o desenvolvimento de uma narrativa sonora audiovisual. Traremos também um levantamento sobre os aspectos morfológicos a partir da desconstrução da trilha musical utilizando o método da desconstrução derridiana e da análise estrutural de Barthes e em seguida apontar o conjunto sonoro que forma o tecido sônico da obra audiovisual. Esse levantamento sobre os aspectos morfológicos será acompanhado de uma atenção sobre a posição da escuta como objeto de pesquisa a partir das perspectivas da fenomenologia e dos conceitos de objeto sonoro (Schaeffer) e evento sonoro (Schafer).

**PALAVRAS-CHAVE:** som; trilha sonora; escuta; cinema; audiovisual

**ABSTRACT:** This essay is part of a doctoral research on sonic tissue in audiovisuals. Here, we intend to carry out a brief historical approach to the use of technical means of sound production and reproduction as well as their application in the development of an audiovisual sonic narrative. We will also bring a survey on morphological aspects from the deconstruction of the musical soundtrack using Derridean deconstruction method and Barthes' structural analysis, and then identify the sonic ensemble that forms the sonic tissue of the audiovisual work. This survey on morphological aspects will be accompanied by an examination of the role of listening as a research object from the perspectives of phenomenology and the concepts of sound object (Schaeffer) and sound event (Schafer).

**KEYWORDS:** sound; soundtrack; listening; cinema; audiovisual.

---

<sup>1</sup> Doutorando em cultura e sociedade pelo programa de pós-graduação multidisciplinar (IHAC/UFBA), produtor, diretor e fotógrafo audiovisual, professor no Centro Universitário Jorge Amado (Unijorge). E-mail: alcantaragraph@gmail.com

O som tem se destacado cada vez mais no processo de construção de conceitos e significações no audiovisual contemporâneo. Dentre as diversas discussões, a questão da utilização do som como elemento rítmico e estruturante na narrativa audiovisual merece destaque. Quais os parâmetros de análise do som como elemento rítmico na montagem e no storytelling? Como a linguagem audiovisual é estruturada a partir da relação do som com a montagem e como chegamos a uma sintaxe narrativa para um storytelling que leve em conta elementos rítmicos? São perguntas que emanam de um processo iniciado desde que os meios técnicos de reprodução sonora começaram a ser utilizados em conjunto com a projeção de imagens em movimento.

O surgimento dos processos de registro e reprodução sonora a partir de meados do século XIX, possibilitou uma gradativa mudança nas relações sociais. A comunicação à distância, antes baseada apenas na palavra escrita, passa a utilizar elementos sonoros. O telégrafo possibilitou encurtar distâncias geográficas através de um sistema de comunicação baseado em símbolos sonoros e transmitidos via rede elétrica a grandes distâncias. As notícias que levavam um tempo relativamente longo para serem transmitidas pelo correio ou por pessoas que presenciaram certos acontecimentos e davam seu testemunho dias e até meses depois, passou a ser transmitida quase que instantaneamente.

A partir do telégrafo, Marconi e Landell de Moura desenvolveram pesquisas sobre a transmissão da voz a distância por meio de ondas eletromagnéticas, dando origem ao radiotelegrafismo. O engenheiro Reginald Fessenden utilizou este conhecimento para transmitir na noite de natal de 1906 um som de violino. Este é tido como o primeiro registro de transmissão radiofônica. Em paralelo a essas experiências, o desenvolvimento do fonógrafo permitiu uma experiência privada de reprodução de músicas, antes possível apenas nas salas de concerto. A execução privada de obras musicais ofereceu ao ouvinte o poder de decisão de quando e em que momento ouvir sua música preferida.

Esses experimentos dissociavam cada vez mais a reprodução de som das suas fontes sonoras originais, permitindo uma atitude de escuta acusmática, na qual não visualizamos a causa do som, apenas desfrutamos do evento sonoro. É importante ressaltar que nessa dinâmica, houve uma mútua influência entre os mecanismos técnicos de produção sonora e a construção social. Jonathan Sterne (2003) afirma que devemos entender que esses mecanismos são frutos de um desenvolvimento cultural da sociedade. Portanto são ao mesmo tempo causa e efeito um do outro.

Uma abordagem feita por McLuhan (2001) ressalta esquemas de aquisição de conhecimento e organização da memória ao longo da história da humanidade. As sociedades orais, organizadas em torno da fala, tinham na escuta o condicionador da sua forma de pensar e agir. Os contadores de história e os oradores dessas sociedades tinham um papel central na transmissão de conhecimentos. A partir do surgimento da imprensa, os textos passaram a desempenhar o protagonismo na transmissão dos conhecimentos, que não necessitava da intermediação de um orador para a comunicação ser estabelecida. O poder passava a ser exercido de forma mais difusa e com um maior alcance. Já não estava restrito às aldeias e cidades como nas sociedades orais. O papel de transmitir informações e conhecimentos é restituído à fala pelos meios técnicos de reprodução do som, como o telefone e o rádio. Desta vez a voz ganha um alcance maior por poder ser transmitida a grandes distâncias.

No cinema, esses experimentos técnicos começaram a ser aplicados. As projeções do final do século XIX e início do XX tinham acompanhamento improvisado de pianistas, músicos e orquestras nas salas de exibição. No final da década de 1920 surgiu o Vitafone, sistema que unia projetor e disco em um só aparelho. Por utilizar um mesmo motor que acionava tanto o projetor quanto o prato do disco, garantia melhor sincronismo entre o filme projetado e as falas, músicas e sons gravados. Graças a essa tecnologia foi possível realizar em 1927 aquele que seria considerado o primeiro filme onde poderíamos escutar a voz do ator sincronicamente, O Cantor de Jazz.

### **O cinema e o método da linguística**

Christian Metz (1975) foi o grande responsável por levar os estudos realizados por Ferdinand de Saussure sobre a linguística para o domínio do cinema. Ele passou a utilizar a análise estrutural da linguística para desenvolver um método de análise fílmica que compreendesse o filme como um grande sintagma, como ele definia. O plano passou a ser entendido como uma unidade de significação dentro do texto fílmico. Apesar das críticas realizadas por Eliseo Verón (2013) de que Metz se apegava a um imanentismo radical da primeira semiologia, sua contribuição é de inegável valor para a compreensão do cinema como uma estrutura linguística que vai além da língua.

Em uma obra audiovisual, som e imagem são concebidos para serem percebidos simultaneamente e sincronicamente. Essas duas dimensões influenciam-se mutuamente criando uma unidade complexa e indissociável, o que Michel Chion (2008) chama de contrato

audiovisual. Faz-se necessário a busca de mecanismos de análise de cada uma dessas dimensões em separado para que consigamos compreender as estruturas utilizadas na criação da narrativa sonora. Um bom caminho para encontrar um mecanismo para essa compreensão é recorrer ao método da análise estrutural da narrativa de Roland Barthes (2001) que aponta caminhos possíveis para aplicarmos à análise do som.

No caso da imagem, esta vem sendo tratada exaustivamente desde os primórdios do cinema. O som vem ganhando um papel mais destacado apenas nas quatro últimas décadas. Em 1979, Walter Murch colocou nos créditos do filme *Apocalypse Now* a função de *sound designer*. Isso representou um ponto de mutação, pois, até então, o profissional era tratado como um mero supervisor técnico. Com esse gesto de Murch, o *sound designer* passa a exercer um papel semelhante ao de diretor de fotografia ou de diretor de arte. Marcel Martin (2005) elabora um rigoroso estudo sobre os elementos da linguagem do cinema, destacando que o som contribuiu para aumentar a impressão de realidade e a continuidade sonora dos filmes. Já David Bordwell e Kristin Thompson (2013) afirmam que com a introdução do cinema sonoro, uma infinidade de acontecimentos acústicos juntou-se à múltiplas possibilidades visuais. Para eles, o ritmo é um dos aspectos mais poderosos do som, pois atua em níveis profundos do nosso corpo.

No que tange a análise fílmica, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété em sua obra *Ensaio Sobre a Análise Fílmica* demonstram que ao desmontar um filme, aumentamos o seu registro perceptivo. Este pensamento pode ser conectado ao tratamento que Jacques Derrida dá ao texto escrito. Para Derrida, a desconstrução é a forma que temos de conhecer a estrutura das coisas. É através da desconstrução que conseguimos compreender o funcionamento dos elementos constituintes de uma estrutura e assim não só reconstituir um pensamento, como ir além dele. O texto para ele é uma junção de fragmentos que une suas tramas em um tecido textual. A desconstrução sonora de um filme e a análise de sua estrutura possibilitam a criação de uma escrita sônica formando um tecido sonoro.

### **A fenomenologia e o som no audiovisual**

O método fenomenológico busca o estudo daquilo que se manifesta, ou seja, um método estruturado que visa a apreensão do fenômeno pela consciência. No nosso caso, uma abordagem fenomenológica seria o próprio som. Na obra *Traité des Objets Musicaux* (SCHAEFFER, 1996), Pierre Schaeffer adotou a visão Husserliana da fenomenologia que buscava a essência das coisas. Essa fenomenologia, denominada transcendental, serviu por muito tempo

como base metodológica para pensadores que buscavam libertar-se do pensamento positivista predominante na época. No entanto, com o passar do tempo, mostrou-se insuficiente, visto que nessa visão, a essência era descolada do referencial. Ela não levava em conta a experiência perceptiva.

No caso de Schaeffer, ele desenvolveu um método que colocava a escuta como centro da produção sonora. Através de um processo de redução fenomenológica, denominado por ele de escuta reduzida, buscava obter um objeto sonoro desprovido dos vestígios da fonte sonora. Isso seria possível através da acusmática, que consiste em ouvir sem ver a fonte emissora do som. Segundo o próprio Schaeffer, esse procedimento remonta à Grécia antiga, quando Pitágoras dava suas aulas por detrás de uma cortina. Ele acreditava que o fato de seus alunos não o verem aumentaria a qualidade da escuta pois essa seria despida de um referencial visual. Essa atitude acusmática de escuta foi possibilitada a Schaeffer pelos meios de gravação e reprodução sonora que ao seu tempo já estavam em um nível avançado de desenvolvimento.

Merleau-Ponty (2018) desenvolveu uma forma de estudar o fenômeno levando em consideração o referente, criando a fenomenologia da percepção. Essa nova forma de observar o fenômeno repercutiu no estudo da escuta. No Canadá, Murray Schafer desenvolveu uma forma de pesquisa sobre o som que levava em consideração o espaço sonoro que nos envolve. O conceito de paisagem sonora (soundscape) foi desenvolvido por Schafer para referir-se ao espaço acústico que nos rodeia com o intuito de desenvolver um sentido crítico, analítico e atento ao ambiente sonoro ao nosso redor e como ele pode evoluir ao longo do tempo. Esse espaço pode ser constituído por sons de origem natural, humana, industrial ou tecnológica. Schafer deixa de lado a ideia de um objeto sonoro para tratar de um evento sonoro que relaciona de forma mais simbiótica o ser humano e o ambiente. Uma crítica da fenomenologia transcendental mais recente vem do professor Jonathan Sterne (2003) que acredita que ela se mostra insuficiente por não levar em consideração a diferenciação dos modelos perceptivos em diferentes sociedades. Sua pesquisa visa a elaboração de uma arqueologia dos aparelhos técnicos de reprodução sonora em articulação com suas origens culturais.

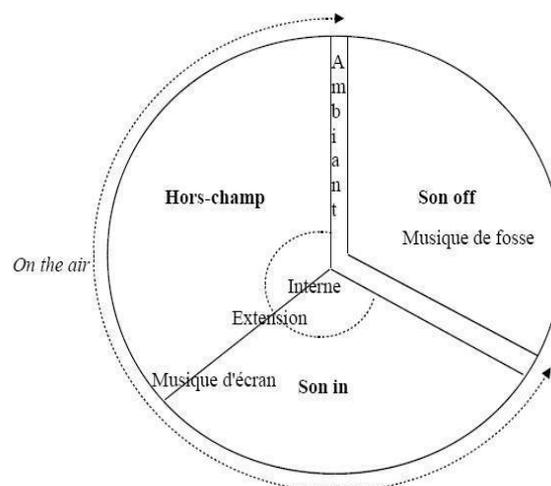
### **A paisagem sonora e a percepção do filme**

No âmbito da produção audiovisual o conceito de Schafer tem uma aplicação prática no processo de percepção do filme. Uma paisagem sonora pode ser aplicada a qualquer imagem e tem o efeito de modificar seu sentido. Uma cena, por exemplo, que aconteça dentro de uma

sala onde não conseguimos ver o exterior pode ter sua ambientação dada apenas com a construção de uma paisagem sonora. Assim, podemos ambientar essa cena no centro de uma grande cidade ou em uma pequena cidade no campo, podemos ainda ambientar perto de uma estação de trem ou de um aeroporto. A cada mudança sonora, teremos uma mudança geográfica sem interferir na imagem filmada.

Em relação aos elementos constituintes da trilha sonora, Michel Chion (2008) busca estabelecer a relação entre o som, sua fonte (causa) e a percepção. Ele identifica três atitudes de escuta: causal, semântica e reduzida. Por causal, Chion define o modo de escuta que busca informação sobre a fonte ou causa do som. É uma escuta primária. A escuta semântica é um nível de escuta preocupada com o código ou linguagem. Nesse modo o que interessa é o significado do som. O último modo é a escuta reduzida que não tem preocupação nem com a causa nem com o significado. Sua única preocupação é com os aspectos inerentes ao som por ele mesmo (timbre, altura, amplitude, etc.). Essas atitudes de escuta estão de certa forma relacionadas com as quatro funções categorizadas por Schaeffer (Ouïr, Écouter, Enendre e Comprendre). Chion utiliza esses conceitos para determinar posições, ou pontos de escuta, dentro de um filme: o espaço diegético e o espaço extra diegético. O primeiro é aquele que compreende tudo o que é vivenciado pelos personagens. O segundo é aquele que não é vivenciado pelo personagem, somente o espectador tem acesso. Quanto aos espaços sonoros do filme, Chion (2011) separa em duas zonas: a zona visualizada e a zona acusmática. Esta última pode ser classificada como sons fora de tela (*hors-champs*), ou seja, aqueles sons que fazem parte da diegese mas não são visualizados e os sons extra diegéticos (*son off*).

Figura 1 - Representação das zonas sonoras de um filme (CHION, 2008).



## Funções do som e o ritmo do filme

O diretor e teórico soviético Serguei Eisenstein (2002) destaca a montagem como um padrão rítmico baseado nos compassos musicais ou dentro do próprio quadro. A montagem é entendida como movimento e este deve ser ritmado. A função de acentuação de um elemento dramático está mais ligada ao sentido. Um bom exemplo dessa acentuação sonora é utilizado por Hitchcock em seu filme *Blackmail*, de 1929, no qual a personagem é violentada e termina utilizando uma faca para matar seu agressor. Na cena seguinte vemos a personagem sentada à mesa junto com outras pessoas. A cada vez que a senhora que está junto a ela pronuncia a palavra *knife* (faca), a personagem reage com o corpo. Chega um momento na cena que a fala da senhora se torna quase que ininteligível. Só escutamos a palavra *faca* (*knife*) aumentada. Essa utilização do som serve como uma forma de acentuação dramática e reflete o estado mental da personagem. Esse é um bom exemplo do que Chion chama de pontos de sincronismo.

Outro conceito bastante atual que foi largamente difundido pelo cineasta Darren Aronofsky é a *hip-hop montage* que consiste em unir planos visuais de curtíssima duração com eventos sonoros que marcam e delimitam os cortes. Neste tipo de montagem, a função do encadeamento deixa de lado o corte invisível para criar cortes muito bem marcados. Aronofsky tornou popular esse conceito de montagem a partir do seu filme *Réquiem para um Sonho* (*Requiem for a dream*, 2000). Ele mistura nessa montagem sons icônicos, indiciais e simbólicos. A música desempenha um papel chave e serve como uma linha narrativa para o filme utilizando a estrutura de uma peça sinfônica com a estrutura clássica de abertura, desenvolvimento e fechamento. No filme essas partes são divididas em capítulos (verão, outono e inverno) que representam o drama dos personagens. Sons e ruídos muitas vezes se misturam criando um verdadeiro tecido sônico para a obra. Os ruídos dos objetos (*foleys*) são sempre muito marcantes. Esse filme é um bom exemplo da utilização do som como elemento rítmico na narrativa.

## Conclusão

A percepção do som tem sido cada vez mais objeto de atenção nas últimas décadas. No entanto, percebemos que as ferramentas para sua compreensão, apesar dos esforços teóricos

apresentados aqui no texto, ainda precisam ser aprimoradas. O estudo mais geral da percepção sonora pode compreender perspectivas tão díspares quanto as ciências cognitivas com seus aspectos psicológicos ou neurofisiológicos; correntes filosóficas como a fenomenologia através de seus mecanismos perceptivos; e questões epistemológicas nas relações entre percepção e conhecimento. Assim, é necessário a articulação entre disciplinas como a psicologia da percepção, física acústica e narrativa audiovisual para que seja lançada uma luz sobre a expressividade do som dentro da narrativa. O estudo mais aprofundado das categorias trazidas aqui podem resultar em uma atualização dessas para além dos seus limites.

O som é na atualidade o componente do audiovisual que mais se desenvolve e um estudo mais acurado sobre seus elementos morfológicos e sintáticos são fundamentais para a compreensão da sua organização. O som no audiovisual não se limita a ser uma mimese das imagens vistas na tela. Ele cria novas realidades que envelopam as imagens atribuindo novas significações para elas.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: A Aventura Semiológica. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A arte do cinema: uma introdução. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013
- CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira. Modelos de escuta: delineando o objeto de pesquisa. E-Compós, v. 19, n. 2, 2016.
- CHION, Michel. A Audiovisão: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições texto& Grafia, 2008.
- DELEUZE, Gilles. Cinema 2: A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- EISENSTEIN, Serguei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- McLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MARTIN, Marcel. A linguagem do cinema. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- METZ, Christian. Le Signifiant Imaginaire. In: Communications, 23, 1975. Pp. 3-55. Ver: [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1975\\_num\\_23\\_1\\_1347](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347). Visitado em: 25/03/2023.
- SCHAEFFER, Pierre. Le Traité des Objets Musicaux. Paris: Seuil, 1996.
- SCHAFER, Murray. A Afinação do Mundo. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- STERNE, Jonathan. The audible past: cultural origins of sound reproduction. Durham: Duke University Press Books, 2003.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- VERÓN, Eliseo. Mediatización y enunciación. In: Semiosis Social 2, 2013.

