



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

WANDER LOURENÇO DA SILVA

ESCUTAS DA IMAGEM:
AS RESULTANTES DO SOM NOS COMPONENTES
SEMIÓTICOS DA LINGUAGEM VISUAL

Londrina
2013

WANDER LOURENÇO DA SILVA

ESCUTAS DA IMAGEM:
AS RESULTANTES DO SOM NOS COMPONENTES
SEMIÓTICOS DA LINGUAGEM VISUAL

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Miguel Luiz Contani

Londrina
2013

Catálogo na Publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S586e Silva, Wander Lourenço da.

Escutas da imagem: as resultantes do som nos componentes semióticos da linguagem visual / Wander Lourenço da Silva. – Londrina, 2013.
94 f.: il.

Orientador: Miguel Luiz Contani.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Imagem – Teses. 2. Comunicação audiovisual – Teses. 3. Semiótica e cinema – Teses. 4. Comunicação visual – Teses. 5. Sinestesia – Teses. I. Contani, Miguel Luiz. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós Graduação em Comunicação Visual. III. Título.

CDU 7.011



Universidade
Estadual de Londrina



PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO

CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

Wander Lourenço da Silva

Título: "ESCUTAS DA IMAGEM - AS RESULTANTES DO SOM NOS COMPONENTES SEMIÓTICOS DA LINGUAGEM VISUAL"

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani (Orientador)
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
Universidade Estadual de Londrina

Profª Drª Fátima Carneiro dos Santos
UEL/MUT

Londrina, 04 de abril de 2013.

Dedico este estudo a todas as pessoas que me incentivaram, acreditaram em meu trabalho, e que, de maneira particular, colaboraram para que ele fosse realizado.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Ao meu orientador por todo seu apoio, paciência e disponibilidade em me auxiliar.

A todos os professores deste programa.

Ao meu filho e aos meus pais que, de forma particular, sempre me auxiliaram e me ajudaram em todos os sentidos.

À minha namorada por sempre acreditar e me dispensar apoio e ajuda desde o início desta caminhada.

Às pessoas que estiveram presentes em momentos distintos e me fizeram avançar pela ajuda que me dispensaram.

*Esse feliz casamento entre imagem e música
é um exemplo fascinante de quando o todo é
alguma coisa muito maior que a soma das
partes.*

John Wingstedt

SILVA, Wander Lourenço. **Escutas da imagem: as resultantes do som nos componentes semióticos da linguagem visual**. 2013. 94 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2013.

RESUMO

Este trabalho analisa os efeitos comunicacionais e estéticos produzidos na relação entre os elementos imagéticos e sonoros dos filmes *Vermelho Como o Céu*, de Cristiano Bortone, e *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick. A fundamentação teórica provém das categorias de sons e dos modos de escuta contemplados na Teoria Cinematográfica de Produção Sonora (*Film Sound*) proposta por Michel Chion e são relacionados às bases semióticas de C.S. Peirce. Utiliza também o conceito de imagem endógena de Hans Belting, as contribuições de Vilém Flusser acerca da construção das imagens mentais, e os conceitos das categorias estéticas tratadas por Sánches Vázquez e Umberto Eco. Analisando algumas sequências segundo as escutas reduzida, causal, e semântica, pode-se afirmar que o som agrega à cena elementos importantes que contribuem para o resultado final, seja este de valor comunicacional ou estético. Conclui-se, em *Vermelho Como o Céu*, que o código sonoro contribui efetivamente para o realce das relações sinestésicas do filme além de funcionar como elemento gerador de sentido na narrativa, pois é posto como principal elemento na construção imagética mental nos momentos em que o enredo aborda o comprometimento do sentido da visão. Em *Laranja Mecânica*, o som é componente responsável pela geração da ambiguidade presente na maior parte do filme, sobretudo nos momentos de aplicação da violência civil e de sistema. Pode-se afirmar que nesse filme, a seleção musical, cumpriu a finalidade de, ao agregar à cena elementos estéticos contrastantes aos imagéticos, produzir uma sensação de realce do grotesco pela mistura de prazer e horror e, por vezes, pela presença do cômico.

Palavras-chave: Imagem. Semiótica Visual e Sonora. Sinestesia. Estética. Comunicação. Música. Cinema.

SILVA, Wander Lourenço. ***Listenings of the image: the resultants of sound in the semiotic components of the visual language***. 2013. 94 f. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2013.

ABSTRACT

This study analyzes the communicational and aesthetic effects produced in the relationship between the image and sound elements of the films *Rosso come il cielo* by Cristiano Bortone, and *A Clockwork Orange* by Stanley Kubrick. The theoretical framework comes from the sound and listening modes included in Theory of Film Sound Production proposed by Michel Chion and they are related to semiotic bases of C.S. Peirce. Also used is Hans Belting's concept of endogenous images, the contributions of Flusser about the construction of mental images, and concepts of aesthetic categories treated by Umberto Eco and Sánchez Vazquez. Analyzing some sequences according to the wiretaps reduced, causal, and semantics, we can say that the sound adds important elements to the scene that contribute to the final result, of communicational or aesthetic value. It is concluded, in *Rosso come il cielo*, the sonorous code effectively contributes to the enhancement of synesthetic relations of the film, besides acting as an element that generates sense in the narrative as it is put as the main element in building of the mental imagery at times that the plot deals with the impairment of the sense of sight. In *A Clockwork Orange*, it is concluded that the sonorous component is responsible for generating of the ambiguity present in most of the film, especially in times of application of civil and system violence. It can be said that in this film, music selection was instrumental in adding to the scene elements in contrast to the imagery, thus producing a sense of the grotesque, enhanced by the mixture of pleasure and horror and sometimes by the presence of the comic.

Keywords: Image. Visual and Sound Semiotics. Synesthesia. Aesthetics. Communication. Music. Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Kinetophone	5
Figura 2 – Sistema Vitaphone	7
Figura 3 – Cartaz original do filme <i>The Jazz Singer</i>	7
Figura 4 – Infográfico de cores nas culturas	32
Figura 5 – Sequência de três Fotogramas da cena da perseguição.....	52
Figura 6 – Cartaz do filme <i>Vermelho Como o Céu</i> (2006).....	62
Figura 7 – Sequência de três fotogramas da cena do cinema.....	63
Figura 8 – Fotograma de <i>Vermelho como o</i>	65
Figura 9 – Série de fotogramas da sequência da elaboração do trabalho de Mirco.....	66
Figura 10 – Sequência de três fotogramas da sequência da apresentação	67
Figura 11 – Sequência de três fotogramas de imagens que intercalam os da apresentação dos alunos <i>Vermelho como o céu</i> (2006).....	68
Figura 12 – Cartaz do filme <i>Laranja Mecânica</i> (1971).....	69
Figura 13 – O Tratamento Ludovico	70
Figura 14 – Sequência de três fotogramas da cena do antigo cassino	72
Figura 15 – Sequência de três fotogramas da cena do antigo cassino	73
Figura 16 – Dois fotogramas – <i>Cantando na chuva</i> e <i>Vermelho como o céu</i>	74
Figura 17 – Sequência de três fotogramas da cena da violência contra o casal	75
Figura 18 – A reação de Alex ao tratamento (1:17')	76
Figura 19 – Sequência de três fotogramas da cena do <i>Tratamento Ludovico</i>	77

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Quadro de apoio - Sons, escutas e categorias peirceanas	60
-----------------	---	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	VER COM O SOM E VER PELO SOM	18
2.1	A IMAGEM COM UMA TRILHA SONORA – UMA ADIÇÃO ESTÉTICA E DE SIGNIFICADO	24
2.1.1	A relação imagético-sonora na trajetória do cinema	24
2.1.2	Metáforas sinestésicas e significação	29
3	BASES ESTÉTICAS PARA AS ESCUTAS DE IMAGEM	34
3.1	SEMIÓTICA E ESTÉTICA; O BELO E O SUBLIME	38
3.2	O GROTESCO, O CÔMICO E O OBSCENO	43
3.3	TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	45
4	IMAGEM E TRILHA SONORA	48
4.1	TRILHA SONORA, MÚSICA INCIDENTAL E SONOPLASTIA	48
4.2	A CONSTRUÇÃO MENTAL DAS IMAGENS	49
4.3	O CARÁTER SEMIÓTICO DAS ESCUTAS DE CHION	51
4.3.1	Os três tipos de escuta	55
4.3.2	A relação com as categorias Peirceanas de análise	57
5	DESCRIÇÃO DO CORPUS	61
5.1	<i>VERMELHO COMO O CÉU</i> E “VISUALIDADE SONORA”	61
5.1.1	Sinopse de <i>Vermelho Como o Céu</i>	61
5.1.2	A chuva cessa e o sol aparece	62
5.1.3	O dia da apresentação de fim de ano	66
5.2	<i>LARANJA MECÂNICA</i> E A RECORRÊNCIA DA AMBIGUIDADE NA VIOLÊNCIA	68
5.2.1	Sinopse de <i>Laranja Mecânica</i>	68
5.2.2	A cena do antigo cassino	72
5.2.3	A invasão à residência do casal	73
5.2.4	O tratamento de Alex	74

6	RESULTADOS E DISCUSSÃO	74
6.1	O SOM COMO COMPONENTE DA VISUALIDADE – UM DESAFIO SINESTÉSICO	
	<i>EM VERMELHO COMO O CÉU</i>	78
6.1.1	Análise – Elaboração do trabalho de Mirco	78
6.1.2	Análise – O dia da apresentação	80
6.2	O REALCE DO GROTESCO PELO SUBLIME – UM DESAFIO ESTÉTICO EM	
	<i>LARANJA MECÂNICA</i>	82
6.2.1	Análise – Violência no antigo cassino	82
6.2.2	Análise – Invasão à residência	84
6.2.3	Análise – O tratamento de Alex	86
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
	REFERÊNCIAS	92

1 INTRODUÇÃO

Ao entrarmos em contato com um material ou fenômeno em que a imagem está em simultaneidade com o som, tornamo-nos suscetíveis a uma forma especial de linguagem que merece estudo em sua capacidade de gerar significação. Esses dois modos de produção, a visual e a sonora, complementam-se e intercambiam-se culminando em um terceiro elemento, múltiplo em sua natureza. O som sobre a imagem pode agregar ou até mesmo alterar substancialmente o caráter desta última. O universo sonoro aplicado ao material visual pode tanto exercer sua utilidade prática, funcionando como índice de espaço, tempo e ações, quanto trazer à tona conceitos, memórias e ideias que, em conjunção com o imagético, levam cada indivíduo, de maneira particular, a uma interpretação subjetiva e muitas vezes metafórica, que exige determinado grau de sensibilidade.

A linguagem visual e sonora é amplamente utilizada, não apenas nos campos das artes, mas também nos da publicidade, da religião, do entretenimento, isso justamente pela alta carga de subjetividade e conotatividade envolvida. Tal linguagem não apenas informa ou comunica fatos e ações, mas também desperta sensações e emoções no espectador, com poder de provocar melancolia, excitação, saudosismo, calma, entre outros sentimentos.

A compreensão e a interpretação dos elementos conotativos e simbólicos contidos em um material visual e sonoro estão submetidas tanto ao repertório sociocultural quanto à sensibilidade e predisposição para realizar uma leitura menos técnica e, por vezes, mais poética de tal material. Mesmo com incomparável grau de variabilidade, todos estamos suscetíveis a diferentes estágios de percepção e sensibilização frente aos fenômenos -, em especial, os não verbais. Conforme nos apresenta Santaella, a partir dos conceitos de C. S. Peirce:

[...] a contemplação estética se dá na mistura das três categorias, envolvendo elementos próprios ao sentir (primeiridade), o esforço interpretativo implícito na observação do objeto (secundidade), e na promessa de compreensão e assentimento intelectual com que esse objeto nos acena (terceiridade). (SANTAELLA, 1994, p.183)

Será com apoio dessa articulação que extrairemos as análises pretendidas no corpus eleito para este trabalho, as sequências de dois filmes que, cada um a seu modo,

possuem uma forte relação entre o imagético e o sonoro: *Vermelho Como o Céu* de Cristiano Bortone (2006), e *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick (1971).

Temos, na linguagem moderna do cinema, um sólido exemplo de como a experiência vivenciada pela plateia se direciona de modo particular quando a interação som/imagem é ricamente explorada por um diretor. É possível pensar no cinema como um meio que permite um diálogo entre praticamente todas as artes: a música, a dança, o teatro, as artes visuais, as artes literárias, entre outras; além evidentemente de o cinema, desde seu advento, ter sido sempre um dos primeiros meios a incorporar as mais avançadas tecnologias. Todos esses elementos nos são percebidos, de forma múltipla, pelos sentidos da visão e da audição. Cada película tem sua relação específica entre som e imagem, algumas envolvendo menor ou maior grau de subjetividade e tornando empolgante embora difícil a análise do material tornado visual e sonoro.

Assim, a pergunta que adotamos para estabelecer o estudo é assim enunciada: Que efeitos comunicacionais e estéticos são produzidos na relação entre os elementos imagéticos e sonoros dos filmes em análise, e em que condição semiótica é possível atribuir uma escuta para a imagem deles emanada?

Adotamos dois pressupostos como orientação:

- No filme *Vermelho Como o Céu*, a relação sonoro-imagética se torna ainda mais forte, pois é componente essencial do enredo. O código sonoro, além de ambientar as ações, está evidente no percurso dos personagens, que têm nele, em alguns momentos da narrativa, o suporte para um tipo peculiar de imagens, as *endógenas*.
- No filme *Laranja Mecânica*, deparamo-nos com diversas experiências sinestésicas em que imagens grotescas de violência e obscenidades são acompanhadas por obras musicais reconhecidas como “belas” –, pela sua estruturação harmônico-melódica, por seu histórico de utilização e pelos fatores extramusicais que envolvem sua criação.

O objetivo geral é refletir sobre o significado e o resultado estético gerado pela inter-relação entre a linguagem visual e a linguagem sonora no material fílmico. Temos como objetivos específicos:

- Analisar os elementos sonoros e imagéticos contidos na sequência protagonizada pelo personagem Mirco, personagem central do filme, sobre eventos da natureza e a da apresentação de final de ano das crianças do Instituto Cassoni, no filme *Vermelho Como o Céu*.
- Analisar os elementos sonoros e imagéticos contidos na cena do antigo cassino, a da invasão à residência do casal, e a do tratamento de Alex no filme *Laranja Mecânica*.
- Refletir sobre as relações sinestésicas e metafóricas encontradas entre esses elementos em cada filme, bem como os efeitos resultantes dessas relações.
- Apontar situações de contraste e refletir sobre como a ambiguidade entre o sonoro e o imagético gera, em ambos os filmes, um terceiro sentido, podendo, essa mesma ambiguidade, ser utilizada como recurso de produção.

O corpus é constituído de duas sequências do filme *Vermelho Como o Céu* e três do filme *Laranja Mecânica*. As cenas escolhidas serão descritas textualmente e representadas em forma de fotogramas. A análise do vínculo imagem-som será guiada pelos três tipos de escuta (causal, semântica e reduzida) propostos por Michel Chion. Essas categorias serão desdobradas nos conceitos de imersão, interação e conceituação e semiotizadas pelas categorias dos signos de C.S. Peirce.

Para analisarmos o conteúdo imagético das sequências escolhidas do filme *Vermelho Como o Céu* teremos como apoio, o conceito de imagens endógenas de Hans Belting e das considerações de Baitello Junior, de Vilém Flusser, e de Antonio Damásio, acerca da construção mental das imagens. Para a análise das imagens contidas nas cenas do filme *Laranja Mecânica* teremos como apoio, o trabalho sobre a feiura, de Umberto Eco, e as categorias estéticas abordadas por Sanches Vázquez, o cômico e o grotesco.

Após os elementos sonoros e imagéticos serem listados, descritos e analisados, separadamente, segundo os procedimentos analíticos adotados, será efetuado o cruzamento entre as informações visuais e as sonoras, para então refletirmos sobre a significação gerada e o resultado estético final da composição visualidade/sonoridade.

No filme *Vermelho Como o Céu*, o som opera em duas instâncias: 1) para os personagens, ele é o principal suporte sobre o qual se constroem as imagens mentais; 2) como componente do material visual e sonoro, além de imprimir efeito estético aos elementos visuais, contribui para acentuar evocações em vários momentos do filme. Nas sequências do filme *Laranja Mecânica*, há recorrência da utilização de um recurso que, ao unir imagens do feio e do negativo a sons do belo e do sublime, produz um resultado estético de realce poético do grotesco, justamente pela sensação bizarra e surreal que tende a passar.

As sensações percebidas frente ao fenômeno visual e sonoro, bem como outros elementos subjetivos, sejam eles estéticos ou de significação, estão sujeitos ao repertório sociocultural dos espectadores e à interpretação própria de cada indivíduo. A maneira de realizar essa percepção envolve subjetividade e capacidade de penetrar em sutilezas, daí a importância de desenvolver uma metodologia a partir da fundamentação semiótica. Os procedimentos metodológicos deste estudo foram constituídos tendo também como meta, gerar um procedimento que possa ser replicado em outras análises de fenômenos não verbais, em particular os de código múltiplo, visual e sonoro.

Esta dissertação é apresentada em sete capítulos, incluindo esta introdução. O segundo capítulo trata da simbiose entre som e imagem que está presente não apenas na história do cinema, mas também em toda história do homem. É apresentado um breve panorama da ocorrência de criações oriundas da interação entre elementos sonoros e imagéticos desde os mais antigos registros conhecidos. Será abordada também a presença do som e da música no cinema, bem como suas funções, aplicação e importância no material fílmico. Ainda nesse capítulo, trataremos do fenômeno da sinestesia, destacando autores como Antonio Damásio que nos trazem a distinção entre sinestesia e o que é chamado de pseudosinestesia ou metáfora sinestésica.

O terceiro capítulo traz conceitos de estética ligados à semiótica. Apoiados em autores como Lúcia Santaella e Lucrécia Ferrara, são discutidas as relações entre semiótica e estética, bem como apresentado um breve histórico das categorias estéticas do belo e do sublime. Os trabalhos de Umberto Eco e Sánches Vásquez nos dão suporte ao

tratarmos das categorias estéticas do grotesco, do cômico e do obsceno. Direcionamos a fundamentação teórica também ao conceito de tradução intersemiótica, que é diversas vezes mencionado no decorrer deste estudo. Tal conceituação é efetivada principalmente com o apoio nas formulações de Julio Plaza.

O quarto capítulo trata das bases teóricas que servirão de apoio para as análises deste trabalho. São abordados conceitos de trilha sonora, música incidental, sonoplastia. Tratamos também aqui do conceito de imagem endógena proposto por Hans Belting, além de considerações de Baitello Junior e Vilém Flusser acerca da construção mental das imagens. São apresentados então os tipos de som e de escutas do material visual e sonoro, contemplados na Teoria Cinematográfica de Produção Sonora de Michel Chion, bem como suas relações com a teoria dos interpretantes de C. S. Peirce.

O quinto capítulo traz a sinopse do filme *Vermelho Como o Céu* e a descrição textual acompanhada de uma série de fotogramas das sequências escolhidas para análise, a do trabalho escolar realizado pelo personagem Mirco, um estudante, sobre eventos da natureza, e a da apresentação de final de ano da turma de alunos do Instituto Cassoni. Em seguida, é apresentada a sinopse do filme *Laranja Mecânica* e a descrição também acompanhada de fotogramas das sequências escolhidas: a da briga entre gangues no antigo cassino, a da violência contra o casal em sua residência, e a do tratamento a que o personagem Alex é submetido.

No sexto capítulo encontramos as análises das cenas escolhidas. Aqui são tecidas as relações entre os elementos visuais e sonoros presentes no material fílmico. Cada uma das sequências tem a relação imagem-som analisada em três instâncias: 1) a escuta reduzida, que está ligada a categoria semiótica da primeiridade, 2) a escuta causal, vinculada à secundidade, e 3) a escuta semântica, ligada à categoria da terceiridade. Mesmo havendo a intenção de apresentar as análises em categorias separadamente a fim de relatar o processo analítico com maior clareza, por vezes, as categorias ou tipos de escuta se inter-relacionam, se misturam e se complementam, visto que é dessa forma que percebemos o fenômeno.

O sétimo capítulo apresenta as considerações finais, as inferências do trabalho e questões para estudos futuros. São apresentadas as conclusões sobre as particularidades de cada filme enfatizando-se a interação entre as linguagens visual e sonora como ferramenta de significação, bem como suas implicações estéticas ou comunicacionais. É ainda reavaliada a metodologia aqui desenvolvida e sua viabilidade na formulação de guias de

análise para a continuidade da pesquisa, e para discussão sobre como os conceitos e procedimentos aqui observados podem ser aplicados a outras peças midiáticas.

2 VER COM O SOM E VER PELO SOM

Desde os mais remotos registros históricos, temos relatos de atividades que envolvam a interação entre a linguagem visual e a linguagem sonora. As criações “audiovisuais” se desenvolveram ao longo do tempo, sobretudo no campo das artes, tendo seu ápice em espetáculos como, por exemplo, a ópera. Na era moderna, o cinema é a linguagem que mais traduz essa inter-relação entre o código visual e o código sonoro, e podemos constatar, em sua trajetória, um processo de desenvolvimento técnico e criativo cada vez mais aperfeiçoado dessa interação. Vale citar dentre todas as subjetividades que envolvem esse casamento entre o código visual e o sonoro, o fenômeno da sinestesia. Apesar de ser muitas vezes abordado de maneira equivocada, temos estudos significativos, especialmente no campo da neurociência, que tratam de elucidar questões referentes a tal fenômeno bem como categorizá-lo em modalidades como veremos neste trabalho.

Conforme nos aponta Salles (2002, p.8), temos como primeiros registros históricos que contêm alguma referência à associação som/imagem, os de origem religiosa, que tratavam de unir, num mesmo acontecimento, eventos visuais (ritos, encenações) com música ou sons (mantras, textos sagrados). Esses rituais antigos provavelmente foram os precursores, num sentido prático, da formação do paradigma som/imagem e são encontrados exemplos dessa simbiose em textos tão antigos como o *Êxodo* bíblico, a *Teogonia* de Hesíodo ou a *Poética* de Aristóteles, todos eles relatando, de alguma forma, aspectos de criação oriundos de uma interação entre som e imagem. Salles (2002, p.8) afirma ainda que, na tradição da cultura ocidental judaico-cristã, a fonte mais remota dessa interação é o *Antigo Testamento*. A cosmogonia bíblica indica o caráter indissolúvel da união do som e da imagem, narrando “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra, porém, estava informe e vazia, as trevas cobriam o abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Deus disse: - Faça-se a Luz!” (Gênesis, I, 1-3). Assim, a criação dos céus e da terra não prescinde do som, da palavra; a criação da luz, porém, é concomitante ao verbo, que pressupõe o som proferido na ordem: “Faça-se a Luz! – e a luz se fez”.

No campo das artes, temos, no teatro grego, uma das mais antigas e ricas manifestações calcadas na linguagem visual e sonora. A apresentação teatral se originou e se desenvolveu a partir das festas em honra ao deus Dionísio, que incluíam, em seu culto, mímica, dança, música e poesia. Em meio a procissões e com o auxílio de fantasias e

máscaras, eram entoados cantos líricos, os *ditirambos*, que mais tarde evoluíram para a forma de representação plenamente cênica como a que hoje conhecemos. O coro era composto pelos narradores da história que, pela representação, canções e danças, relatavam as façanhas do personagem. Era o intermediário entre o ator e a plateia, e trazia os pensamentos e sentimentos à tona, além de pronunciar a conclusão da peça. Também podia haver o corifeu, que era um representante do coro que se comunicava com a plateia.

Com o passar do tempo, as procissões dionisíacas foram se tornando mais elaboradas, e surgiram os "diretores de coro", os organizadores das procissões, já que elas podiam reunir, nas cidades, até 20 mil pessoas. Téspis, primeiro diretor de coro e dramaturgo parece ter sido um elo importante na evolução final do *ditirambo* cantado para o texto recitado e dialogado, criando a figura do "respondedor ao coro" (*hypócrites*) e a do personagem individualizado, o ator, em contraste ao coro, anônimo e coletivo. Com estas inovações, é considerado o pai da tragédia, mas possivelmente não tenha sido de fato o primeiro a usar diálogos.

Sólon parece ter escrito poemas com esta característica, e os *rapsodos* que recitavam Homero também faziam uso da prosa dialogada. Sólon pode ter introduzido um segundo personagem, além do protagonista, representando dois papéis na mesma peça por meio do uso de uma máscara com uma face na frente e outra na nuca. As máscaras possuíam uma outra função, eminentemente prática, por possibilitarem às pessoas acompanhar a ação cênica pelas expressões que mostravam. Quando a voz do ator não conseguia alcançar toda a plateia, o visual complementava, então, o sentido do sonoro.

Os teatros (de *theatron*, "local onde se vê") surgiram a partir do século VI a.C. Situavam-se ao ar livre, nos declives das encostas, locais que proporcionavam uma boa acústica. Além dos espaços destinados à plateia, distinguiam-se várias áreas no teatro. Era chamada de orquestra a área circular em terra batida ou com lajes de pedra situada no centro das bancadas, onde o coro realizava a sua interpretação. No centro da orquestra, ficava a *thymele*, um altar em honra a Dionísio, que servia não só para oferecer sacrifícios, mas também como adereço. Em cada lado da orquestra, existiam as entradas para o coro, os *parodoi*. Por detrás da orquestra estava a *skênê*, o cenário, estrutura cuja função inicial foi servir como local onde os atores trocavam de roupa, mas que passou também a representar a fachada de um palácio ou de um templo. Frente à *skênê*, estava o *proscenium*, onde os atores representavam os papéis, além de se deslocarem até à orquestra.

O Ballet, outra modalidade de espetáculo visual e sonoro, é a representação cênica que tem a dança como centro do espetáculo, mas que combina também elementos como música, pantomima, cenário e figurinos para dar, a um enredo ou argumento (libreto), interpretação visual da maneira mais completa possível. O Ballet teve sua origem na Corte Renascentista Italiana e surgiu como uma diversão patrocinada pela aristocracia para o entretenimento em eventos e festas da nobreza. Entretanto, foi na França que o Ballet encontrou campo fértil para evoluir.

Preocupada em manter a corte francesa distraída, diante do enfraquecimento político da França, a rainha Catarina de Médici importou da Itália o luxuoso “passatempo” do ballet. Naquela época, esse gênero de espetáculo era uma combinação de dança, canto e textos falados, apresentados sempre de maneira grandiosa. Pouco a pouco, esse tipo de diversão foi se difundindo, e a nobreza passou a competir para ver quem patrocinava o evento mais luxuoso, nascendo assim, a dança teatral.

Da diversão à profissionalização, o ballet foi progressivamente evoluindo e grande parte da força que adquiriu deveu-se à figura de Luís XIV que, tendo grande paixão pela dança, incentivou essa arte durante todo o seu reinado. Aos poucos, o Ballet se estabilizou enquanto dança, dominou os outros elementos, passou a exigir movimentos tão refinados e rapidez tão estonteante que o Ballet deixou de ser uma extravagância de bom tom para transformar-se em teatro, coreografia montada e executada por profissionais, bailarinos, ginastas, atletas.

Diversificou-se, depois, em duas modalidades principais: dança pura, acrobática, de alto requinte, já sem características do bailado imitativo, que se enquadra entre as danças abstratas; e a dança dramática, mais próxima do ballet original, de sociedade, como apresentação mímica de uma história ou tema. Tanto no ballet abstrato como no ballet dança dramática, criou sua linguagem própria, hierárquica, estereotípica, montada sobre uma série de posições e movimentos convencionados.

Durante os séculos que viriam, o ballet foi se desenvolvendo e ganhando popularidade em outros países, muitas vezes dialogando ou até fazendo parte de outro tipo de espetáculo tecnicamente ainda mais abrangente, a Ópera. Segundo Grout e Palisca (2001), uma ópera é uma obra musical cênica que combina monólogos, diálogos, movimentos e música. A ligação entre música e teatro remonta à Antiguidade. O canto já esteve presente no teatro grego, nos dramas litúrgicos medievais e nos mistérios e milagres da baixa Idade

Média. No teatro do Renascimento, que era inspirado muitas vezes no teatro grego, entre os atos de uma comédia ou uma tragédia, era costume apresentar um *intermedi* ou *intermezzi* – interlúdios musicais elaborados com coros, solistas e grandes conjuntos instrumentais. A representação de sentimentos era sublinhada musicalmente através da sugestão de ações contidas no texto, como suspiros, choro ou risos.

A Ópera surgiu em Florença no final do Renascimento, devido aos esforços de um grupo de nobres florentinos conhecidos como a "Camerata". A primeira obra, intitulada *Dafne*, de Peri e Rinuccini, foi composta em 1594. Caccini contribuiu também com alguns números musicais para essa obra e, no mesmo ano, arranjou todo o libreto para uma partitura própria. Mas como *Dafne* foi perdida, a primeira ópera citada como oficial geralmete é *Eurídice*, escrita pelos mesmos compositores para as bodas de Henrique IV e Maria de Médici, em 1600. No fim do século XVII, estabeleceram-se diversos teatros de ópera em várias cidades da França e da Itália.

Os centros de atividades no campo da ópera se concentraram em Viena e Hamburgo, sendo um dos teatros mais antigos da Alemanha, o da cidade de Bayreuth, a pequena cidade que mais tarde seria famosa pela construção do teatro para as festividades dos dramas musicais de Richard Wagner. Na Itália, três cidades contribuíram grandemente para o desenvolvimento da ópera: Roma aperfeiçoou os coros, Nápoles o "bel canto", ou seja, a arte de cantar, e Veneza, a parte instrumental.

A escola mais importante foi a de Veneza, onde podemos dizer que surgiu o primeiro gênio da ópera, Monteverdi (1567-1643). A forma da ópera foi se desenvolvendo e se tornando cada vez mais rica, sendo dividida em duas classes: a Ópera Séria e a Ópera Bufo. A Ópera Séria – muito elaborada, apresentando várias cenas diferentes, sem se importar com o efeito dramático, e a estas cenas se somavam grandes coros sem nenhuma razão dramática. A orquestra era meramente um acompanhamento, trazendo por vezes, como resultado, algumas situações um tanto absurdas. A Ópera Bufo, de caráter ligeiro e burlesco, mantinha grande parte do efeito dramático. O diálogo se mantinha por meio de recitativos, mais tarde acontecendo, por meio de árias, duetos e corais, dando, aos cantores, maiores oportunidades para exhibir suas técnicas vocais.

A maioria dos grandes compositores das gerações seguintes atuaram nesse gênero de arte. Itália: Pergolesi (1710-1736), Jommelli (1714-1785), Galuppi (1706-1785); Alemanha: Händel (1685-1759), que escreveu 42 óperas; França: Perrin (1620-1675), Lully

(1632-1687), Rameau (1683-1764); Áustria: Gluck (1714-1787) que foi o primeiro reformador do drama lírico; e mais tarde Mozart, com *O Rapto do Serralho*, *As Bodas de Fígaro*, *Don Giovanni*, *Così fan Tutte*, *A Flauta Mágica*, entre outros. A Ópera adentra o período Romântico evoluída em novos estilos: a Grande Ópera, criada para satisfazer uma numerosa classe média em ascensão, relativamente inculta, que enchia os teatros à procura de entretenimento e diversão, a Ópera Cômica, tecnicamente mais simples que a Grande Ópera, com linguagem instrumental menos elaborada e diálogos falados ao invés dos Recitativos, e a Ópera Lírica, que ficaria, em termos técnicos, na metade do caminho entre a Grande Ópera e a Ópera Comica. Mas foi com o Drama Musical de Richard Wagner que a Ópera Romântica atingira seu ápice.

Como nos lembram Grout e Palisca (2001, p.644), para Wagner, a função da música era servir aos objetivos da expressão dramática. Seu drama musical se caracteriza pela unidade absoluta entre música e drama. Todos os elementos do espetáculo eram tratados com igual importância para que funcionassem como partes de uma estrutura total. Além da música, que trazia as inovações harmônicas características do período, o cenário, os figurinos, o texto, tudo recebia um tratamento sem antecedentes.

Toda a teoria contida nos tratados sobre o drama musical que Wagner escrevera, está exemplificada no ciclo do *Anel dos Nibelungos*, obra com 18 horas de música que é constituída por quatro óperas interligadas: *O Ouro do Reno*, *A Valquíria*, *Siegfried*, e *O Crepúsculo dos Deuses*. Este é unificado por um sistema de "leitmotivs" (motivos condutores), "temas" musicais que simbolizam cada qual uma pessoa ou ideia em particular, que passam a funcionar como acompanhamento ou índice dos personagens, muitas vezes relatando musicalmente características psicológicas dos mesmos. O recurso dos "leitmotivs" é ainda hoje amplamente explorado no cinema e em outros tipos espetáculos que envolvam música e drama.

Outro tipo de música caracterizada pelo intuito de, pelo meio sonoro, sugerir cenários, sentimentos, ou até mesmo ações é a Música Programática. Tal modalidade instrumental, apesar de ter seu ápice no romantismo já havia sendo praticada a vários séculos, e contrapunha-se à denominada Música Absoluta, esta tratando-se da música pura, que almeja ser apenas música. Ao longo dos séculos, vários compositores tornaram-se famosos pela criação de música programática, como: William Byrd (1543-1623), Antonio Vivaldi (1678-1741), Franz Joseph Haydn (1732-1809), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Hector Berlioz

(1803-1869), Franz Liszt (1811-1886), Richard Wagner (1813-1883) e Richard Strauss (1864-1949),

Podemos citar como importantes peças programáticas As quatro Estações de Vivaldi, na qual cada estação do ano é representada por uma sessão musical de título homônimo e, já no período Romântico, A Sinfonia fantástica de Hector Berlioz, que se trata da narração musical de uma história de amor hiperbolicamente emocional vivida pelo autor. Franz Liszt também proporcionou programas explícitos para muitas das suas peças para piano.

Ainda no período Romântico, temos vários outros exemplos da interação entre a linguagem visual e a linguagem sonora. É comum encontrarmos, nesse período, artistas que elaboravam obras inspirados em outras de uma modalidade diversa, como uma espécie de tradução intersemiótica. Para exemplificar, temos a suíte *Quadros de uma Exposição* que o russo Modest Mussorgsky compôs em 1874 inspirado em uma exposição de quadros de um amigo, o pintor e arquiteto Viktor Hartmann. Cada uma das partes da peça tinha como tema um dos dez quadros escolhidos da exposição, interligadas por um “tema” musical chamado *Promenade*(passeio).

Podemos citar também Claude Debussy e *La Mer*, aquela que é considerada a obra-prima do autor, e que é citada em algumas fontes como sendo inspirada na tela do pintor japonês Katsushita Hokusai, trazendo inclusive sua reprodução na capa da partitura original. Esses e tantos outros, uma vez que a música é imaterial, provavelmente tentassem, com o apoio das imagens, atribuir à música certos significados por meio de sensações e conceitos também imateriais gerados pela experiência visual. Podemos perceber, ao longo da história, uma grande variedade de práticas calcadas na interação entre as linguagens sonora e visual, todas elas evoluindo tecnicamente, acumulando conceitos e abrindo caminho a outro tipo de arte moderna que, com as novas possibilidades tecnológicas, fariam da dissolução dessa inter-relação algo possivelmente inconcebível, o cinema.

2.1 A IMAGEM COM UMA TRILHA SONORA – UMA ADIÇÃO ESTÉTICA E DE SIGNIFICADO

O som, seja ele musical ou não, assim como a imagem, funciona como elemento de sintaxe na narrativa cinematográfica. Compreendemos, aqui, o termo narrativo como delimitador de uma espécie de discurso, sendo cabível então uma analogia com o discurso da linguagem verbal. Como aponta Eikmeier (2004, p.3), “uma frase é composta por elementos, que no caso da linguagem verbal, são palavras. Esses elementos são articulados e produzem um significado além da significação de cada um deles.” Sobre as articulações entre os elementos de sintaxe aponta-nos também o autor:

[...] todo signo – unidade ou composto léxico – quando confrontado com outro gera um novo significado. Quando somamos a palavra “cachorro” à palavra “quente”, obtemos um significado além das duas palavras. “Cachorro” quer dizer uma coisa, “quente” outra, e “cachorro quente” outra completamente diferente das duas palavras isoladas. Esta é uma premissa que diz respeito a qualquer sistema de significação. Dois elementos justapostos ou sobrepostos produzem um significado além daquele respectivo às “unidades léxicas” que o geraram. (EIKMEIER, 2003, p. 10)

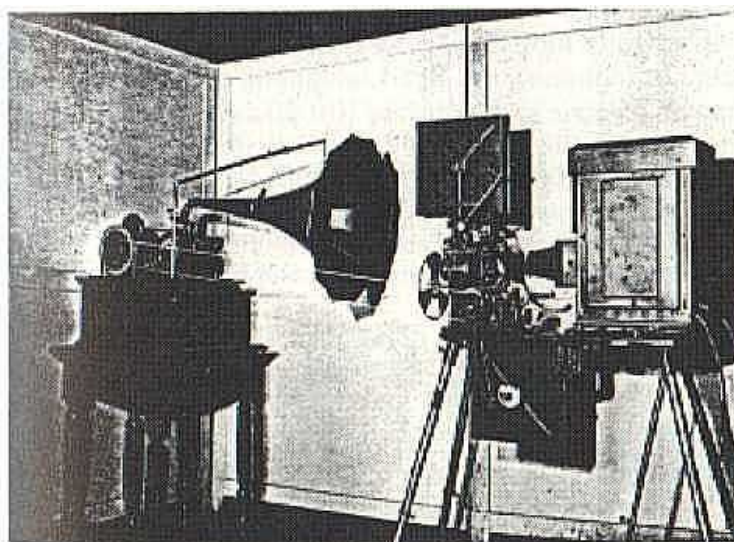
Prossegue dizendo que nem sempre dois elementos produzem significados tão diferentes dos de suas unidades de origem, como na expressão “cachorro marrom”, que apenas restringe a ideia de cachorro adjetivando a palavra (EIKMEIER, 2003). Partindo dessas formulações, podemos dizer, por associação, que os elementos sonoros, dependendo da maneira como são arranjados na construção da narrativa cinematográfica, podem alterar completamente o sentido dos elementos imagéticos – tendo também seu próprio sentido alterado – ou simplesmente exercer função adjetiva ou predicativa no discurso visual e sonoro da própria narrativa cinematográfica.

2.1.1 A relação imagético-sonora na trajetória do cinema

Segundo Costa (2006), ao contrário do que se pode pensar, o desejo e a tentativa de unir o som às imagens em movimento têm a mesma data do início do cinema. De acordo com Dickson e Dickson *apud* Costa (2006), biógrafos de Thomas Edison, a intenção de Edison, ao conceber o *Kinetoscope*, era desenvolver um aparato que fosse capaz de projetar simultaneamente a imagem e o som dos eventos pré-gravados. Nas palavras de

Edison: “No ano de 1887, me ocorreu a ideia de que era possível desenvolver um instrumento que fizesse para o olho o que o fonógrafo faz para o ouvido, e que isso se daria pela combinação dos dois. Ambos, movimento e som, poderiam ser gravados e reproduzidos simultaneamente” (DICKSON *apud* COSTA, 2006)

Em 1894, Edison apresentou o *Kinetophone* unindo, através de um cordão, os mecanismos de um projetor (*kinetoscope*) e de um fonógrafo. Este aparato, que possibilitava a execução simultânea de música e imagens não chegava próximo de um sincronismo preciso, sendo então recebido com certa indiferença.



Kinetophone set-up of projector, and horn phonograph. The synchronising box on the projector was driven by a cord from the phonograph

Figura 1: Kinetophone, numa fotografia do livro "The Edison Cylinder Phonograph Companion" (PP 243), de George Frow.

Em 1902, o Francês Leon Gaumont apresentava seu *Chronophone*, sistema semelhante ao *Kinetophone* que unia um projetor a dois fonógrafos. O *Chronophone* também não produziu grandes resultados por apresentar problemas de sincronismo em períodos longos de projeção e pelo fato de a amplificação apenas acústica dos fonógrafos não dar conta de preencher sonoramente os auditórios.

Os filmes, pela falta de uma tecnologia que possibilitasse sincronismo e amplificação satisfatória, continuavam sendo produzidos sem som. Vale lembrar que, ainda

assim, na época dos filmes “mudos” (*silent movies*), o som sempre esteve presente. A música era executada geralmente por um pianista ou por um pequeno grupo de músicos simultaneamente à exibição do filme. Claudia Gorbman (1986) apresenta várias razões para a ampla utilização da música como acompanhamento dos filmes mudos:

[...] a música foi usada para acompanhar filmes no período do cinema mudo porque:

1. Ela vinha sendo usada para acompanhar outras formas de espetáculo e essa foi uma convenção que persistiu com sucesso.
2. Ela cobria o som do projetor que distraía a audiência.
3. Ela tinha importantes funções semióticas na narrativa: de acordo com convenções do século XIX, ela definia atmosferas, cenários históricos e geográficos, ajudava a identificar personagens e qualificar ações. Junto com as legendas, as suas funções semióticas compensavam a falta de fala dos personagens.
4. Ela proporcionava a condução rítmica, para complementar ou induzir os ritmos da edição e os movimentos na tela.
5. Soando no auditório do cinema, a sua dimensão espacial compensava a falta de profundidade da tela.
6. Como mágica, ela era um antídoto para a impressão fantasmagórica das imagens.
7. Como música, ela unia os espectadores. (GORBMAN, 1986 apud BAPTISTA, 2007, p 14-15)

A música era executada continuamente durante a entrada dos espectadores, durante a apresentação do filme, durante as trocas de rolos, dentre outros momentos. O piano era um equipamento essencial na sala de projeção, e o pianista, conhecendo o roteiro do filme, executava peças previamente escolhidas que continham caracteres semelhantes aos das ações apresentadas na tela, projetando também aos ouvidos dos espectadores movimento, melancolia, humor, suspense, dentre outras sensações e sentimentos. Alguns músicos com habilidade para tal, optavam por improvisar sequências adequadas para cada cena. Alguns estúdios forneciam, juntamente com o filme, uma partitura com a trilha musical composta exclusivamente para a projeção.

Cada cineasta cuidava de elaborar as “trilhas sonoras” originais de forma particular. Segundo Salles (2008), enquanto Chaplin trabalhava de maneira mais intuitiva e sem conhecimentos profundos de composição e estética musical, Sergei Eisenstein desenvolvia um trabalho a partir de complexas teorias de montagem dramática, no qual a música deveria responder de maneira equivalente. Eisenstein encomendou trilhas originais para seus filmes a compositores consagrados como Prokofiev e Shostakovich, o que geraria problemas em sua exibição ao precisar dispor de uma orquestra inteira para que o filme

tivesse o mesmo impacto desejado pelo diretor. Além do aspecto da trilha musical, com a ideia de cinema que temos hoje, torna-se difícil imaginar o cinema sem os efeitos sonoros. Um trem em primeiro plano na tela, ou a explosão de uma bomba possuiria apenas uma pequena porcentagem de seu impacto sem seu som. O sincronismo de sons pré-gravados tornou-se, então, imprescindível para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Na década de 1920, desenvolvia-se uma tecnologia de gravação, sincronização, reprodução e amplificação que viabilizava a produção de filmes que incluíssem sons previamente gravados. Em 1926, os estúdios *Warner Brothers* estreavam o *Vitaphone*, com a exibição de curta-metragens e do longa *Don Juan*, e em 1927 estreava o filme *The Jazz Singer*, com números cantados e um sincronismo perfeito entre som e imagem que fizeram deste o maior sucesso do ano. No cartaz do original do filme *The Jazz Singer* temos uma frase de sentido fortemente “sinestésico” que ilustra o impacto da novidade trazida pela possibilidade de sincronismo entre sons pré-gravados e imagens: “*HEAR WHAT YOU SEE. SEE WHAT YOU HEAR*” (“Ouça o que você vê. Veja o que você ouve”). Mesmo com algumas imperfeições, como por exemplo, o chiado do disco, o sistema *Vitaphone* e sua possibilidade de sincronismo entre imagem e som, trouxe, por força da necessidade, o desenvolvimento de uma nova linguagem técnica de produção cinematográfica.



Figura 2: Sistema Vitaphone



Figura 3: Cartaz original do filme *The Jazz Singer*

Além dos efeitos sonoros, que reforçam os impactos dos eventos e muitas vezes complementam nossa limitada capacidade visual, e da música incidental, criada para ambientar as ações, o significado sonoro, como diz Eikmeier (2003, p.12), pode ser substancialmente potencializado por meio da articulação com outros elementos da sintaxe do discurso cinematográfico, como é o caso dos *leitmotiv*¹.

Alguns dos mais conhecidos exemplos de *leitmotiv* presentes na história do cinema estão nos filmes *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock e *Jaws* (1975) de Steven Spielberg. Em *Psicose*, o tema que o autor da trilha, Bernard Herrmann, compôs para o assassino denuncia a sua presença antes mesmo que ele apareça em cena. As notas agudas do *ostinato*² dos violinos nos remetem a sons de pássaros, fazendo analogia com o hobby do assassino que consistia em empalhar pássaros. Além disso, os *gestos musicais*³ do tema traduzem intersemioticamente o movimento da faca que o personagem usa.

Em *Jaws*, como afirma Carrasco (apud EIKMEIER, 2003, p.12), ocorre um caso em que a música ocupa o espaço deixado pela ausência física do personagem. A relação entre o *leitmotiv* composto por John Williams e o personagem é estabelecida logo na abertura, e o tema realmente substitui o personagem em vários momentos, pois este último aparece poucas vezes e nunca de corpo inteiro. É um caso em que o som assume o papel de sujeito na narrativa.

O cinema, na realidade, sempre foi sonoro, e temos na música um elemento que pode agregar significado ou até mesmo mudar substancialmente o caráter de uma cena. Por outro lado, tal fenômeno não seria possível se nosso ouvido não estivesse acostumado a certo repertório musical ocidental, ou seja:

¹ Um *leitmotiv* consiste em uma música ou motivo musical que caracterize determinado personagem. A associação geralmente se dá pela recorrência de sua execução em momentos em que o personagem aparece em cena ou por elementos de significados comuns ou correspondentes entre o personagem e o tema musical.(N.A.)

² Motivo ou frase musical repetida sequencialmente podendo se tratar de uma pequena melodia, parte de uma melodia ou um padrão rítmico. (N.A.)

³ Movimento musical capaz de expressar algo. Para Souza (2004) a noção de gesto funciona como unidade formal que articula e organiza o discurso musical, incorporando os aspectos de movimento (ação) e de representação (significação) presentes no gesto físico. Movimento sonoro que possa ser posto em correspondência com o movimento físico. O gesto musical pode ser definido como uma forma (Gestalt) que se manifesta por meio deste “movimento” sonoro, e que pode atuar como signo num processo de representação.

Se não fôssemos treinados desde a fase uterina a captar sons e remeter a compreensões previamente estabelecidas no nosso código cultural, o que nos permite ouvir certa sonoridade e relacioná-la ao suspense, ou a dor, ou mesmo uma situação de aventura, entre outras tantas possibilidades. (ALMEIDA, 2007, p.4).

Chion (1994, p.144) estabelece uma analogia com o cinema dizendo que se a imagem é projetada, o som é o "projektor" –, no sentido de que ele projeta significados e valores às imagens. O som funciona como elemento de manipulação emocional e semântica dos signos visuais, pelo motivo de que ele nos afeta diretamente assim como sons de respiração; em um filme, podem afetar nossa própria respiração ao mesmo tempo em que podem tornar uma cena mais empolgante ou mais melancólica, com possíveis alterações no teor da mensagem.

2.1.2 Metáforas sinestésicas e significação

Por tratarmos aqui de uma linguagem de cunho multissensorial, seria pertinente refletirmos, neste ponto, a respeito do fenômeno da sinestesia. Autores como Basbaum (2002) elucidam algumas questões sobre este fenômeno, que muitas vezes, é abordado de maneira equivocada ou insuficiente. A palavra sinestesia é composta pelo prefixo grego *syn*, que significa “junto”, mais *aisthesis*, que quer dizer “sensação”, “percepção”, em contraposição à palavra “anestesia”, que, por conter o prefixo de negação *an*, significa “ausência de sensação”. Em termos gerais, a sinestesia é o nome que se dá a uma relação subjetiva e espontânea que se estabelece entre uma percepção que pertence ao domínio de um sentido e a de outra que pertence ao domínio um sentido diferente.

Há aqui, uma distinção a fazer conforme alguns autores, da sinestesia em duas categorias básicas, a que ocorre como fenômeno neurológico, e a chamada pseudossinestesia ou metáfora sinestésica, produzida pela “tradução” de signos ou “aprendida” e “desenvolvida” cultural e socialmente. É a este último tipo de sinestesia que nos referimos quando tratamos do universo das artes, da comunicação e, por sua vez, do cinema. Estima-se que a primeira modalidade ocorre na relação de 1 para 25000 pessoas e não se sabe exatamente como se dá. A teoria mais aceita é a de que a mente humana processa os dados em módulos distintos e, no cérebro dos sinestésicos, mais de um “módulo” estaria encarregado de processar a mesma informação. Produz-se, então, em algum lugar do cérebro, o encontro dos impulsos elétricos responsáveis pelos sentidos.

Basbaum (2002, p.27) nos traz a primeira modalidade subdividida em três categorias, a sinestesia constitutiva, a sinestesia adquirida por disfunção neurológica, e a sinestesia como consequência do uso de drogas psicoativas. A sinestesia constitutiva seria a sinestesia neurológica de nascença, em que o indivíduo de fato “vê” cores quando ouve sons ou ainda conecta outros sentidos. Muitos dos que possuem esta característica, assim como os daltônicos, nem imaginam que são “diferentes”, e é possível que haja, nessas associações sinestésicas, um recurso útil para estimular as capacidades de memória.

A sinestesia adquirida por disfunção neurológica é fenomenologicamente semelhante à sinestesia natural, porém possui caráter patológico e é normalmente adquirida por lesões ópticas ou quaisquer outros problemas de ordem neurológica. A sinestesia como consequência do uso de drogas psicoativas é produzida pelo uso de haxixe, LSD, Mescalina, entre outras drogas alucinógenas, e é descrita intensamente por alguns artistas e outros usuários.

Ao abordar o segundo tipo de sinestesia, Basbaum (2002) ainda nos traz duas designações: Metáfora como pseudossinestesia – o que ocorre nos trabalhos de arte, onde a sensação associada à uma modalidade sensória é traduzida em signos relativos a outra; e Associação como pseudossinestesia – apreendida pelo hábito e uso cultural. O autor observa que, embora não haja possíveis relações entre a sinestesia constitutiva e a sinestesia induzida pelo uso de drogas, ou ainda entre a primeira e a sinestesia adquirida, ainda assim é possível distinguir aspectos relativos à percepção comuns a estas várias sinestesias. Adota, portanto, como foco em seu trabalho, as categorias: sinestesia fenomeno-neurológica – que reúne todas as abordagens que dizem respeito à percepção sinestésica; e metáforas sinestésicas – a sinestesia como ocorrência no domínio da linguagem verbal, ocorrente no cotidiano.

Bragança (2008, p.56) cita o registro do músico e compositor Olivier Messiaen sobre a chamada sinestesia fenomeno-neurológica, mais precisamente à chamada *cromossonia*, em que o indivíduo relaciona involuntariamente, cores a sons: “Quando ouço sons, vejo cores em minha mente... Eu digo isso aos críticos e aos meus alunos, mas ninguém acredita em mim...” Em seguida, cita outro exemplo em que Messiaen parece não ter certeza de ser acometido de tal transtorno neuropsíquico:

Quando tinha cerca de 20 anos eu conheci um pintor suíço, que se tornou um bom amigo, chamado Charles Blanc-Gatti, ele era sinesteta, que é um distúrbio dos nervos óptico e auditivo, em que, quando se ouve sons,

percebe-se cores correspondentes à frente dos olhos. Infelizmente, eu não tenho isto, mas, intelectualmente, como os sinestetas, eu também vejo cores. Mesmo que somente na minha mente, cores correspondem a sons. (MESSIAEN, 1966 apud BRAGANÇA, 2008, p.56).

Bragança (2008) adiciona comentários sobre as relações entre cores e sons que Messiaen estabeleceu explicitamente em suas obras, ressaltando o que acontece em *Vingt Regards sur L'Enfant Jésus*, para piano (1944). Estabeleceu cores para cada uma das partes, inclusive notando na partitura, ou como várias de outras peças que contém a palavra “cores” em seus títulos, como *Couleurs de la Cité Celeste* e *Chronochromie*. Apesar de termos alguns depoimentos da chamada *sinestesia fenomeno-neurológica*, inclusive entre artistas, podemos dizer que é à *metáfora sinestésica* a que nos referimos no campo das artes, do cinema, ou quando precisamos verbalizar percepções mesmo em nossa vida cotidiana.

Quando usamos expressões como “doce afago”, em que associamos características táteis e de paladar, “som brilhante”, em que associamos a audição à visão, ou “doce aroma”, em que utilizamos uma característica do paladar para descrever uma percepção ou sensação olfativa, por exemplo, percebemos a capacidade de nosso cérebro em estabelecer ligações entre percepções de domínios de sentidos diferentes.

A chamada *Metáfora sinestésica* também pode surgir de padrões apreendidos culturalmente, ou seja, por meio de significados simbólicos atribuídos a determinados fenômenos ou características sensoriais. Quando associamos a cor branca à paz, o vermelho à guerra, ou o preto ao luto, por exemplo, são situações que estão inerentes ao nosso repertório cultural. Sabemos, por outro lado, que essas cores podem assumir diferentes simbologias em diferentes culturas. Tal situação não se aplica especialmente às cores, mas também a comportamentos, gestos, formas, trajes, caracteres e estruturas musicais, eventos sonoros em geral, entre outros fenômenos. Tudo isso pode variar e, dependendo da vivência sociocultural, assumir diversos significados simbólicos e possibilitar diferentes associações e interpretações.

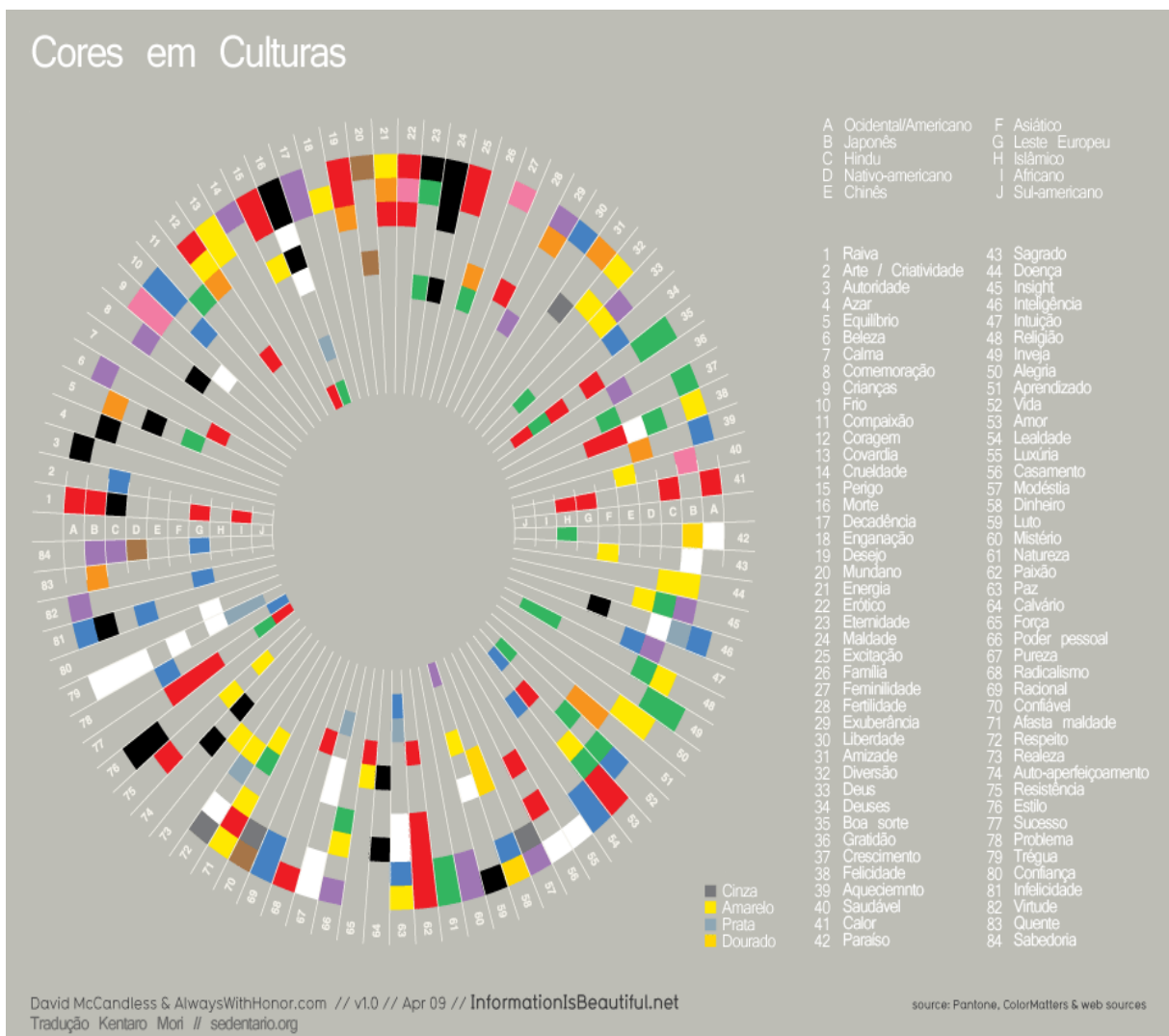


Figura 4: Infográfico de cores nas culturas
 Disponível em <http://www.sedentario.org/imagens/cores-em-diferentes-culturas-26788>,
 acesso em 12/09/2012

Ocorrem também casos em que a metáfora se dá pela relação com um elemento terceiro. Quando dizemos, por exemplo, que o som da flauta é azul podemos adotar a hipótese de que, se o som de tal instrumento musical nos transmite uma sensação de paz, e ao contemplar o céu aberto ou a imensidão do mar temos a mesma sensação, traduzimos a percepção sonora em uma característica visual pelo auxílio de outro elemento, que nos é percebido pelo sentido da visão, mas que nos transmite a mesma sensação.

As metáforas sinestésicas, com todas as suas variáveis e toda carga de subjetividade que carregam, além de funcionarem como ferramenta essencial nas chamadas traduções intersemióticas – o que ocorre quando uma obra de determinada modalidade artística é “traduzida” em outra obra de uma modalidade artística diferente –, são um forte elemento presente no campo das artes de uma maneira geral, e consequentemente, no cinema.

O diretor muitas vezes, poeticamente, lança mão de tal recurso para transmitir ideias, agregar significados à cena, ou simplesmente criar um determinado efeito estético no material final pela manipulação dos signos visuais e sonoros.

Temos a seguir, considerações sobre a relação entre estética e semiótica, bem como sobre algumas categorias estéticas que servirão de bases teóricas complementares para as análises contidas neste trabalho.

3 BASES ESTÉTICAS PARA AS ESCUTAS DE IMAGEM

Como nos aponta Ferrara (1986 p.49), a estética propõe satisfação à contemplação, assim como a filosofia faz o mesmo ao puro pensamento. A estética pode ser vista como o ato inicial de uma atividade filosófica. Existe um conjunto de problemas que não se localizam exatamente no domínio da razão, nem na prática da ação, nem no exercício da sensibilidade, isoladamente, mas permeia todos esses terrenos. A esse domínio específico, de rigor lógico que se impõe metafisicamente passou-se a dar o nome de Estética, e então começou-se a especular sobre a ideia do Belo, do Verdadeiro e de suas inter-relações.

Para a Estética, o conhecimento intelectual, abstrato, metafísico, substitui o efeito imediato dos fenômenos circunscritos na realidade com ressonâncias específicas e singulares. A estética se impõe uma linha divisória entre seus domínios e a realidade, entre o abstrato e o concreto, entre o definido e o indefinido, entre a teoria e a prática, entre o conceito e o objeto, entre a Estética e a Arte. Portanto, não podemos analisar, ao mesmo tempo, os dois elementos, pois a Estética retira-nos a possibilidade de ver a Arte enquanto experiência localizada no mundo sensível, trata-se de dois domínios que se espelham, mas não se reconhecem e, portanto, são intransitórios de um para o outro. (FERRARA, 1986, p. 50)

Para Vazquez (1999, p. 53), como toda ciência, a estética pretende explicar e descrever seu objeto próprio, sua relação com o mundo, assim como práxis artística em cujos produtos se objetiva essa relação. Ocupa-se de certos processos, atos ou objetos que só existem pelo homem e para o homem, e que justamente por isso, consideram-se valiosos ou portadores de um poder especial: o estético. A Estética procura produzir um conhecimento objetivo. Levando-se em conta a condição humana, social e axiológica de seu objeto, trata-se de um conhecimento do que é valioso esteticamente.

As reflexões estéticas também podem ser guiadas por pressupostos místicos e morais que se misturam para conferir ao fenômeno estético o charme do “intocável”. A arte concebida pela estética passa a ser símbolo enquanto domínio adequado numa forma também adequada e expressa uma visão de totalidade enquanto mediação universal. A estética não se detém ao momentâneo, ao efêmero nem ao reproduzível, mas se dispõe ao nosso desejo de eternidade, “do eterno retorno como forma de participação nas esferas do ideal e da verdade, como teorizou Nietzsche e como Kant já havia proposto, através de uma atitude específica feita de contemplação desinteressada e de finalidade sem fim.” (FERRARA, 1986, p. 51)

Deixando à parte as dicotomias forma e conteúdo, aparência e realidade, forma e materiais, a linguagem procura unificar esses polos por um processo que se opõe ao desenvolvido pela Estética. A linguagem acolhe e valoriza o efêmero e o instantâneo, adota a desordem das perspectivas temporais e espaciais, enquanto a Estética pertence a uma visão do tempo e do espaço ordenados em uma perspectiva unificada, alongada numa sucessão de tempo retilíneo e de harmônica contiguidade. Temos também o contraponto entre Estética e obra de arte. Como nos aponta Ferrara (1986, p. 54), “Enquanto Estética é sistematização organizada e universal, a Arte é descoberta, é estesia, está mais à procura dos meios de constantemente reinventar a arte enquanto produção, do que de saber como poderá tornar-se obra de arte.”

A arte então passou a procurar caminhos que não considerassem apenas o fenômeno estético, caminhos que a conduzissem para além da representação e a lançassem na recepção, questionando-se como arte enquanto é questionada como mensagem. Entrando em cena o problema da percepção, opera-se a criação da memória coletiva, cultural, individual, que colocará o receptor em condições de acionar a percepção por uma seleção de traços e relação de informações, construindo-se então uma metalinguagem receptiva ao mesmo tempo em que armazena informações.

A partir do século XIX, o impacto provocado pelos novos meios de reprodução como a reprodução mecânica, a fotografia, o telégrafo, faz com que a tradicional noção de arte entre em crise. O valor da obra de arte passa a não ser apenas pela genialidade e inspiração de seu criador, mas pela complexidade dos meios técnicos capazes de reproduzi-la e divulgá-la. Na posição defendida por Walter Benjamin em seu artigo “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica”, o artista deixou de ser um gênio inspirador e passou a ser um operador de linguagem. Sobre esta nova perspectiva, o que passou a afetar mais nosso “repertório perceptivo” não é a qualidade, mas sim a quantidade de informação capaz de penetrar em nossa memória por meio de um dispositivo de armazenamento e comunicação.

Ferrara (1986) aponta ainda que a prática efetiva da linguagem ou seja, a geração de um significado, implica na vivência de uma relação entre os interpretantes do emissor e do receptor. O repertório de base em confronto com a experiência individual de linguagem, com o potencial seletivo dos signos. Peirce define signo e interpretante: ‘Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para

alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *Interpretante* do primeiro signo” (PEIRCE apud FERRARA, 1986, p. 57).

O interpretante não é um dado, mas um processo relacional pelo qual os signos são assimilados, utilizados e inventados. Não é um simples signo, mas um signo melhor elaborado que reorganiza e inventa o repertório a partir da experiência de atribuição de significado. O interpretante também não é o intérprete, é uma operação que torna o objeto em signo e, atuando nesta operação, torna ele mesmo o interpretante. Peirce salienta em sua obra que a linguagem é a relação triádica entre existente de um signo, seu objeto, e o pensamento interpretante, em si mesmo um signo. Um signo se coloca a meio, entre o signo interpretante e seu objeto. O objeto atua como determinante do signo e o interpretante como determinado pelo signo.

O signo concentra dimensões de um mesmo objeto e desenvolve seus interpretantes que são por ele determinados e, ao mesmo tempo, autodeterminantes por serem também signos. O objeto imediato entra então em correlação com o objeto dinâmico para agir como força propulsora na mente interpretadora e gerar três tipos de interpretantes do signo: Interpretante em nível de primeiridade (interpretante imediato) – apenas a captação sensível de sua qualidade que é um signo; Interpretante em nível de secundidade (interpretante dinâmico) – provoca uma reação ativa na mente interpretadora; Interpretante em nível de terceiridade (interpretante final) – provoca na mente interpretadora o reconhecimento das normas estabelecidas pelo uso comum e desenvolvidas sob a forma de leis que caracterizam convenções e hábitos.

Ferrara (1986, p. 59) acrescenta que é então nos meandros do interpretante dinâmico e imediato que se encontra a atividade relacional, criativa e renovadora da mente interpretadora. É o interpretante dinâmico, em nível de secundidade, que aponta para a recuperação do objetivo em si, até o interpretante imediato que, em nível de primeiridade, aponta para a qualidade sensível do signo. Do índice ao ícone, da ação para a arte, a mente interpretadora elabora um signo novo, que permite reduzir a taxa de redundância do sistema gerado pelo repertório armazenado, opondo-se, assim, ao estado entorpecedor e desgastado do interpretante final.

Ferrara (1986) nos mostra que em Peirce, o exercício da atividade relacional do interpretante está ligado ao conceito e à natureza do raciocínio. Para Peirce o

raciocínio divide-se em três tipos: A Dedução – que prova eu algo deve ser; a Indução – que mostra como a coisa é realmente operativa; e a Abdução – que simplesmente sugere que alguma coisa pode ser. A dedução necessita de uma rigorosa explicitação de conteúdos dados; a indução oferece uma implicação repetitiva e quantitativa do conhecimento; portanto é pela abdução que a ciência, à qual cabe gerar novas ideias a partir de novos meios de olhar as coisas, progride.

O interpretante final, que opera com as normas fixadas pelas leis impostas e domina certezas lógicas, é oferecido pela dedução e indução, porém o signo novo, que Peirce identifica como Introversão, com *Insight* ou com Instinto, é o modo de aprender ou compreender os fenômenos e fazer progredir o conhecimento. Os raciocínios dedutivo e indutivo compõem o repertório gerado pelo interpretante final, e o raciocínio abduutivo responsabiliza-se pelo repertório gerado pelos interpretantes imediato e dinâmico.

“O repertório de um indivíduo é composto de informação programada (interpretante final) e informação não programada, neurônios educáveis (interpretante imediato e interpretante dinâmico)” (FERRARA, 1986, p. 61). Assim, como existem a possibilidade da informação programada e da informação programável, existe o receptor que se trata da mente ativa, interpretadora, relacional e ativa, e em justa acepção do termo, o receptor passivo, mente consumidora de dados estabelecidos, mais intérprete do que interpretante.

No repertório programado, há uma linguagem em que o interpretante final se fundamenta na identificação de fenômenos e de estereótipos do universo já conhecido da mente interpretadora, enquanto que no domínio do repertório programável, ocorre a possibilidade de operar, até as últimas instâncias, a atividade relacional da mente interpretadora a fim de poder comunicar a informação através das possibilidades produtivas do signo. É da relação entre o objeto estético e o repertório já existente na mente interpretadora que ocorre a ação estética que é tema central de interesse na Teoria da Recepção. Tal noção não depende exclusivamente das características do objeto estético, mas da relação que se produz entre o objeto e o repertório da mente interpretadora.

Não se trata de privilégio de experiência estética a aprendizagem da criticidade, pois a diversificação do repertório está na possibilidade de tradução operada pela mente interpretadora, a partir dos estímulos gerados pelo objeto estético. Desse modo,

selecionar e relacionar informações de um repertório dependem da atuação dinâmica da mente interpretadora nas propostas de linguagem em organização no signo estético.

3.1 SEMIÓTICA E ESTÉTICA; O BELO E O SUBLIME

Santaella (1994, p. 167) nos aponta que as diversas teorias semióticas que surgiram a partir do século XIX diferenciando-se da linguística, que tem por objeto a linguagem verbal, abriram-se para a investigação de processos dos mais variados tipos, desde a literatura, e todas as linguagens visuais, até a arquitetura, a música, e outras. Com essa vocação para os fenômenos não verbais, as teorias estéticas surgiram nas mais variadas correntes da semiótica. A primeira distinção entre as teorias estéticas semióticas e as não semióticas está no fato de que as primeiras não falam em “objeto” estético, mas em “signo” estético. A obra de arte, por maior que seja sua complexidade técnica e por mais imponente que seja sua realidade matérica, não é tratada como um objeto estético, mas como um tipo especial de signo. Se em termos “peircianos” a semiose significa “ação do signo”, sendo esta ação que leva o signo a ser interpretado em outro signo, as semioses específicas da arte produziram processos interpretativos especiais e característicos.

As teorias semióticas procuraram criar então, cada uma a seu modo, suas próprias teorias da arte, visando uma reinterpretação, sob um ponto de vista semiótico, das teorias de estética tradicionais. Nöth apud Santaella (1994) nos apresenta as seguintes correntes estéticas semióticas: 1) A estética semiótica clássica cuja função remonta a Baumgarten e Lessing, visto que o primeiro explicitamente postulou a semiótica no ramo da estética enquanto o segundo propôs uma teoria da mimese nas artes poéticas; 2) A estética semiótica peirceana, que trata dos problemas estéticos a partir de vários pontos de vista, apesar de não ser um tópico central na filosofia do autor; 3) A estética semiótica de Charles Morris, fundada no behaviorismo e tendo na arte um signo icônico de valor; 4) A estética de Praga ou teoria estruturalista da arte, que define a essência da arte dentro da dimensão pragmática da semiose; 5) A estética glossemática, que aplicada primeiramente no campo da literatura encontrou sua chave para a natureza do signo estético na teoria da conotação; 6) A semiótica estruturalista da arte, voltada primeiramente à pintura e à análise imanente das propriedades do signo. 7) A semiótica soviética da arte, que desenvolveu uma teoria da arte como um sistema semiótico secundário. 8) A teoria estética informacional, que aproxima-se do fenômeno estético sob um ponto de vista matemático. 9) A semiótica da arte de Umberto

Eco, que está baseada na teoria dos códigos e da mensagem aberta. 10) A teoria simbólica da arte de Nelson Goodman, que é considerada por muitos como um dos grandes avanços na estética semiótica, apesar de não usar o termo semiótica para caracterizar sua filosofia da arte. 11) A teoria semiogenética da arte, que com uma perspectiva evolucionista, tem suas raízes na etologia e na zoosemiótica.

Nöth ainda trata da discussão das estéticas semióticas de um ponto de vista sistêmico dentro de três categorias de agrupamento: a semântica da arte, a pragmática da arte, e os códigos estéticos. Na estética peirceana, foi especificada a tricotomia sígnica do ícone-índice-símbolo, com a ressalva de que não há consenso do tipo de signo que melhor caracteriza a essência da arte. A estética de Peirce é então apresentada como uma teoria semiótica das obras de arte, com a ressalva de que a mesma não foi, de modo algum, originada para tal propósito, mas sim, concebida como ciência normativa.

Santaella (1994, p. 25) diz que as ideias sobre a natureza da arte que tiveram seu nascimento na obra de Platão, embora polêmicas e até mesmo contraditórias, mantêm-se vivas até hoje. A concepção que Platão tinha das artes difere-se de como passamos a percebê-la a partir do Renascimento. As atividades práticas, resultados de trabalhos realizados pelas mãos, eram vistas pelos gregos como de importância inferior, colocados em oposição aos produtos do intelecto. Daí, surge a sobrevalorização platônica da filosofia em relação às artes, que eram vistas por ele como *téchne*, saber fazer, construir.

De qualquer forma, Platão foi o primeiro a desenvolver uma teoria das artes inserida numa filosofia do belo que até hoje continua inspirando muitos autores. Sua teoria tem como conceitos básicos o de mímese, que se aplica mais às artes visuais, e o do entusiasmo criador, que se aplica mais às artes verbais e à música. No entanto, as consequências que Platão extraiu dos dois foram similares. Da concepção de realidade verdadeira como um universo abstrato e ideal de formas e ideias deriva a concepção da realidade ou aparência sensível como imitação (mímese) ou cópia imperfeita do ideal.

O segundo conjunto de questões, mais relativo à arte poética e secundariamente à música, deriva das relações da arte de quem a produz com quem a percebe: a inspiração na porta de entrada e o despertar das emoções e paixões na porta de saída da poesia. A arte verbal foi vista por Platão como antagônica às formas de filosofia. Para Platão a poesia não produz cognição, estando muito mais do lado das pressões irracionais pelas quais o ser humano pode ser subjugado do que das forças do intelecto.

Santaella (1994, p. 27) aponta quatro temas gerais que podem ser extraídos dos escritos platônicos sobre as artes: 1) a ideia geral de arte, cujo princípio está na medida; 2) os objetivos e deficiências do conceito de mímese; 3) o conceito de inspiração, entusiasmo, loucura ou obsessão, como condições necessárias à criação; 4) o conceito de loucura erótica e sua conexão com a visão do Belo. A concepção platônica de loucura não é meramente negativa. Há nela algo nobre, e é dela que vem a complexa noção do Belo em Platão.

São quatro os tipos de loucura: a profética, a iniciatória, a poética e a erótica. Esta última leva os homens a entrever a beleza eterna do mundo habitado pelos deuses. O desejo inatingível do amante conduz sua alma à contemplação da forma imutável do belo. Enquanto a loucura poética liga o poeta à sua musa, a loucura erótica liga o indivíduo à forma de divindade que lhe é própria, com sua forma especial de beleza, esta também uma sombra ou imitação do belo eterno. (SANTAELLA, 1994, p. 28)

Quando se passa de Platão para Aristóteles, temos a arte, antes de tudo, como resultado de uma habilidade especial para o fazer. Não o fazer maquinal, mas aquele capaz de transformar os materiais a ponto de alcançar um poder revelatório. O belo é o resultado do domínio que o artista tem da *téchne*, de sua habilidade em utilizar os meios da composição, tendo em vista a simetria, harmonia e completude. São essas as condições da *téchne* que estão pressupostas na *Poética*. A diferença mais significativa entre Platão e Aristóteles está nas conseqüências que cada um deles extraiu de sua filosofia para a apreciação e avaliação da arte. Santaella (1994, p. 31) afirma que se, para Platão, a arte pode ser fonte de ilusão e levar ao engano por alimentar as paixões, para Aristóteles, a arte é valiosa porque reparadora das deficiências da natureza, especialmente as humanas, trazendo com isso uma contribuição moral inestimável.

Aristóteles, diminuindo a importância do papel que a beleza e o amor erótico assumem na discussão da arte, trata esta como uma propriedade objetiva da obra de arte. Já Platão, em sua busca inspirada do Belo, considerava-os como um dos fins últimos da arte, deslocando sua ênfase para os benefícios morais que a arte pode trazer.

As obras de Platão e Aristóteles foram fontes de inspiração para os filósofos que os seguiriam por muitos séculos. Dependendo da inclinação ontológica do filósofo, sua visão de arte penderia para o idealismo platônico ou para o realismo aristotélico. O texto de Longino (III d.C.), o ensaio *Sobre o Sublime*, viria a influenciar grandemente o apogeu da estética no ocidente. Nele são levantadas principalmente questões sobre qual a qualidade que faz uma obra ser grande ou sublime e como a qualidade pode ser produzida. Santaella (1994, p. 33) cita a visão de Plotino (c. 205-270 d.C.) dizendo que não apenas o belo

é um símbolo da harmonia cósmica, mas esta só pode ser sugerida através de metáforas de natureza poética. Em Santo Agostinho (354-430), a filosofia de Plotino recebeu sua tradução cristã. O desafio em tal tradução estava em encontrar as justificativas cristãs para a questão do belo, da gratificação imediata sensória que a arte produz.

Em livro publicado em 1956, Umberto Eco defendeu que o sistema filosófico de São Tomás de Aquino (c. 1225-1274) inclui uma teoria estética coerente. Segundo Eco, ele entendia a beleza como uma propriedade transcendental do ser. Ser é tudo aquilo que pode ser visto como belo. Todos os seres contêm as condições constantes da beleza, uma vez que o universo, como obra de seu criador, é necessariamente belo, uma enorme sinfonia de beleza. Jacques Maritain (1882-1973) acrescentou que a beleza delicia a mente porque ela apresenta certa perfeição na proporção das coisas à mente, de onde vêm três condições que Santo Tomás determinou para a beleza: integridade, porque a mente gosta de ser; proporção, porque à mente agradam a ordem e a unidade; e, acima de tudo, brilho e clareza, porque a mente gosta da luz da inteligibilidade.

Com o fim da era medieval, conforme apresenta Santaella (1994), a obra mais influente do renascimento italiano foi o comentário *Simpósio* de Platão, na obra *De Amore* (1475), de Marsílio Ficino (1433-1499). No universo de Ficino a beleza visível, que se realiza pelo amor humano, é meio para a beleza inteligível, que só pode ter realização divina. Ao mesmo tempo a autonomia do belo seria desenvolvida no Renascimento frente a uma esfera moral. A arte iria codificar-se em subdivisões específicas passando a mimese a ser entendida como imitação da beleza natural. Durante os séculos seguintes as ideias estéticas de Aristóteles viriam a ganhar importância por toda a Europa, estando implícita no neoclassicismo uma síntese do racionalismo e a exaltação da natureza.

Santaella (1994) nos aponta que Kant, em sua terceira crítica, incorporou muitos dos lugares-comuns de sua época. As fontes das principais ideias que a *Crítica do Julgamento* levou à discussão, teve um de seus primeiros ancestrais, provavelmente, na tradução francesa de 1674 que Nicolás Boileau fez do tratado *Sobre o Sublime*, de Longino. Na introdução à tradução, o autor fazia uma distinção entre o sublime em si, que só pode ser atingido pelos pensamentos elevados, e o estilo sublime, atingido pela retórica. Boileau propôs uma concepção do belo subordinado ao verdadeiro, cuja fonte última estava na natureza, inclusive a natureza humana. Assim, o sublime devia ser colocado dentro da moldura de uma linguagem simples, despida de figuras.

Contudo, foi na Inglaterra que o sublime encontraria notoriedade, inicialmente, por Shaftesbury. Para ele o sublime está ligado à elevação moral, e a beleza da natureza pode ser apreciada através de uma sensibilidade especial que se expressa no julgamento estético. O poder da natureza se expressa no poder criativo da mente poética. Os julgamentos do belo podem ser criativos, e a natureza não é apenas bela, mas também sublime. Não demorou muito para o sublime se popularizar. Santaella (1994, p.39), aponta que nos trabalhos de Addison *Sobre os Prazeres da Imaginação*, publicados no *Spectator*, em 1712, o sublime também não foi separado da beleza, mas passou a ser visto como um dos tipos de beleza. Addison definira o gosto como a faculdade da alma que discerne o belo com prazer e as imperfeições com desprazer.

Dois dos sucessores de Addison, Hutcheson e Hume, iriam tentar criar uma verdadeira “lógica” do discurso estético. Hutcheson, por exemplo, acreditava que a ideia de beleza nascia de uma qualidade complexa chamada de *uniformidade em meio à variedade*. Hume colocou em discussão o paradoxo do gosto. Tal paradoxo para Hume, se expressava dado que a preferência estética depende do sentimento. Os indivíduos então, pelas suas vivências e observações diferem no que gostam ou não em arte ou poesia, mas, como podem existir opiniões imediatamente descartadas como falsas e outras sobre as quais há certa concordância? Hume achava que a solução para o dilema estava no gosto, porém, como fora incapaz de indicar caminhos quanto à natureza dessas leis, tal paradoxo foi herdado por Kant com o novo título de *Antinomia do Gosto*.

Burke (1729-1797), filósofo irlandês e autor do livro *Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, foi um dos destacados teóricos da apreciação estética que levou mais a sério a questão do sublime, inserindo-a numa “lógica” do gosto com pretensão de validade intersubjetiva. Segundo Burke, o sublime não procede da beleza apaziguada, mas da desunião e conflito das faculdades. A beleza une e civiliza por meio da forma; o sublime não tem forma, mas desperta os sentimentos morais mais profundos.

Após tratarmos de categorias estéticas de caráter geralmente positivo, como a do Belo e do Sublime, se torna importante, visando uma adequada inteligibilidade no momento da apresentação das análises, falarmos a seguir de outras categorias estéticas certamente contrastantes às que acabamos de mencionar: a do Grotesco, do Cômico, e do Obsceno.

3.2 O GROTESCO, O CÔMICO E O OBSCENO

A estética, reconhecida desde Platão como a filosofia do belo, trata também de categorias que poderiam ser ditas como opostas a esse elemento central, o feio, o grotesco, o cômico e o obsceno. Historicamente, segundo Vázquez (1999, p. 286), o grotesco aparece vez por outra na literatura e na arte com Rafael, El Bosco e Pieter Bruegel, na *Commedia dell'Arte* na Itália, nas gravuras de Jacques Callot, nas comédias de Molière, na novela pré-romântica de Sterne, em *Vida e opiniões de Tristram Shandy*, no *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais, na pintura negra e as águas-fortes de Goya, e, para se encarnar finalmente, de um modo exemplar e já mais perto de nosso tempo, nos contos de Hoffmann, Edgar Allan Poe e Gogol.

No século XX, o grotesco aparece em Kafka, na pintura surrealista de Salvador Dalí e nas gravuras de Kubin. Em nossa época, destacam-se o tratado sistemático de Wolfgang Iser e o estudo de Bakhtin sobre o grotesco de Rabelais, e sua vinculação com a cultura popular medieval. A categoria estética do grotesco nunca contou com a aprovação da estética clássica, que fazia girar o universo estético em torno do belo, porém, manifesta-se no romantismo como um modo de fazer arte que não busca a produção do belo.

[...] embora sempre sob condenação dessa estética classicista, o grotesco ocorre em uma ampla prática artística que extrai de uma pintura ornamental romana descoberta no final do século XV, denominada *grottesca*, derivada do substantivo italiano *grotta* (gruta). Tratava-se de um conjunto de formas vegetais, animais e humanas que se combinam de um modo insólito e fantástico. (VÁZQUEZ, 1999, p. 285).

O grotesco, hoje, está frequentemente ligado a outras esferas da estética como as aqui citadas, o cômico e o obsceno. Para Vázquez (1999, p. 272), o cômico é uma forma de crítica social. “Enquanto que a ordem estabelecida se ampara na seriedade e solenidade para se legitimar, o riso mina seus alicerces”. Rir é uma forma de liberdade. Não se pode rir à força. O riso é socialmente subversivo e irrita a censura das sociedades fechadas e autoritárias com a comicidade que o suscita. A sátira, pode-se dizer, é a mais agressiva categoria do cômico, pois revela não só a inconsistência do objeto satirizado mas também sua negatividade, razão pela qual os golpes que descarrega sobre ele buscam a sua destruição. Para Vázquez (1999, p. 279), entramos na esfera da sátira quando o objeto ou fenômeno revela sua inconsistência ou nulidade, a ponto de deixar que se perca toda sua simpatia, e o

riso já não é mais terno, porém bem mais por indignação ou ira. Neste caso, a desvalorização é tão radical que nos leva a conclusão de que o objeto não merece subsistir.

O obsceno, por sua vez, pelo menos na sociedade ocidental, causa repulsa no ser humano que se mostra incomodado com tudo que é excrementício ou é ligado ao sexo. Se por um lado, na Grécia clássica e no Renascimento, os atributos sexuais eram exibidos para tornar mais evidente a beleza de um corpo, e isso era feito sem constrangimentos, nas sociedades onde existem um forte senso de pudor, o gosto por sua violação manifesta-se através do que seria contrário ao pudor, a obscenidade, como aponta Eco (2007, p. 132). Podem-se exibir comportamentos obscenos por raiva ou provocação, mas de uma maneira geral, comportamentos obscenos estão ligados também ao humor, visto que até mesmo crianças apreciam piadas sobre excrementos.

É reconhecido que certos padrões estéticos estão sujeitos ao repertório perceptivo de cada época e cultura, porém, existem elementos que, conforme a história nos mostra, apesar das variáveis de tolerância ou de impacto, de certa forma, parecem manter seu caráter como uma entidade autônoma, com sua identidade determinada essencialmente pela sua fisiologia. É o caso do *diabolus in musica* abordado por Eco (2007):

O ouvido dos antigos percebia como dissonantes certos intervalos musicais, julgando-os desagradáveis, e, durante séculos, o caso clássico de feio musical foi o intervalo de *quarta aumentada*, ou excedente, como, por exemplo, *dó-fá suspenido*. Na idade média, esta dissonância era tão perturbadora que foi definida como *diabolus in musica*. Contudo, psicólogos revelaram que as dissonâncias têm um poder excitante e muitos musicistas, desde o século XIII, empregavam-nas para produzir determinados efeitos em contextos apropriados. (ECO, 2007, p. 421)

O *diabolus* serviu para produzir efeitos de tensão que esperam por uma solução, e foi usado por Bach, Mozart, Liszt, Moussorgsky, Sibelius, Puccini na *Tosca* e até em *West Side Story*, de Bernstein, ou mesmo, e com frequência, para sugerir aparições infernais, em Berlioz, na *Danação de Fausto*. O caso do *diabolus in musica* nos inspira algumas reflexões. Para Eco (2007, p. 421), a questão do que é feio e ou aceitável é relativa aos tempos e culturas, pois o que é percebido como feio pode vir a contribuir para a beleza do conjunto. Porém, como correção dessa perspectiva relativista, podemos dizer que, se é percebido que o *diabolus*, sempre foi empregado para criar tensão, então existem reações baseadas em nossa fisiologia que permanecem mais ou menos inalteradas através dos tempos

e das culturas. “Pouco a pouco, o *diabolus* foi aceito, não porque tinha se tornado agradável, mas justamente por causa do cheiro de enxofre que *nunca* perdeu.”

3.3 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Julio Plaza (1987) comenta, na abertura de seu livro, ter sido a referência à Tradução Intersemiótica de Roman Jakobson, a primeira com que teve contato. Jakobson discriminara os possíveis tipos de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. A Tradução Intersemiótica ou “transmutação” consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas não verbais. Ou ainda de um sistema de signos para outro, como, da literatura para o cinema, da pintura para a música, da música para a dança, ou vice versa.

Se temos como “matéria prima” da obra de arte o signo, este signo, com a aplicação do conceito de Tradução Intersemiótica, pode nos ser apresentado por diversos meios desde que seja preservada sua essência. Plaza (1987, p17) diz que, para Peirce, o signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas que, com o poder de autogeração, caracterizam o processo sógnico como continuidade e devir. A definição de signo peirceana é, nessa medida, um meiológico de explicação do processo de semiose (ação do signo) como transformação de signos em signos.

Plaza (1987) afirma que por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente uma tradução, pois, quando pensamos, traduzimos o que quer que esteja presente na nossa consciência, quer sejam imagens, sentimentos ou concepções em outras representações que também servem como signos. Nesses termos, todo pensamento é então a tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante.

Segundo Plaza (1987, p. 18), Peirce afirma que é impossível um conhecimento imediato, visto que não há conhecimento sem antecedentes pensamentais. É negada então a concepção cartesiana de intuição como conhecimento imediato, sendo que qualquer pensamento presente, na sua imediaticidade, é mero sentimento e, por sua vez, não tem significado algum. O valor está não no que é realmente pensado, mas naquilo a que este pensamento pode ser conectado numa representação através de outros pensamentos subsequentes.

Assim, podemos afirmar que tradução é também criação, portanto é alto o grau de subjetividade e imprecisão que pode estar envolvido em tal processo, principalmente quando se trata dos signos estéticos, ou, de uma forma geral, de sistemas de representação não verbais. O processo ao qual implica a inteligibilidade do signo envolve a leitura que o assim chamado tradutor faz da obra original, as limitações e variáveis do novo meio escolhido, além da leitura que o receptor fará da obra “traduzida”, que como em qualquer processo de recepção, pode variar de acordo com a pré-disposição, características de raciocínio, e repertório do receptor.

Reis (1999) nos aponta que na Tradução Intersemiótica a faculdade mimética atinge altos níveis de sutileza para que ocorra a “transmutação” de um sistema de signos para outro e ainda exprima o conteúdo e a forma de um original. Ocorre isso especialmente quando uma modalidade artística se propõe a traduzir outra; quando, por exemplo, uma música pretende traduzir uma pintura, um poema, ou vice versa. O objeto que tal processo tenta traduzir pode variar desde uma narrativa, uma história, até um núcleo de sentido específico, como um “estado de espírito”, uma ideia, ou um ideal político-sócio-cultural. Reis (1999) nos faz apontamentos sobre como tal processo se deu no movimento impressionista, traduzindo de forma pictórica as características do pensamento coletivo presente em tal contexto:

Na concepção que defendemos, o Impressionismo desencadeou, a partir de várias influências anteriores – especialmente a de Baudelaire – o processo artístico revolucionário que se afirmou no século XX. Naquela época, como movimento e estilo inovador, veio responder a vários desafios. (...) Representou, na linguagem sígnica, através da desintegração do contorno e da diluição da forma em pinceladas expressivas, a frase: “Tudo que é sólido desmancha no ar”. Este pensamento, inserido e harmonizado ao texto revolucionário de Marx e Engels era, num sentido lato, a expressão da realidade impalpável que pairava no inconsciente coletivo. (REIS, 1999, p. 20-21).

Reis (1999) afirma que tal expressão encontrou sua tradução intersemiótica na forma do novo estilo pictórico. A justaposição de cores, as pinceladas marcadas e irregulares, ao recriarem utopicamente, os momentâneos efeitos da luz sobre a natureza, desfazendo os contornos, imprecisamente, representam a sensação psicológica do olhar míope, captando o nebuloso e o “novo” a envolver a população diante de tantas transformações de impacto, físico-urbanas, ideológicas, sócio-políticas e culturais.

A autora prossegue ao observar que a transformação que se fazia anunciar na surdina do imaginário coletivo, aflorou na tela dos pintores, e que as questões básicas da tradução intersemiótica estão muito vivas nessa mesma época. Por exemplo, em seu texto “Sobre a Cor”, inspirado em Delacroix, Baudelaire afirma que a pintura tem melodia, harmonia e contraponto. Também, de uma geração posterior, Claude Debussy, inspira-se nas obras do escritor norte americano Edgar Alan Poe, e do pintor James Whistler, este revelando-se muito ligado à arte japonesa e à música, como conota a sua pintura *Sinfonia em branco n°2*.

Apesar dos estudos e formulações a cerca do conceito de tradução intersemiótica serem relativamente novos, pode-se dizer que a prática de tal processo permeia toda a história do homem moderno, sobretudo no campo das artes, como veremos em diversos pontos deste trabalho.

4 IMAGEM E TRILHA SONORA

4.1 TRILHA SONORA, MÚSICA INCIDENTAL E SONOPLASTIA

O som no material visual e sonoro, como é comentado e exemplificado em vários pontos deste trabalho, possui várias acepções e aplicações. Acreditamos que seja importante, nesse ponto, comentar sobre as três categorias mais amplas que serão frequentemente utilizadas nas descrições bem como nas análises das cenas escolhidas. A Trilha Musical, genericamente chamada de Trilha Sonora, A Música Incidental, e a Sonoplastia.

O conceito de trilha sonora é amplo e, quase sempre, usado equivocadamente em nosso cotidiano. Normalmente as pessoas usam o termo trilha sonora para se referir à música de um filme, ou de uma novela, por exemplo. Tecnicamente falando, trilha sonora é todo o conjunto de sons de uma peça audiovisual, seja ela um filme, um programa de televisão ou um jogo eletrônico. Ou seja, a trilha sonora não se limita à música, mas compreende também todo os outros sons presentes nessa peça audiovisual. Em termos de organização interna, uma trilha sonora se divide em três conjuntos sonoros: os diálogos, ou seja, a fala; os efeitos sonoros, que no passado eram chamados de ruídos no jargão técnico e compreendem os sons de ambiente, de objetos, de pessoas etc; e, por fim, a música. Assim, aquilo que em nosso dia-a-dia chamamos de trilha sonora é o que chamamos, na terminologia da área, trilha musical. (CARRASCO, 2010, p.1).

Chamamos aqui de Trilha Musical ou Tema Musical a música, normalmente com características marcantes, composta ou escolhida especialmente como “tema” de determinada situação, filme ou personagem. Existem temas musicais que assumem identidade própria e acabam personificando o filme ou personagem. Podemos citar, por exemplo, o tema *The Pink Panther* (A Pantera Cor de Rosa) de Henri Mancini, *Mission Impossible* (Missão Impossível) de Lalo Schifrin, *James Bond Theme* de Monty Norman, entre outros.

A Música Incidental é, de forma geral, uma composição, na maioria dos casos, instrumental, que permeia as cenas do filme. Geralmente funciona como imersão, ou seja, não costuma ter identidade marcante, mas faz com que o espectador “mergulhe” no “clima” da cena. Para tal efeito a música incidental normalmente “joga” com a correspondência ou contrariedade de caráter das sensações produzidas pelo material visual, e,

de acordo com a intenção do diretor, pode acentuar, suavizar, ou até mesmo gerar efeito contrário ao que se teria apenas com o material imagético.

A Sonoplastia trata dos sons usados para indicar ou reforçar as ações. Tal recurso era amplamente utilizado nas rádio novelas que eram geralmente transmitidas ao vivo. O chamado sonoplasta era encarregado da reprodução de sons de vento, batidas na porta, tiros, entre outros. No cinema tal recurso é ainda amplamente utilizado. Quando o som direto não é o suficiente para criar o efeito que a cena pede, são editados posteriormente, em sincronismo com a imagem, efeitos sonoros que são muitas vezes retirados de um banco de sons ou reproduzidos em estúdio.

Em alguns casos os sons sobrepostos à cena não são exatamente reais, como por exemplo, em um desenho animado, o som de uma pancada pode ser substituído pelo de uma batida de pratos de orquestra. Nesse caso geralmente não nos incomodamos se os sons são correspondentes aos reais da ação ou não, em razão do efeito de efeito de “síncrese”:

(...) efeito audiovisual destacado por Michel Chion, a *síncrese* – neologismo criado a partir das palavras síntese e sincronização - é um efeito psico-fisiológico, considerado como "natural" ou "evidente", em virtude do qual dois fenômenos sensoriais e simultâneos, aqui a imagem e o som, são percebidos imediatamente como um só evento, procedente da mesma fonte. (BAPTISTA, 2007, p. 23).

Por meio desse efeito, o espectador inconscientemente firma um “contrato” e passa a tomar como “verdadeiros”, efeitos sonoros que correspondem aos visuais, porém, nem sempre correspondendo ao mesmo tipo de fonte sonora. É o que é chamado de “Pacto Audiovisual”.

4.2 A CONSTRUÇÃO MENTAL DAS IMAGENS

Flusser (2002) afirma que as imagens devem sua origem ao esforço de abstrair duas das quatro dimensões espaço-tempo para que se conservem apenas as dimensões do plano (vertical e horizontal). A essa capacidade de abstração específica é que podemos chamar de imaginação. Se por um lado a imaginação permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, por outro permite reconstituir as dimensões abstraídas da imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos

planos e decodificar as mensagens assim codificadas, portanto, é a capacidade de fazer e decifrar imagens, essas que, para Flusser, são mediações entre o homem e o mundo.

Por exemplo, na narrativa de *Vermelho Como o Céu*, temos o aspecto do imaginário recebendo um enfoque especial, pois, na falta do sentido da visão, é esse imaginário o responsável pela construção imagética sobre o suporte de outros sentidos, sobretudo, o da audição. Menezes (2007) afirma que os sons provocam a criação de cenários mentais, geram imagens *endógenas* que, ao contrário das imagens *exógenas*, não precisam de suportes, conforme frisa Belting (2000).

Sobre isto, Menezes (2007) prossegue sustentando que, na cultura do visual, encontramos as imagens que se apresentam sobre suportes como pedras, papéis, painéis ou telas, chamadas por Belting de *exógenas*, e estão montadas de forma que se impõe à nossa percepção, podendo inclusive congelar o mundo e obstruir a imaginação. Já os sons, provocam a criação de imagens mentais, geram imagens *endógenas* que, conforme Belting e Kamper (2000), não precisam de suportes, estão presentes em nossa vida interior quando estamos acordados, dormindo e sonhando. Sobre isto, Baitello dialoga com Hans Belting: “a riqueza do repertório das imagens endógenas significa a riqueza de nossa vida interior, a riqueza de nossas experiências acumuladas e das conclusões que tiramos dessas experiências (das novas imagens que geramos a partir de nossas vivências e experiências)” (BAITELLO apud MENEZES, 2007, p. 98).

Para Baitello (2005, p.46), imagens se formam, em primeiro lugar, no universo interior do ser humano, tendo como ponto de partida, a percepção que lhe vem diretamente do mundo através dos sentidos, ou do discurso que fala do mundo. Baitello (2005) ainda nos chama atenção sobre a importância da cultura do ouvir quando afirma que o som tem um status menor na cultura do homem contemporâneo –, o que pode provocar um ensurdecimento intencional, uma perda da capacidade de permitir a uma comunicação mais completa.

Sobre as imagens construídas mentalmente, Baitello Jr. e Contrera (2006, p.2), mencionaram que, apenas dentro do campo da neurologia, já contamos com uma lista de autores que tratam do conceito de imagens mentais ou conceituais, como o neurologista Antônio Damásio que afirma que:

Imagem designa um padrão mental em qualquer modalidade sensorial, como, por exemplo, uma imagem sonora, uma imagem tátil, a imagem de um bem-estar. Essas imagens comunicam aspectos das características físicas do objeto e podem comunicar também a reação de gostar ou não gostar que podemos ter em relação a um objeto, os planos referentes a ele que podemos ter, ou a rede de relações desse objeto em meio a outros objetos. (DAMÁSIO, 2000, p. 24-25).

Damásio (2000) ainda deixa claro que toma o conceito de "imagem" como sinônimo de "representação", reafirmando o que sabemos sobre as representações ao dizer que, longe de reproduzir o objeto percebido pelos sentidos, a representação é uma construção cognitiva.

4.3 O CARÁTER SEMIÓTICO DAS ESCUTAS DE CHION

Temos o viés sonoro utilizado amplamente no cinema, das mais variadas maneiras e para os mais variados fins. Podemos assim destacar três tipos de aplicação do som em sua inter-relação com o imagético: imersão, interação, e conceituação.

Segundo Shum (2008), a imersão costuma estar associada a “atmosferas”, “climas”, emoções e impressões, e se consolida pela, algumas vezes vaga e imprecisa, associação subjetiva entre sons e imagens. Nesse caso, o som não funciona como índice de algo ou alguém nem pretende transmitir alguma ideia ou conceito, mas, está presente apenas para ambientar as ações e auxiliar para que o espectador “mergulhe” na cena.

Os sons de imersão normalmente são inseridos ao material na etapa da edição e trata-se muitas vezes de sons não diegéticos (aqueles que não fazem parte do contexto da cena, ou seja, não foram executados no momento da filmagem), como a música incidental, de uma maneira geral, que é sobreposta à narrativa para transmitir “estados de espírito” ou criar “climas” como suspense, impacto, melancolia, alegria, entre outros.

Nesse caso, o que agrega significado ao som são suas próprias características físicas, tais como: altura, intensidade, timbre, duração, e no caso da música, as características estruturais, como as de textura, de harmonia, de ritmo, entre outros. Dependendo do caráter sonoro ou musical dos sons de imersão, ele pode funcionar, do ponto de vista da sintaxe, como um adjetivo sonoro, reforçando o teor da cena, ou, por vezes, modificando a significação que ela produz.

No documentário *Music For The Movies: Bernard Herrmann* (1992), que Margaret Smilow e Roma Baran produziram e Joshua Waletzky dirigiu sobre o compositor das trilhas sonoras dos maiores clássicos do diretor Alfred Hitchcock, o editor Paul Hirsch menciona uma situação exemplar do “thriller” *Psicose* (1960). O editor diz certa noite estar assistindo a *Psicose* em sua casa, quando prestou atenção à cena em que Leigh fugia em seu carro após roubar. A cena consiste em três tomadas bastante simples: um close na personagem, a imagem do carro da polícia refletida no retrovisor do carro, e a imagem da estrada à frente.



15':48''

15':54''

16':10''

Figura 5: Sequência de três Fotogramas da cena da perseguição *Psicose* (1960)

Nas palavras do editor: “O material era muito simples, mas a cena era totalmente absorvente. Eu então desliguei o som da televisão. E aí percebi que o extremo desgaste emocional era quase todo devido à música. Víamos uma mulher bonita dirigindo um carro, talvez até o supermercado”. No documentário, é ainda complementado que chegou a ser sugerida a utilização de vozes, explicitando que se tratava de uma perseguição, porém sobre a alegação de que assim não haveria suspense, a opção escolhida foi utilizar apenas música, apostando que a imaginaria o que estaria acontecendo.

Na imersão, os sons passam, por vezes, despercebidos aos espectadores que, muitas vezes estão “encantados” ou fortemente envolvidos na atmosfera da cena, inconscientemente, por influência dessa dimensão sonora. É válido lembrarmos que as traduções de características sonoras físicas e estruturais em sentimentos e sensações envolvem um alto grau de subjetividade e estão sujeitos ao repertório sociocultural do espectador. Temos, porém, exemplos dessa prática que remontam à Antiguidade, como as idéias e conceitos que culminaram na Teoria dos Afetos do período Barroco.

Para os gregos, um determinado *modo* ou escala musical poderia influenciar os homens de diferentes maneiras, vindo a música servir de forma ético-moral. Isso se deve ao fato de alguns modos, para os gregos, terem caráter sereno, outros caráter valente, outros se projetarem de maneira diversa. A palavra *affectus* (verbo latino) tem a ver com a palavra grega *pathos* que significa cada estado do espírito humano, sofrimento e emoção da alma. Platão enumera quatro afetos que são prazer, sofrimento, desejo e temor. Aristóteles diferencia 11 tipos baseados na mistura de prazer e sofrimento: desejo, ira, temor, coragem, inveja, alegria, amor, ódio, saudade, ciúme e compaixão. Esta visão está proposta na obra *Retórica* de Aristóteles. Segundo ele, a música possuía qualidade de transmitir impressões e criar diversos estados de ânimo.

Na música do Renascimento, devido ao Humanismo, ao retorno da cultura greco-romana e da disseminação dos conhecimentos, houve uma prática (Século XVI) em que os compositores passaram a ter uma preocupação em como representar o texto na música. A *Música Reservata*, em que o sentido musical deveria ajudar no entendimento do conteúdo textual. A *Teoria dos Afetos*, no Período Barroco, foi possivelmente uma evolução da *Música Reservata*, baseada na antiga analogia entre música e retórica.

Na interação, o som assume um caráter fortemente indicial, como o toque de uma campainha indica que há alguém que aguarda à porta, ou uma sirene de bombeiros indica um possível incêndio. Os sons de interação estão fortemente presentes em mídias como os *games*, por exemplo, e no cinema, podem funcionar como elemento definidor de eventos naturais, de espaço, de algo, de alguém, entre outros aspectos. Existem vários casos de cenas em que ocorre algum evento natural, como uma tempestade.

O evento em si não aparece na tela, mas é anunciado por sons de trovões; os personagens podem estar em um ambiente fechado, mas pelo som, incontestavelmente concluímos que ocorre tal evento natural. Podemos imaginar o mesmo ambiente imagético acompanhado por, ao invés de sons de trovões, sons de carros e caminhões. Nesse caso, o som ao invés de indicar o evento natural, funciona como elemento delimitador de espaço, indicando que o local onde se passa a sequência se localiza próximo a uma rodovia. O som de uma campainha ou de passos pode indicar a chegada ou a aproximação de uma personagem, assim como o disparo de uma arma sem que o som seja ouvido pode passar a impressão de que o tiro falhou. O som, ou a ausência dele, nesse caso, torna-se responsável por grande parte do impacto da ação.

Muitas vezes os sons utilizados na interação são editados ou acrescentados à cena na pós produção; é o que é genericamente chamado de sonoplastia. Os sons de interação, indiciais, nos ajudam a compreender as ações, e nos dão detalhes que poderiam passar despercebidos nos poucos 24 *frames* por segundo que somos capazes de reconhecer pela visão. No caso dos sons editados posteriormente, temos alguns exemplos em que o som não provém de nenhuma fonte parecida à que apresentada na ação. Em muitos filmes, temos exemplos de impactos, quedas, socos, que são substituídos por sons de instrumentos de percussão. Nesses casos, sem contestar, ou inconscientemente, fazemos a substituição ou ressignificação sonora – isso é o que Chion (1994) chama de pacto audiovisual.

No desenho animado *Tom & Jerry*, por exemplo, grande parte dos efeitos de sonoplastia são produzidos por instrumentos de orquestra. Aparentemente, a intenção não seria a de reproduzir sons tendo como referência as características físicas dos sons que seriam produzidos pela ação, mas, pelo isomorfismo entre o som e o movimento mostrado visualmente. Sobre este tipo de prática, Shum (2008, p.1141) nos informa: “Este tipo de técnica de sincronização de imagens com figuras musicais (ascendentes, descendentes, em zig-zag, entre outros.) e de pontuações musicais de eventos como quedas, batidas e socos, entre outros, ficou conhecida como *Mikeymousing*.”

Na conceituação os sons são utilizados para apresentar conceitos, formulações, simbologias, evocações, entre outros. É o tipo de som que está ligado particularmente a algo, a alguém ou a alguma ideia, como um hino de um país, uma música fúnebre ou o *leitmotiv* de um personagem. O diretor pode transmitir um a ideia de patriotismo, por exemplo, ao usar, em determinada cena, o hino de um país, assim como pode lançar mão da simbologia contida no som para agregar caráter de ironia à outra cena, sobrepondo determinado hino a imagens de crianças pedindo esmolas, por exemplo.

No caso dos *leitmotifs*, temas musicais que caracterizam determinados personagens, a associação geralmente se dá pela recorrência de sua execução em momentos em que o personagem aparece em cena ou por elementos psicológicos do personagem, retratados no tema musical. Temos casos em que o *leitmotiv* denuncia ou até mesmo substitui a presença imagética do personagem na ação. Temos exemplos clássicos como os presentes nos aqui já citados *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock e *Jaws* (1975) de Steven Spielberg.

O som na dimensão do simbólico, além do significado que lhe é atribuído no próprio contexto, pode carregar diferentes simbologias, dependendo do tempo e da cultura

na qual é apresentado. Como exemplo temos o tema inicial da *5ª Sinfonia* de Beethoven, que tem sido considerado como significado simbólico da representação do “destino-batendo-à-porta”. Segundo o secretário do compositor, Anton Schindler, o próprio compositor um dia apontou para o início do primeiro movimento e manifestou: "Assim o Destino bate à porta!". Tal tema já assumiu um significado diverso, como quando durante a Segunda Guerra Mundial, a rede televisiva BBC iniciava seus noticiários utilizando essa obra musical como vinheta, pois a rítmica de seu motivo principal, traduzida pelo código *Morse*, representa a letra “V” (“vitória”). Ainda com o apoio dos sons de conceituação, é possível gerar ou reforçar cenas de caracteres festivos, comemorativos, religiosos, fúnebres, entre outros.

4.3.1 Os três tipos de escuta

Como auxílio para análise dos diversos tipos de sons e suas relações com a imagem a que está vinculada em um material visual e sonoro, bem como seus graus de independência ou dependência em relação às suas fontes sonoras, Shum (2008) cita o modelo de análise proposto por Chion (1994, p. 25-34), dos três modos de escuta: a escuta reduzida, a escuta causal, e a escuta semântica.

Na *escuta reduzida*, o foco do som está em si mesmo, pelas suas características fisiológicas, independentemente de causas ou significados. O nome escuta reduzida foi atribuído Pierre Schaeffer, um dos pioneiros da *Música Concreta*, em seu *Tratado dos Objetos Musicais* (1966), onde utilizou esta categoria diferenciando-a da escuta tradicional, pois serviria melhor à nova linguagem musical que estava propondo. O som, nesse caso, é tratado como um “objeto sonoro” que traz como significado suas próprias características, ao invés dos da fonte ou simbologias que ele possa carregar. Os sons de imersão são percebidos nesta categoria de escuta, pois cada som, com suas características físicas, pode provocar determinadas sensações sem que necessariamente nos remetamos a elementos extrassonoros.

Santaella (2001, p. 85) apud Shum (2008, p. 1136), esclarece que “o termo reduzida foi emprestado da noção fenomenológica de redução em Husserl”. Shum (2008) afirma que a escuta reduzida requer uma audição *acusmática*, ou seja, pensar no som desvinculado de suas causas. Para esclarecer o termo acusmático, Shum traz uma definição de Santaella:

(...) foi originalmente empregado no contexto dos iniciados no culto pitagórico que passavam cinco anos ouvindo, sentados em completo silêncio, as palestras do mestre que eram realizadas atrás de uma cortina, de modo que o palestrante não pudesse ser visto pelos ouvintes. Termo recuperado por Jerónimo Peignot e teorizado por Schaeffer, a escuta acusmática define-se como a apreensão ou apreciação do objeto sonoro independentemente e destacado de sua fonte. (SANTAELLA *apud* SHUM, 2008, p. 1138).

Em uma situação de análise como a que iremos propor neste trabalho, há uma linha muito tênue entre este tipo de escuta e a escuta causal, que veremos a seguir, pois, quando nos dispomos a descrever verbalmente em detalhes os sons em um material visual e sonoro, frequentemente recorreremos à sua fonte para podermos ser mais precisos. Isso fazemos, nem sempre nos atendo puramente à característica de timbre, ataque, duração, decaimento, textura, entre outros, conforme propõe Pierre Schaeffer que tem, como uma das propostas, classificar e categorizar o som totalmente desvincilhado de sua fonte sonora.

A *escuta causal* é aquela cujo interesse está na identificação da origem de determinado som e, no material visual e sonoro, está vinculado aos sons de interação. Este modo de escuta é muito útil na sonoplastia principalmente quando a fonte sonora não está presente na tela, funcionando como índice de materialidade e trazendo pistas das condições e características desta mesma fonte. Chion (1994) afirma que quando a causa ou fonte sonora é visível, o som pode nos trazer informações complementares, como quando se bate em um recipiente fechado, o som nos indica se ele está cheio ou vazio. Quando não vemos a fonte sonora, o som pode ser nosso principal recurso de informação e quando a causa do som não é visível, a identificação se dá a partir de algum conhecimento prévio ou prognóstico lógico. A escuta causal, portanto, raramente parte do “zero”: pode ser elaborada nesse conhecimento.

O autor ainda nos traz que a escuta causal pode assumir variados níveis. A voz humana provavelmente seja um dos únicos tipos de som que conseguimos discernir individualmente, ou reconhecer apenas pela voz falada quando se trata de uma pessoa ou de outra. Quando ouvimos o latido de um cão, por exemplo, podemos até deduzir se o animal em questão é de médio ou grande porte, porém se ouvirmos latidos de cães da mesma raça, provavelmente não distinguiremos entre um indivíduo e outro. (CHION, 1994). No cinema, a escuta causal, apesar de parecer a mais objetiva entre as três abordadas por Chion, é frequentemente manipulada. Pelo já mencionado pacto audiovisual, entre outros recursos e conceitos, em grande parte das situações, aceitamos como fontes dos sons que ouvimos não as reais, mas as que o filme nos faz acreditar que sejam.

A *escuta semântica* está vinculada ao aspecto simbólico, ao conteúdo extrassonoro proveniente de qualquer outro código que está vinculado ao som. O significado implícito do som pode ser convencionado, como na linguagem falada, em que cada palavra possui seus significados dentro de um determinado idioma: no código Morse, em que a duração e repetição dos sons estão ligadas aos fonemas, nos sinais de alerta do computador, ou, referindo-se a aspectos musicais, os aprendidos culturalmente, como o hino de um país, que carrega um caráter patriótico, ou um canto gregoriano, que possui caráter religioso.

O significado do som não está puramente em suas características físicas – apesar de ser identificado graças a elas, nem em sua fonte ou causa, apesar de necessitar das mesmas para existir, mas sim na carga simbólica que lhe é atribuída. Na linguagem visual e sonora, a escuta semântica está ligada aos sons de conceituação e, pela manipulação desse modo de escuta, é possível, entre outras coisas, transmitir ideias, conceitos, além de atribuir sentido poético à cena. É, contudo, importante destacarmos que o que ocorre quando nos deparamos com um fenômeno visual e sonoro como uma mescla desses modos de escuta, na maioria das vezes, impossíveis de serem separadas.

4.3.2 A relação com as categorias Peirceanas de análise

Na semiótica de Charles Sanders Peirce, os fenômenos são entendidos como tudo o que está presente à mente em um dado momento. O que nos é apresentado, podemos perceber em três níveis de consciência: Primeiridade (sentimento ou sensação), Secundidade (relação/conhecimento) e Terceiridade (interpretação intelectual). Como Santaella (1994, p.183) nos traz, “a contemplação estética se dá na mistura das três categorias, envolvendo elementos próprios ao sentir (primeiridade), o esforço interpretativo implícito na observação do objeto (secundidade), e na promessa de compreensão e assentimento intelectual com que esse objeto nos acena (terceiridade)”. Como auxílio para análise dos diversos tipos de sons e suas relações com a imagem a que está vinculada em um material visual e sonora, bem como seus graus de independência ou dependência em relação às suas fontes sonoras, Shum (2008) cita a evidente correspondência entre o modelo de análise proposto por Chion (1994) e as categorias peirceanas.

Pode-se dizer que a *escuta reduzida* está ligada à primeiridade. Os sons de imersão, aqueles inseridos na cena para criar “atmosferas” e “climas” são os que mais se enquadram nesta categoria, pois, tendem a nos afetar pelas suas próprias características, e têm

a pretensão de gerar, no espectador, sensações e estados de espírito para que ele “mergulhe” na cena, muitas vezes, sem que se dê conta. Se a *escuta reduzida* está atrelada à primeiridade, pode-se dizer que a *escuta causal* está ligada à secundidade. Os sons de interação, presentes na cena para explicitar ou reforçar alguma ação chamando a atenção para sua causa, se enquadram nesta categoria, pois, têm a intenção de que o espectador realmente se dê conta ou até sinta o impacto de determinado acontecimento. Podem, além disso, funcionar como índice de materialidade de personagens e elementos que não estão presentes visualmente na cena.

A *escuta semântica* está ligada à terceiridade. Os sons de conceituação se enquadram nesta categoria, pois estão ligados à dimensão do simbólico, necessitando de uma interpretação intelectual para que o signo sonoro atinja significado comunicacional. Quando os sons são aplicados como conceituação na cena, o que se espera, é que o espectador, partir do próprio repertório ou de situações já estabelecidas na narrativa, estabeleça relações e perceba a carga simbólica que o som carrega para agregar significados à imagem. Os signos sonoros nessa dimensão, assim como em qualquer outra, está sujeito a inúmeros entendimentos, dependendo das particularidades do receptor.

A primeira tricotomia de C. S. Peirce organiza os signos segundo características do próprio signo, dividindo-se em *qualissigno*, *sinsigno* e *legissigno*. O *qualissigno* é uma qualidade imediata causada por uma característica física como uma cor, uma forma, um timbre, entre outros. Logo o vinculamos aos sons de imersão que têm seu efeito justamente em suas próprias características.

O *sinsigno* é utilizado para representar algo ou alguém; nele predominam a objetividade e a relatividade. Vinculamos o *sinsigno* aos sons de interação, pois seu significado está na causa à qual o som se relaciona ou se refere. O *legissigno* pode gerar uma ideia, uma convenção substitutiva do conjunto que a singularidade apresenta. Vinculamos o *legissigno* aos sons de conceituação, pois assumem função de símbolos, códigos, representações, construtores de sentido e significado.

Para Peirce, o signo representa o objeto e cria um resultado na mente do receptor. Chamamos de interpretante então o significado do resultado de um signo. O Interpretante é um signo que foi desenvolvido por meio de outro signo. Os Interpretantes se classificam em Emocional, Energético e Lógico. Relacionando os três modos de escuta com essas modalidades de interpretantes, podemos afirmar que na escuta reduzida, vinculada à primeiridade e aos sons de imersão, o resultado é um *interpretante emocional*, que está ligado

aos sentimentos e sensações. Quando ocorre a escuta causal, que está vinculada à secundidade e logo aos sons de interação que vinculam o seu significado à sua fonte sonora, o resultado é um *interpretante energético*, que está ligado propriamente à existência do fenômeno.

Quando ocorre a escuta semântica, que está vinculada à terceiridade e aos sons de conceituação, o resultado é um *interpretante lógico*, que está ligado à dimensão do simbólico e da mediação. Porém, Santaella (1994, p.183), nos traz que o mais importante na semiótica como meio de compreensão do estético não está apenas na variedade de interpretantes, mas no exame das classes e nas misturas sígnicas que elas permitem, e continua:

[...] a teoria dos interpretantes de Peirce nos fornece elementos para perceber que, muito embora o signo possa apresentar potencial para o advento de processos interpretativos multifacetados, densos e complexos, isso não significa que esses processos tenham de realmente se efetivar quando o signo atinge o receptor. Ao contrário, dependendo do receptor, o interpretante pode muito bem estacionar no nível puro e simples de uma qualidade de sentimento, se que o receptor seja levado a uma atividade mais combativa de realização de um esforço interpretativo, tendo em vista responder ao aceno intelectual do signo. (SANTAELLA, 1994, p.183).

Quando se ouve música, por exemplo, o interpretante pode perfeitamente permanecer no nível de um sentimento indeterminado ao passo que receptores mais especializados podem ir além, chegando a uma compreensão intelectual do objeto. Ainda quanto aos modos de escuta no material visual e sonoro, Shum (2008) afirma que assim como ocorre com as categorias da Gramática Especulativa ou Teoria Geral dos Signos de Peirce, os modos de escuta se sobrepõem e se combinam em diferentes contextos e níveis de complexidade. “Como produtores de áudio para filmes, vídeos, hipermídias ou games, podemos estabelecer graus diversos em que os sons estejam mais ou menos vinculados a cada um dos três modos de escuta (causal, semântica e reduzida).” (SHUM, 2008, p.1138).

Considerando todos os conceitos e contribuições abordados aqui bem como suas acepções e inter-relações, propomos um quadro de apoio a ser utilizado nas análises propostas neste trabalho:

Tipos de escuta	Reduzida	Causal	Semântica
Aplicações do som no material visual e sonoro	Imersão	Interação	Conceituação
Categorias peirceanas de análise dos signos	Primeiridade	Secundidade	Terceiridade
O som como signo	Qualissigno	Sinsigno	Legissigno
Interpretantes	Emocional	Energético	Lógico

Quadro 1: Quadro de apoio
Sons, escutas e categorias peirceanas

No capítulo a seguir, será descrito o material escolhido como corpus das análises. Serão apresentadas as sinopses dos filmes *Vermelho como o céu* de Cristiano Bortone, e *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick, bem como a descrição das cenas selecionadas para que sejam tecidas as relações entre imagem e som a partir das bases teóricas apresentadas neste capítulo.

5 DESCRIÇÃO DO CORPUS

5.1 VERMELHO COMO O CÉU E “VISUALIDADE SONORA”

Em *Vermelho como o céu*, temos fortes relações sinestésicas e metafóricas em diversos momentos da narrativa. O enredo, ao abordar casos de comprometimento do sentido da visão, põe o som como elemento que vem a suprir ou suavizar tal incapacidade. O enredo traz também o som como elemento estimulador na construção das imagens mentais ou endógenas. A trilha incidental também é manipulada de tal maneira que nos faz perceber que a intenção, além do sentido estético, foi transmitir certas mensagens de maneira poética.

5.1.1 Sinopse de Vermelho Como o Céu

Em 2006, Cristiano Bortone (Roma, 1968), renomado diretor, produtor e roteirista do cinema italiano, lançou o filme *Vermelho como o céu* (*Rosso come il cielo*). A película, protagonizada por Luca Capriotti, ganhou o prêmio David Giovani de 2007. O filme é baseado na história real do renomado editor sonoro da indústria cinematográfica italiana Mirco Mencacci, que perdeu a visão acidentalmente ainda na infância. É neste período da infância de Mirco que se dá toda a ação.

Em 1970, Mirco vivia com seus pais em uma vila, na região da Toscana. Mirco tinha uma infância tranquila e, apesar de não ter muitos luxos, brincava com seus amigos e tinha, como uma de suas diversões prediletas, ir até o cinema com seu pai. Certo dia em sua casa, ao mexer na arma de seu pai, deixou cair fazendo com que disparasse. Os estilhaços atingiram a região dos olhos de Mirco fazendo com que ele passasse a enxergar apenas sombras. Na época, a legislação vigente da Itália não permitia que deficientes visuais frequentassem a escola regular, e Mirco então foi encaminhado ao Instituto Cassoni, uma escola especial que funcionava em regime de internato, em Gênova, distante dos pais e amigos.



Figura 6: Cartaz do filme Vermelho Como o Céu (2006)
Disponível em: <http://mofrasoul.blogspot.com.br>
Acesso em 18/04/2012

Temos então alguns pontos de conflito característicos de boas narrativas italianas neorrealistas, como, o distanciamento dos pais, da casa, dos amigos e da escola. Inicialmente Mirco, que ainda enxergava vultos, era de certa forma rebelde devido à sua condição e à pouca idade; recusava-se a ser tratado como um cego. O momento em que Mirco, ao ascender e apagar uma lâmpada, diz a uma das irmãs do instituto que a mesma está queimada quando na verdade não está, deixa subentendido que seu problema se agravava deixando totalmente cego.

No instituto, as crianças eram reprimidas criativamente e doutrinadas a valorizar e a executar trabalhos manuais de movimentos repetitivos como manejar um “tear” ou operar painéis de máquinas, apenas para que, ao chegar à idade adulta, tivessem condições de obter um emprego e conseguir o próprio sustento. Certo dia, o professor pediu um trabalho tendo como tema as estações do ano. Mirco, que se recusara a aprender Braille, encontrou na prateleira de um armário do colégio, um gravador, uma tesoura e fita adesiva. Apropriou-se

desse material e, com ele, começou a gravar e a editar sons que imitassem os da natureza, com a motivação de realizar a tarefa escolar, que então seria produzida de maneira sonora.

Mesmo com toda a ambiência restritiva do regime educativo a que os alunos estavam submetidos, há momentos da história em que eles realmente se divertem. Um desses momentos ocorre quando saem numa noite escondidos e, guiados por Francesca, filha da zeladora do instituto, que se tornara amiga de Mirco, vão a uma sessão de cinema. Fascinadamente, as crianças acompanham o filme, por vezes rindo muito, tanto por tratar-se de comédia, quanto por participarem da reação que (auditivamente) percebiam da plateia.



1:03'

1:04'

1:05'

Figura 7: Sequência de três fotogramas da cena do cinema
Vermelho como o céu (2006)

O instituto tinha como tradição preparar uma apresentação de final de ano com os alunos. Nela eram apresentados números de poesia, música, entre outros. Como não é tão raro nesse tipo de situação, os alunos mais aptos eram escolhidos e os outros ficavam, de certa forma, excluídos. Nos horários dos ensaios pois, Mirco e alguns colegas, acompanhados por Francesca, começaram a preparar secretamente uma “história sonora”. Reuniam-se no porão, construía formas de replicar os sons que lhes interessavam, registrando e editando por meio do gravador de fita cassete.

O protagonista se movimenta, ora com facilidade, ora com dificuldade, das rígidas imposições do diretor do colégio ao apoio recebido do padre, que também é seu professor, e lhe concede certo grau de abertura. Lida bem com essa alternância entre abertura e fechamento, permissão e proibição, e delas tira proveito. Ele e seus amigos conseguem concluir o “filme sonoro” e sentir-se preparados para apresentá-lo no recital de final de ano. No dia do evento, conforme iam entrando no recinto da apresentação, os espectadores eram

orientados a vendarem seus olhos para apreciarem a peça. Tudo transcorreu como desejavam, e a plateia se surpreendeu e se comoveu.

O filme termina com Mirco retornando ao seu lar para passar as férias e reencontrando os amigos de antes, com quem é mostrado se divertindo com a brincadeira infantil costumeira na região, a “cabra cega”. Dessa vez, os antigos companheiros não conseguiram derrotar Mirco na brincadeira... Em 1975 entra em vigor uma lei que abolia escolas para cegos e o princípio da inclusividade era finalmente adotado. Mirco deixa a escola aos 16 anos, e mesmo sem nunca ter recuperado a visão, tornou-se um importante editor sonoro do cinema italiano.

Os tópicos a seguir descrevem e analisam as cenas escolhidas do filme para nelas apontar a relação especial e particular entre som e imagem.

5.1.2 A chuva cessa e o sol aparece

A primeira sequência a ser analisada tem início aos 37’:35” do filme. É a sequência em que Mirco, com a ajuda de Felice prepara o trabalho que o professor pedira sobre as estações do ano. Os dois, utilizando o gravador de fitas que Mirco encontrara no colégio, tratam de gravar sons que reproduziriam os da natureza. Para reproduzir o som da chuva, gravam um chuveiro aberto; para o som de gotas d’água, um dos meninos bate cadenciadamente com o dedo indicador na palma da mão. Para editar os sons gravados, Mirco ouve, corta a fita com uma tesoura e a emenda com fita adesiva, semelhantemente à técnica de composição da “música concreta”, em seus primórdios.

Mirco e Felice adentram a cozinha para procurar mais fontes sonoras. Sacudindo uma bandeja grande de metal conseguem providenciar o som do trovão. Os dois meninos assim exploram sua criatividade, reproduzindo também o som do vento e o de uma abelha. Percebemos a ironia da qual o diretor poeticamente lança mão, quando Mirco, que tinha certa dificuldade e se atrapalhava no momento de segurar para cortar e colar a fita adesiva: ele faz essa operação com uma régua das que são usadas para escrever em Braille. A régua, conforme ilustrado na figura 9, serve aqui a um fim diferente daquele a que se destina: o estudante a utiliza com criatividade para dar vazão ao seu desejo de sonhar e realizar. Fica então simbolizado o desprezo de Mirco pela limitação que lhe era causada pela cegueira.

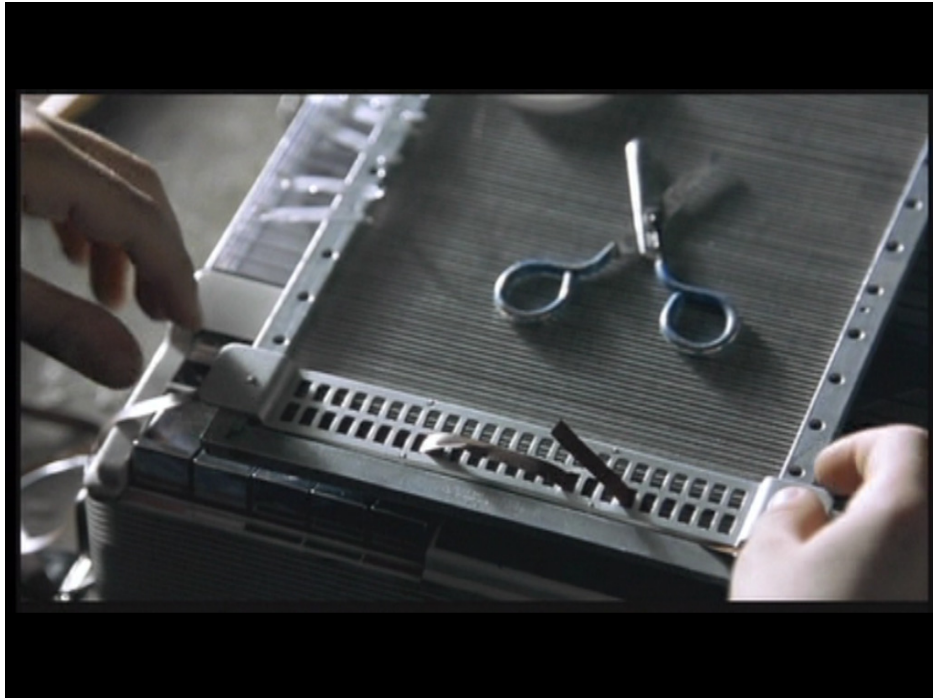


Figura 8: Fotograma de Vermelho como o céu
“Mirco editando os sons gravados”

Quando a “história sonora” ficou pronta, Mirco deu-lhe o título “A chuva termina, o sol aparece”; chama em seguida sua amiga Francesca para ser a primeira a ouvi-la, e declara que foi a ela que dedicou esse trabalho. As imagens de Francesca com os olhos atentos apreciando a história são intercaladas com imagens dos próprios eventos sugeridos ali sonoramente, como se estivessem sendo visualizados mentalmente pela personagem. São imagens do vento balançando folhas e galhos de árvores; da chuva caindo na relva e se chocando com a vidraça; de gotas d’água ao cessar da chuva caindo sobre uma folha, sobre uma flor, e sobre o parapeito de uma janela; e de uma abelha circundando um girassol e depois subindo até um azul e ensolarado céu.

Toda a sequência aqui descrita é ambientada por uma bela música incidental de caráter suave, que varia de intensidade conforme transcorre, ora chegando a ficar totalmente ausente, ora tornando-se mais proeminente.



Figura 6: Série de fotogramas da sequência da elaboração do trabalho de Mirco
Vermelho como o céu (2006)

5.1.3 O dia da apresentação de fim de ano

A segunda sequência se inicia a 1:25':00", quando os alunos do Instituto Cassoni apresentam o trabalho de final de ano a seus familiares. Os visitantes tomam seus assentos e formam agora a plateia que vai assistir ao espetáculo. O professor dos meninos faz a abertura e, após saudar os presentes, pede-lhes para que coloquem, em seus olhos, as vendas que lhes foram fornecidas na entrada. A história inicia com alguns acordes do piano e a voz de um narrador, que conta a história de uma princesa que ao perder o pai, foi expulsa de casa juntamente com os irmãos, pela madrasta.

Os alunos, com a participação de Francesca, dividem as tarefas na sonorização de cada passagem do relato. Alguns tocam instrumentos como piano e flauta, alguns dramatizam verbalmente o texto, enquanto outros criam os efeitos de sonoplastia com sucata, utensílios de cozinha, tecidos, entre outros. Mirco opera o gravador de fitas, onde se encontram vozes gravadas e editadas com mudanças de afinação, inclusive para reproduzir as vozes dos personagens, como a da malvada madrasta.



Figura 7: Sequência de três fotogramas da sequência da apresentação
Vermelho como o céu (2006)

As imagens da performance dos alunos são intercaladas às dos cômodos vazios do internato, e o som da história apresentada pelas crianças é intercalado ao de uma música incidental de caráter extremamente melancólico. A partir de certo momento, essa música permeia toda a cena, ora diminuindo muito a intensidade, ora ficando mais proeminente e chegando inclusive a se sobrepor aos sons da ação em determinados momentos.

A narrativa prosseguia, e os estranhos sons da floresta que aterrorizavam os personagens eram incorporados. Um detalhe curioso fazia parte do roteiro: no confronto com um terrível dragão, os personagens usavam o artifício de permanecerem de olhos fechados. Como conheciam muito bem cada palmo do local, não sentiriam medo e poderiam derrotar a fera. Ao final da história, a princesa e seus irmãos foram, um a um, se transformando em gaivotas brancas e voando para muito longe, “e viveram felizes para o resto de suas vidas”. No momento em que esse desfecho é encenado, aparece a imagem do corredor principal do internato. O plano de tomada avança, e no momento em que é dito, na história, que as crianças conseguem voar para bem longe, as portas do colégio se abrem, e a imagem vai-se esmaecendo em branco até que seja cortada. Temos assim outro exemplo de poética e emprego de metáforas no filme pela inter-relação entre imagem e som.

Ao final da apresentação, a plateia se coloca em pé, retira as vendas dos olhos, e aplaude eufórica e emocionadamente a apresentação dos alunos. A música muda de caráter, ficando agora mais densa, mais forte, e com uma melodia de caráter menos melancólico. Francesca beija a face de Mirco e, por ser um filme baseado em fatos reais,

começa subir, na tela, o letreiro descrevendo o que aconteceria depois, com a promulgação da lei de 1975 que aboliu as escolas para cegos, e também o que se passou na vida de Mirco.



1:26'

1:26'

1:29'

Figura 8: Sequência de três fotogramas de imagens que intercalam os da apresentação dos alunos
Vermelho como o céu (2006)

5.2 LARANJA MECÂNICA E A RECORRÊNCIA DA AMBIGUIDADE NA VIOLÊNCIA

O filme *Laranja Mecânica* traz, em seu enredo recheado de violência e agressividade, a presença do *cômico*, do *grotesco*, do *feio*, e do *obsceno*. Há situações em que Alex e seus colegas de gangue praticam atos violentos como espancamentos e estupros, entre outros, e também situações em que Alex prova da violência vinda de policiais, civis, e até mesmo de sistema no tratamento a que o submetem, pois, este mais se assemelha a sessões de tortura. A narrativa, porém, é repleta de situações de ambiguidade, pois a maior parte das cenas, principalmente as de violência, é acompanhada por clássicos da música erudita ocidental, geralmente vista como bela e sublime. Essa conjunção entre o “grotesco” e o “belo”, apesar de potencialmente funcionar como fator suavizante, o que faz perceber é que, na maioria das vezes, funciona como reforço do grotesco ao imprimir certo caráter de sadismo ou de prazer pela violência.

5.2.1 Sinopse de *Laranja Mecânica*

Em 1971, o Nova Iorquino Stanley Kubrick (1928-1999), um dos maiores cineastas de todos os tempos, lançara o filme *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*),

adaptação do romance homônimo de 1962 do escritor inglês Anthony Burgess. Malcolm McDowell interpreta Alex, o protagonista.

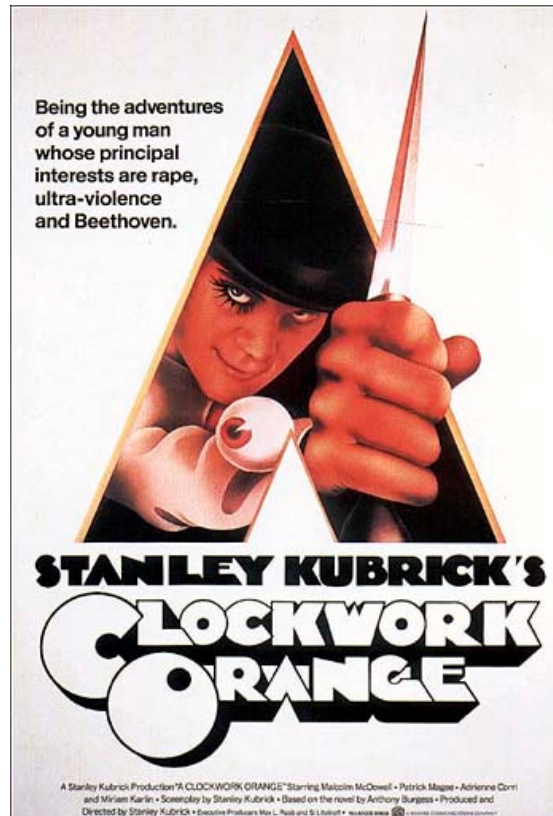


Figura 92: Cartaz do filme *Laranja Mecânica* (1971)
Disponível em: <http://pixelhunt.wordpress.com>
Acesso em 18/04/2012

O filme é ambientado em uma Inglaterra do futuro num tempo indeterminado, e mostra a vida de um jovem cujos gostos vão dos mais refinados aos mais truculentos, variando da apreciação da música suprema de Beethoven à prática de delitos como estupro, vandalismo e espancamentos. Alex é líder de uma gangue de arruaceiros aos quais se refere como "drugues" (palavra originária do russo *Drug* - Друз; amigo). Alex narra a maioria do filme em um dialeto especial chamado "Nadsat". Tal linguagem utiliza palavras russas (ou corruptelas de determinadas palavras) misturadas ao inglês, emprestando características de *cockney* (gíria da classe operária britânica), e de um estilo de falar pseudoelizabetano, que o crítico Blake Morrison chama, em seu prefácio da edição de 1996 do livro, de "inglês shakespeariano ou bíblico".

O protagonista tinha por hábito, juntamente com seus amigos de gangue, ir a um tipo de bar chamado *Leiteria Korova* tomar leite com drogas estimulantes para, então, sair e praticar um pouco da chamada *ultraviolência*. Os *Drugues* espancavam, brigavam com gangues rivais, estupravam, vandalizavam, entre outras coisas. Ao chegar em casa, após uma noite cheia de violência e vandalismo, Alex ouvia música como a de Beethoven, por quem tinha inclusive certa adoração.

Alex é traído por seus colegas de gangue, com quem tinha por vezes certos atritos, e capturado durante uma de suas práticas violentas, em que a vítima do morrerá, e é sentenciado a 14 anos de reclusão. Após ter cumprido dois anos da pena, ele é liberado na condição de se submeter ao tratamento Ludovico, uma terapia experimental de aversão, desenvolvida pelo governo como estratégia para deter o crime na sociedade.



Figura 103: O Tratamento Ludovico
Laranja Mecânica (1971)

O tratamento consiste em que o paciente, preso por uma camisa de força, um imobilizador para a cabeça e ganchos que mantêm seus olhos abertos, assista a repetidas sessões de filmes que contêm formas extremas de violência. O paciente também é drogado para que associe as ações violentas com a dor que os medicamentos lhe provocam. A terapia o torna incapaz de qualquer ato de violência mesmo que seja para se defender, bem como de sequer tocar em uma mulher nua. Como efeito secundário, também não suporta mais ouvir a

9ª Sinfonia de Beethoven, sua peça favorita que era utilizada frequentemente como acompanhamento das terríveis imagens as quais era obrigado a assistir.

Ao final do tratamento, Alex é diagnosticado como curado e considerado pronto para retornar à sociedade. Quando procura regressar ao seio da família, fica sabendo que os próprios pais não o querem mais morando com eles. Sem a capacidade de se defender e de se sustentar, torna-se deprimido, sente-se abandonado e desamparado, perambula pelas ruas de Londres, e começa a passar por todo tipo de desventuras.

Alex apanha de mendigos que haviam sido suas vítimas, é espancado por ex-colegas de gangue que se tornaram policiais, até que um dia, machucado e desorientado, chega à casa de um escritor para pedir ajuda. O espectador do filme fica assombrado quando percebe que esse escritor é o mesmo personagem do início do filme, em cuja casa o protagonista entrara com seus comparsas e espancara-lhe a esposa e a estuprara. Esta por sua vez não sobrevivera. O escritor permite que entre porque não se dá conta, de imediato, de sua identidade. Quando o reconhece o antigo agressor, entorpece-o e quer induzi-lo a uma tentativa de suicídio. Alex entra em desespero por estar sendo obrigado a ouvir incessantemente uma versão eletrônica da 9ª Sinfonia de Beethoven. Joga-se de uma janela, mas sobrevive.

Removido para o atendimento médico, passa por um longo período de recuperação no hospital e parece ter regredido ao estado anterior. O caso de Alex repercutiu na imprensa e afetou interesses de importantes políticos, uma vez que o governo foi julgado, pela opinião pública, como opressivo. O Ministro do Interior, que havia participado, pessoalmente, da decisão de selecionar Alex para enviá-lo do tratamento Ludovico, visita-o cordialmente, desculpando-se pelos efeitos do tratamento e oferecendo emprego com bom salário, para início assim que saísse.

A cena final antecipa o regresso de Alex. Nela, o personagem se encontra em delírio, numa sucessão de fantasias surreais, dele próprio mantendo relações com uma mulher na neve, rodeado por damas e cavaleiros vitorianos que os aplaudiam. A cena é acompanhada pelo final do último movimento da 9ª Sinfonia. Ao cessar a música, entra uma narração do próprio Alex dizendo: "Definitivamente, eu estava curado".

e de seus amigos. A música aumenta de intensidade, e a cena de luta segue com golpes de garrafas, de correntes, de cadeiras e de mesas.

O confronto é mostrado como algo bem coreografado, com sincronismos entre voadoras, cambalhotas, e com muitos objetos sendo quebrados ao serem usados para golpear. Em certos momentos, o resultado da cena chega a conter certa comicidade, parecendo fazer referência aos filmes de comédia pastelão. A música parece “borrifar” a cena, espargindo uma atmosfera de sonoridade, em “jatos” que vão tomando o lugar dos sons da pancadaria, que se tornam quase totalmente abafados.

À medida que a música fica mais intensa e mais movimentada, a luta torna-se cada vez mais violenta, até que a gangue de Alex domina a situação e os quatro membros da gangue de Billiboy se encontram jogados no chão, cada um recebendo golpes de bastão, sem conseguir reagir.



Figura 12: Sequência de três fotogramas da cena do antigo cassino
Laranja Mecânica (1971)

O volume da valsa diminui, e Alex dá sinal para que seus amigos parem de massacrar os rivais e empreendam fuga, pois, naquele momento se ouvia a sirene da polícia. Temos, na cena toda, a presença de elementos de natureza do grotesco, do obscuro e até mesmo do cômico, tudo isso acompanhado pela bela valsa de Rossini.

5.2.3 A invasão à residência do casal

A segunda cena a ser analisada é a de quando Alex e seus amigos chegam à residência de um escritor e sua esposa. Mentindo sobre a ocorrência de um acidente,

conseguem adentrar a residência e imediatamente começam a cruel violência contra o casal, tudo acompanhado pelo clássico *Singing in the Rain*, do filme *Cantando na Chuva*, interpretado por Gene Kelly. Desta vez, a trilha musical acontece diegeticamente, com o próprio Alex cantando a música, com sua bela melodia e alegre letra.

Nos primeiros versos da canção, Alex faz com que inclusive suas vítimas participem. Ao aplicar-lhes violentos golpes, vai marcando o compasso para que o casal execute, aflitivamente, notas da melodia com seus gritos de dor antes de silenciá-los, tapando suas bocas com bolinhas de borracha e fita adesiva. Alex dança sapateado com seu chapéu e sua bengala parecendo mimetizar a famosa cena de *cantando na chuva*, em que Gene Kelly canta sapateado com chapéu e guarda-chuva fechado.



Figura 136: Dois fotogramas
A famosa cena de *Cantando na chuva* (1952)
Cena da invasão á residência do casal
Laranja Mecânica (1971)

A violência continua, com Alex danificando os pertences da casa, espancando ainda mais o casal e rasgando, com a ajuda de uma tesoura, a roupa da mulher, preparando-a para que seja estuprada frente aos olhos de seu marido. Alex tira suas calças e, com sua máscara cujo longo nariz mais se parece com um órgão masculino, aproxima-se do rosto do escritor que se encontra imobilizado por um de seus comparsas e diz a ele para olhar bem. A cena é cortada.

Temos aqui, novamente, a presença de elementos de natureza do grotesco, do obsceno e de uma sádica comicidade dada pela antítese entre a prática que a gangue está realizando e sua maneira de consumá-la, cantando e dançando uma alegre canção.

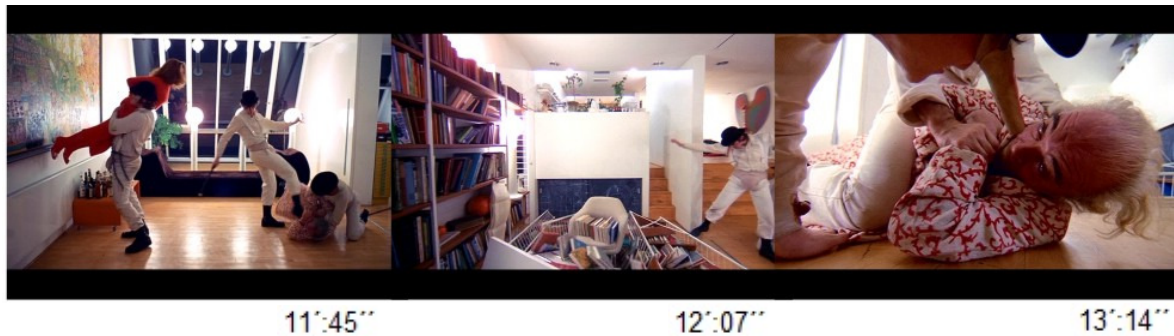


Figura 14: Sequência de três fotogramas da cena da violência contra o casal
Laranja Mecânica (1971)

5.2.4 O tratamento de Alex

A terceira cena selecionada está contida nas sequências do tratamento de Alex. Dentre as muitas sessões de cinema a que é submetido, sempre após ter-lhe sido administrada uma droga, encontra-se um filme com conteúdo bélico. No filme, há cenas de bombardeios, destruição, exército nazista, aparições de Hitler, e várias outras inquietantes atrocidades. Nessa, como nas outras sessões, Alex é imobilizado frente à tela de cinema com uma camisa de força. Tem também sua cabeça imobilizada e seus olhos abertos com pinças para que não desvie o olhar ou feche os olhos. Um homem pinga constantemente um colírio em seus olhos para que não sequem, uma vez que estão impedidos de piscar. Alex também está sob efeito das drogas que lhe são aplicadas antes das sessões, para que sinta dores e mal-estar, para associar assim esses efeitos às imagens assistidas.

O filme a que está assistindo nesta cena, inicia com imagens de Hitler e do exército nazista e prossegue com imagens de bombardeios de aviões e de tanques de guerra, soldados invadindo lares, colégios incendiados, entre outros. Alex narra que naquele dia tentou resistir firme à sessão, assistindo obedientemente às cenas de “ultraviolência” na “cadeira de tortura”, mas não resistiu à trilha sonora, que dessa vez consistia somente em música. Foi então que percebeu, em meio a dores e náuseas, que a música que tocava era o 4º Movimento da 9ª Sinfonia de Ludwig van Beethoven –, na verdade, a versão apresentada nesta cena é uma versão eletrônica de Walter Carlos, chamada *Beethoviana*.

Neste caso, a música não funciona apenas como música incidental, mas faz parte do filme a que Alex assiste. A percepção da ambiguidade bem como a sensação de desconforto provocado pelo choque estético são possíveis, não só para quem assiste à cena de

Laranja Mecânica, mas também para o protagonista do filme. Nesse momento, ele entra em pânico gritando desesperadamente e implorando para que a sessão seja interrompida por não suportar a obra suprema de seu ídolo sendo utilizada para ambientar sonoramente algumas das mais terríveis atrocidades já cometidas pela humanidade.



Figura 15: A reação de Alex ao tratamento (1:17')
Laranja Mecânica (1971)

Alex dizia aos gritos que aquilo se tratava de um “pecado”, que Beethoven nunca fizera mal a ninguém, apenas compunha música. Isso foi a deixa perfeita para a equipe que aplicava o tratamento constatar que talvez esse seria o elemento de punição e o diretor da prisão iria gostar de tomar conhecimento. Alex continuava a dizer aos berros que aquilo não era justo, que não era possível que se sentisse mal ao ouvir o adorável Beethoven. Alex pedia clemência dizendo que estava curado e havia aprendido que aquilo era errado, porém o doutor responsável pelo tratamento dizia ser aquilo para o seu próprio bem, o tratamento era a seu favor, e que ele deveria se alegrar, pois em menos de 15 dias estaria liberado.



Figura19: Sequência de três fotogramas da cena do *Tratamento Ludovico*
Laranja Mecânica (1971)

Esta cena, em especial, evidencia fortemente a motivação a que nos referimos ao escolher *Laranja Mecânica* como um dos componentes do corpus deste trabalho: o efeito de realce da sensação do grotesco criado a partir da conjunção com o belo e o sublime.

6 RESULTADOS E DISCUSSÃO

6.1 O SOM COMO COMPONENTE DA VISUALIDADE – UM DESAFIO SINESTÉSICO EM *VERMELHO COMO O CÉU*

6.1.1 Análise – Elaboração do trabalho de Mirco

Na sequência do trabalho de Mirco sobre as estações do ano, temos fortemente presente a ideia da sinestesia e das imagens construídas mentalmente. No momento em que Francesca ouve o trabalho, as imagens dos eventos naturais são intercaladas com as do rosto atento da menina, sugerindo que ela estaria visualizando mentalmente aquelas imagens. Ousamos dizer aqui que estas são introduzidas na sequência de forma *não diegética*, ou seja, não ocorrem no momento em que se passa a ação, mas são inseridas na pós produção.

São percebidos pela escuta reduzida – aquela ligada aos sons de imersão e cujo foco está em suas próprias características, independentemente de suas causas e significados –, os sons das vozes de Mirco e Felice, o som do chuveiro, de Mirco. O mesmo pode ser dito sobre o momento em que ele está batendo a palma da mão no piso molhado e, posteriormente, batendo com o dedo indicador na palma da mão, sem esquecer do gravador, da voz da cozinheira, da bandeja, do vento produzido ao soprarem a garrafa vazia, do vento à janela, dos pássaros e de Felice reproduzindo, com a vibração dos lábios, um som parecido com o de uma abelha.

O som de duas músicas incidentais também se encontra presente na sequência. A primeira permeia toda parte em que Mirco, com a ajuda de Felice, explora e grava os sons que farão parte da “história sonora”. A música é “leve”, “movidá”, e ao mesmo tempo um pouco “saltitante” por conta, principalmente, dos *pizzicato*⁴ das cordas.

A segunda trilha musical *não diegética* presente na sequência serve de acompanhamento à audição que Francesca, a quem Mirco dedicara a “história sonora”, fez

⁴ Técnica usada em instrumentos de corda que consiste em “pinçar” as cordas com os dedos ao invés de friccioná-las com o arco. O som produzido é de ataque rápido e pouca sustentação.

dela. Trata-se de um tema musical de caráter “sereno” e “terno”, executado com notas longas dos violinos, clarinete, e acompanhamento “leve” de piano.

Pela escuta causal – aquela cujo interesse está na identificação da origem de determinado som e, portanto, vincula-se aos sons de interação –, observamos que os sons do chuveiro, da bandeja e da garrafa, por exemplo, são sons selecionados devido às suas características de *timbre*⁵ para reproduzir os sons da natureza. O som do chuveiro corresponde ao som da chuva; o som de Mirco batendo com o dedo indicador na palma da mão corresponde ao das últimas gotas de chuva; o som do sopro na garrafa corresponde ao vento; o do sacudir da bandeja corresponde aos trovões; e o que Felice produz ao vibrar os lábios corresponde ao de uma abelha. Primeiramente, na etapa da gravação do trabalho, estes sons aparecem sendo reproduzidos pelos próprios personagens e, posteriormente, no momento em que Francesca contempla o trabalho pronto, pelo gravador que Mirco utiliza.

Observamos que as músicas presentes na sequência ocorrem não diegeticamente, ou seja, são sobrepostas à narrativa na etapa da edição. Neste caso, o som não interfere no enredo do filme, mas serve como apoio na criação do efeito estético e de caráter no material visual e sonoro.

Pela escuta semântica – que está vinculada ao aspecto simbólico, ao conteúdo extrassonoro de qualquer outro código vinculado ao som e, assim, aos sons de conceituação –, podemos concluir que Mirco almejou descrever, de forma sonora, a chuva, acompanhada por ventos e trovões, o cessar de mesma, e o surgimento do sol, denunciado pelos sons dos pássaros e da abelha.

O caráter das músicas incidentais que ocorrem aqui é identificado ao caráter imagético da “história sonora”. Podemos citar como exemplo, o caráter tranquilo da música que acompanha o também tranquilo caráter das imagens do cessar da chuva, e também o momento em que Mirco tenta reproduzir o som das gotas d’água caindo. Os “pizzicattos” dos violinos parecem tentar reproduzir também os sons das gotas; neste caso, a música incidental, além de ter a função de imersão, também tem a de interação, pois funciona inclusive como índice, mimetizando certos eventos contidos na cena.

⁵ Propriedade sonora pela qual diferenciamos as vozes das pessoas, ou se uma nota é executada em um instrumento *x* ou *y*. É a “cor” do som. As qualidades físicas do timbre estão ligas às qualidades físicas do corpo emissor do som.

Podemos dizer que o som nesta sequência é um elemento fundamental em complemento à imagem. A trilha musical funciona como elemento estético e, pela correspondência de caracteres com as imagens, nos envolve e nos ajuda a mergulhar na cena. Como elemento constituinte do enredo, a linguagem sonora, por ser a escolhida por Mirco para a elaboração do trabalho ao invés do texto em Braile, funciona como suporte para a criação das imagens mentais da história. O material fílmico final sugere, ao intercalar as imagens da contemplação de Francesca à história e as imagens do que seriam os eventos naturais, que Francesca estaria elaborando, mentalmente, as imagens da “história sonora”.

6.1.2 Análise – O dia da apresentação

A sequência da apresentação do trabalho final dos alunos é também carregada da já comentada relação sinestésica. As imagens nos trazem o empenho e o aparente prazer dos alunos, ao apresentarem a peça. Também fica nítida, pelas expressões dos espectadores e pela empolgação com que ovacionam ao final da apresentação, a maneira com que a peça afeta e prende a atenção da plateia. Nesta sequência, porém, as imagens da ação não são intercaladas com outras supostamente imaginadas, mas com as tristes imagens de frieza e abandono das instalações do internato, sugerindo que a cena tenta transmitir, poeticamente, um sentido ambíguo, de alegria e superação, mas também de tristeza e melancolia.

Por meio da escuta reduzida, percebemos, a princípio, alguns acordes do piano, a voz de um narrador, o som de uma flauta acompanhada por um carrilhão, além de uma voz gravada editada no gravador de fita cassete. Um tema musical curto é apresentado ao piano. No momento em que as imagens da apresentação são intercaladas com as do dormitório vazio do colégio, percebemos uma trilha musical com melodia de notas longas e caráter extremamente melancólico executada por violinos e flautas.

Na alternância entre esses dois ambientes visuais, a trilha musical incidental continua até o fim da apresentação, ora diminuindo de intensidade e deixando mais “espaço” aos sons reproduzidos pelas crianças, ora tomando conta de todo âmbito sonoro, inclusive chegando, em certos momentos, a “abafar” a sonoplastia da peça. A história continua a ser narrada, e os efeitos sonoros continuam a acompanhá-la: são sons de latões, sucatas, tecidos, utensílios de cozinha, voz do narrador, vozes em diálogo, entre outros.

À medida que a narrativa contada vai chegando ao seu clímax, a música que acompanha o filme também “cresce”, ficando mais densa, mais intensa, e com mais movimento. Em certo ponto da peça, em que os personagens entram em confronto com um dragão, ouvimos muitos sons de utensílios de metal em concussão. Nesse momento, a trilha incidental acompanha o caráter heroico da cena, tornando-se menos melancólica e mais movimentada e animada. Ao final da apresentação, ouvimos os emotivos aplausos da plateia acompanhados por uma nova trilha musical com uma bela melodia, executada por violinos, flautas e piano.

Por meio da escuta causal, percebemos o empenho das crianças em reproduzir, da melhor maneira, os sons citados na narrativa. Algumas se encarregaram de interpretar, em tempo real, o papel de narrador e os diálogos contidos na peça. Para a voz da madrastra, utilizaram uma voz gravada e com a afinação alterada no gravador de Mirco. Com uma torneira velha de metal, reproduziam sons de grilos; com uma antiga bomba d’água manual, imitavam sons de pássaros; com a ajuda de um cone, Felice reproduzia o uivar de um lobo; com conchas e outros utensílios de cozinha, simulavam um confronto com espadas; sacudindo tecidos, reproduziam sons de pássaros batendo as asas, nas quais as crianças da história se transformaram.

Percebemos que, além de tentar reproduzir fielmente os acontecimentos e ambientes sonoros presentes na história narrada, as crianças também tiveram a preocupação de criar “climas” para a peça. Piano, flauta e percussão foram utilizados como fontes sonoras para os sons de imersão no âmbito da narrativa apresentada.

Em relação à escuta semântica, seria interessante citarmos a associação que as crianças fazem entre a morte do pai da princesa e o motivo principal do *1º Movimento* da *5ª Sinfonia* de *Ludwig van Beethoven*. Percebemos que no momento em que o narrador fala de tal fato, o motivo é executado ao piano. Como já foi mencionado anteriormente, esse tema musical é conhecido como *Tema do destino*. Tal atribuição simbólica pode ter sido conferida tanto pelo registro do assistente do compositor que chegou a relatar as palavras dele: “Assim o destino bate à porta”; como, especulativamente, pela recorrência de sua utilização em situações artísticas semelhantes.

Também por este tipo de escuta, podemos refletir sobre a mensagem poética que nos é apresentada. A trilha musical, que acompanha as imagens na maior parte do tempo, tem caráter extremamente melancólico, exceto na cena final de ação, que seria o

clímax da história. A partir daí, muda de caráter e se torna mais movimentada e heroica, culminando no momento em que a plateia se levanta para aplaudir a apresentação. Podemos dizer que a sequência, em seu resultado final, possui um significado peculiar, gerado então pela combinação entre a alternância dos dois ambientes visuais e pela adição da trilha musical. O som assume dois papéis: No âmbito da narrativa criada pelos alunos, funciona como elemento principal na visualização mental da história, e no resultado final do filme, nos transmite outro sentido para a cena.

Se por um lado, o prazer dos meninos, bem como a satisfação da plateia ao assistir, nos apresenta uma ideia de realização e superação, por outro, as imagens do internato vazio nos transmitem uma sensação de tristeza e abandono. Este aspecto que, possivelmente tenha sido concebido visando à sensibilização e à conscientização acerca de uma determinada realidade, é concretizado com o apoio da trilha musical não diegética, que não estabelece, o tempo todo, relação sinestésica com a história apresentada, mas que, pela sua estrutura, supervaloriza a melancolia evocada pelo imagético.

6.2 O REALCE DO GROTESCO PELO SUBLIME – UM DESAFIO ESTÉTICO EM *LARANJA MECÂNICA*

6.2.1 Análise – Violência no antigo cassino

A cena do antigo cassino possui elementos da natureza humana, dos de tipo mais rude coexistindo com outros da mais fina arte, que genericamente sempre almejou o belo, como a música dita clássica e a encantadora decoração do local, que combina pintura e escultura. Percebemos, pela escuta reduzida, o som de uma bela valsa que, combinado ao plano de tomada fechado na decoração do local, nos passa, de início, a impressão de uma situação tranquila. Logo ouvimos, soturna, a voz do narrador. Ocorre então um diálogo seguido de gritos de euforia e sons de destruição, como pancadas, vidro e madeira se quebrando. A música fica cada vez mais intensa, chegando a assumir um caráter dançante e festivo. Ouve-se então uma sirene ao fundo, assovios, e uma ordem para que o grupo se dispersasse e fosse embora.

Por meio da escuta causal, observamos que a música acontece não diegeticamente, ou seja, é sobreposta à narrativa. Os gritos de horror vêm da jovem que é

despida de suas vestes pela gangue de Billyboy que se prepara para violentá-la. A voz do narrador descreve a ação bem como a intenção de Billiboy e seus comparsas. As pancadas e sons de garrafas, mesas e cadeiras se quebrando, vêm do confronto entre a gangue de Billyboy e a de Alex, porém esses estrondos ficam quase que totalmente inaudíveis na sequência, pois a música vai crescendo em sua dinâmica e domina praticamente todo o âmbito sonoro. A sirene da polícia, que é percebida mais pela reação do protagonista do que pelo seu som de pouca intensidade. Atua como índice no enredo, e é um exemplo de como o som funciona como índice de materialidade para os personagens. Alex então, ao ouvi-la, reage com assovios de alerta e com a ordem para que seus colegas de gangue, juntamente com ele, deixem o local.

Pela escuta semântica, podemos concluir que a valsa de Rossini, presente na sequência, peça musical de caráter dançante que serve amplamente ao deleite de quem aprecie a bela música clássica ocidental, serve como apoio a outro tipo de dança mais selvagem, a da obscenidade e da violência gratuita. Em certos momentos, é gerada certa estranheza pela diferença de caráter da trilha musical em relação ao material imagético. Isso confere, à cena, certa comicidade, talvez por empregarmos nossa familiaridade com um estilo de comédia chamado genericamente de “pastelão”. Nesse tipo de comédia, que frequentemente traz lutas coreografadas ou situações em que sempre há alguém que se dá mal, a suposta ironia se encontra presente justamente porque, no filme em análise, o que tem que ser mostrado é uma situação desfavorável de alguém.

Frequentemente encontramos esse tipo de situação até mesmo em desenhos animados, geralmente direcionados ao público infantil, como *Tom & Jerry*, *Popeye*, demais produções do gênero. Outra comprovação de que este tipo de estética é bem aceito é o sucesso que as “videocassetadas” televisivas fazem. Nesse último caso, que na maioria das vezes se trata de vídeos caseiros, as imagens são normalmente capturadas pelos próprios familiares das “vítimas”, que por vezes preferem se concentrar na filmagem a prestar socorro às mesmas. Tais cenas, apesar de serem consideradas como muito cômicas, carregam o alto teor da violência e da agressão física. Como costuma ser dito, a comédia e a tragédia andam juntas. Podemos dizer que para diferenciarmos estas cenas das de violência pura, normalmente é nela introduzido um elemento de suavização. Em um expressivo número de casos, é no aspecto sonoro como os efeitos de sonoplastia de caráter cômico, ou mesmo em um tema musical com o mesmo caráter, que esse objetivo se cumpre.

A cena aqui analisada nos dá acesso (pela interpretação de caráter), ao caráter grotesco que, em nenhum momento deixa de ser acentuado. Como afirma Vázquez (1999, p.276), desde Platão não tem faltado quem considere o cômico a mais vulgar das categorias estéticas.

6.2.2 Análise – Invasão à residência

A cena da invasão à residência do casal combina elementos de violência, de obscenidade, de comicidade e de prazer, o que reforça o caráter grotesco e surreal da situação. Apesar de formarem uma gangue de delinquentes, Alex e seus amigos demonstram uma preocupação estética, com seus uniformes brancos, chapéus, suspensórios e outros adereços, e até acessórios como cílios postiços. Nesta cena, Alex faz uso de uma máscara que mais se parece com uma caricatura, que certamente tem sua ligação com o grotesco. Eco (2007, p. 152), afirma que uma das formas do cômico é, sem dúvida, a caricatura, embora esta seja moderna – alguns assinalam seu início em certos retratos grotescos de Leonardo. A máscara, além de remeter ao grotesco por ser caricata, é carregada da mesma obscenidade do ato que Alex comete, por conta da semelhança de seu nariz hipertrofiado, com o órgão genital masculino.

Eco (2007) efetua as seguintes observações sobre o culto ao falo de acordo com as categorias estéticas:

Desde a mais remota Antiguidade, o culto ao falo uniu as características da obscenidade, de uma certa feiura e de uma inevitável comicidade. Típica disso é uma divindade menor chamada Príapo (que aparece no mundo grego e latino na época helenística), dotada de um órgão genital enorme. Filho de Afrodite, era protetor da fertilidade e imagens suas, geralmente em madeira de figueira, eram colocadas nos campos e nas hortas, seja para proteger as colheitas, seja como espantalho: acreditava-se também que tinha o poder de afastar os ladrões ameaçando sodomizá-los.(...) Era certamente obsceno, era considerado ridículo justamente por causa daquele membro exorbitante (não é por acaso que ainda hoje o priapismo é considerado uma doença) e não era tido como belo: era, aliás, definido como *amorphos*, *aischron* (feio), pois desprovido da forma justa. (ECO, 2007, p. 132).

Pela escuta reduzida, percebemos o som musical da campainha, o som das vozes entre os donos da casa e os elementos da gangue de Alex à porta. Em seguida, ao abrir da porta ouvem-se gritos de algazarra e pancadas. Tudo é interrompido pelo assovio de Alex

que começa a dançar e a cantar o clássico *Singing in the rain*. Sucedem-se os sons da agressão: Pancadas, gritos de horror e gemidos se misturam a sons de risos e da voz que entoia a bela melodia:

*I'm singing in the rain;
Just singin' in the rain;
What a glorious feeling;
I'm happy again...
(...)*

Por meio da escuta causal, percebemos que Alex está de fato deleitando-se ao cantar a melodia, saltitando e executando passos de sapateado. Os risos de seus comparsas são efetivamente risos satíricos que se dão pela contemplação da dor de outrem, e os gritos das vítimas são de dor e aflição perante aquela situação a que são submetidos. Alex faz inclusive com que as vítimas, de certa forma, participem da performance ao desferir chutes e pancadas de bengala, sincronizadamente, a fim de que os gritos funcionem como parte do canto, completando suas as “deixas” musicais.

Por meio da escuta semântica, instância em que tentamos tecer relações simbólicas de sentido e de significado, é possível perceber o reforço do grotesco pela trilha musical que acontece aqui diegeticamente, ou seja, é executada no ato da ação. O som musical da campainha da casa é o tema principal do *1º Movimento* da *5ª Sinfonia* de *Beethoven*. O tema musical, como já reiterado neste trabalho, é tido simbolicamente como “o destino batendo a porta”. Possivelmente, o fato de a gangue de Alex tocar a campainha da casa, e o espectador simultaneamente ouvir tal tema musical sendo reproduzido, simbolize o que literalmente acontece diante de seus olhos: o destino (está mesmo!) batendo à porta do casal.

A canção *Singing in the Rain*, que acompanha a ação, além de conter elementos estruturais que a caracterizam subjetivamente como uma canção de natureza alegre e positiva, é conhecida por utilizações anteriores (em cinema, teatro, televisão) em contextos de otimismo. Ela costuma conotar a ideia de que é necessário e possível manter-se feliz sem tanto esforço, inclusive encontrando-se em uma situação adversa como caminhar sob mau tempo: uma ocorrência de chuva. Nesta cena de *Laranja Mecânica*, é difícil explicar o que se passa na mente do espectador. Ele se vê diante de algo que deveria sentir como inapelavelmente grave: são atos de extrema violência, mas o “número musical” de carga tão

otimista é interpretado, cantado e dançado pelo agressor simultaneamente aos atos de violência.

Tudo isso agrega, à cena, ideias de sadismo e de prazer, tanto por praticar tais atos obscenos e violentos, quanto por provocar sofrimento alheio. Constatamos então o realce e reforço da sensação do grotesco devido aos elementos sonoros, e também gestuais, que revelam inclusive características psicológicas intrigantes do agressor.

6.2.3 Análise – O tratamento de Alex

A última cena escolhida para ser aqui analisada é a que mostra uma das sessões do tratamento de Alex. Curiosamente, até esse momento do tratamento, o protagonista, mesmo se sentindo mal (náuseas) por estar sob o efeito das drogas que lhe eram administradas, vinha resistindo às sessões. Em suas próprias palavras, numa das falas do personagem, afirma que vinha “fazendo o jogo deles”. A pior reação de Alex ocorreu no ponto do tratamento em que imagens violentas lhe eram desfiladas e vinham acompanhadas pelo 4º Movimento da 9ª Sinfonia de Beethoven, compositor pelo qual, conforme já dissemos, Alex tinha extrema adoração.

Pela escuta reduzida, percebemos a execução de uma versão do 4º Movimento da 9ª Sinfonia e a voz de Alex sobreposta não diegeticamente, narrando a cena seguida de seus gritos de terror. A música continua a acompanhar o filme usado na terapia, e Alex trava diálogo com as pessoas que lhe estão aplicando o tratamento. Tenta, em vão, obter clemência para que a sessão seja interrompida.

Pela escuta causal, podemos dizer que a música acontece diegeticamente para o público espectador e não diegeticamente para o personagem Alex. A execução da 9ª Sinfonia de Beethoven na verdade é apresentada em uma versão eletrônica, a *Beethoviana*, de Walter Carlos. No filme a que Alex é forçado a assistir, com imagens de Hitler e do exército nazista, de bombardeios aéreos e terrestres, de invasões de casas por soldados e de escolas incendiadas, não há sonoplastia, apenas a música de Beethoven domina todo o âmbito sonoro (do filme que Alex assiste).

Alex grita cada vez mais aterrorizado (bem do jeito que acontecia com suas vítimas) dizendo que aquilo era um pecado e implorava para que parassem com tamanha

tortura. As pessoas que estão aplicando o tratamento perguntaram então, o que ele queria dizer com “pecado”. Alex responde que pecado seria usar *Beethoven* naquele tipo de ocasião – o compositor nunca fizera mal a ninguém, apenas compunha música. Então perguntaram se ele conhecia tal compositor e se o apreciava: a resposta foi “sim”. Foi aí que os algozes captaram o ponto fraco. Esse poderia ser o elemento de punição que faria a terapia funcionar. Continuariam a usar tal música combinada a imagens daquele tipo, para que Alex, por meio de condicionamento, adquirisse aversão à prática da violência.

Por meio da escuta semântica, ao pensarmos primordialmente no filme que é apresentado a Alex, fica nítida a ambiguidade contida. A *9ª Sinfonia* de *Beethoven* é reconhecida como a primeira sinfonia a utilizar vozes. Além disso, apresenta elementos estruturais tidos como de caráter alegre para a cultura ocidental, como tonalidade maior, ritmo movido, entre outros aspectos. Apresenta também conteúdo lírico, conforme é explicado em um texto de *Schiller* chamado *Ode à Alegria*. A obra que a princípio fora dedicada ao Frederico Guilherme III da Prússia (este como muitos monarcas de sua época era hostil aos ideais de liberdade), apresenta o paradoxo de ser entendida como um hino à emancipação do mundo europeu dos tempos feudais. Talvez, devido a isso, a atual União Europeia, hoje republicana e democrática, tenha escolhido a *9ª Sinfonia* como o seu hino oficial.

Ode à Alegria – *Friederich Schiller*

Alegria! Alegria!
 Alegria, bela centelha dos deuses, filha do Eliseu,
 Ardentes de ebriedade penetramos no teu santuário,
 Ó celestial! Os teus encantos voltam a unir o que o rigor da moda Desuniu;
 todos os homens ficam irmãos,
 Lá onde a tua doce asa plana.

Quem teve a fortuna de encontrar num amigo um amigo,
 Quem conquistou uma nobre esposa,
 Venha juntar o seu contentamento ao nosso!
 Sim! quem pode chamar sua a uma alma sobre a Terra
 Mas a quem nunca isso foi dado, que se afaste,
 Chorando, do nosso grupo!

Todos os seres bebem a alegria dos peitos da Natureza, bons e maus,
 Seguem todos o seu rasto de rosas. Deu-nos ela os beijos e a vinha, Um
 amigo fiel até morte; ao verme foi dada a volúpia,
 E o Querubim está plantado diante de Deus.

Alegres! Alegres!

Alegres, como os sóis que voam pela planície esplêndida do céu, Fazei,
irmãos, a vossa caminhada,
Jubilosos como um herói que corre para a vitória!

Abraçai-vos, milhões de seres!
Este beijo ao mundo inteiro!
Acima da abóbada estrelada, necessário é que habite um bom pai.

Prosternai-vos, milhões de seres?
Mundo, pressentes tu o Criador?
Busca para lá da abóbada estrelada
Para além das estrelas deve ele morar.

Tradução: *Mário Vieira de Carvalho*
Disponível em: <http://literaturarogelsamuel.blogspot.com.br>
Acesso em: 19/09/2012

Tal tema musical, além de possuir caráter positivo e ter historicamente um significado simbólico já atribuído, para o personagem ainda tem outro tipo de relevância: era, para ele, objeto estético de adoração. O grotesco é novamente acentuado pelo fato de a beleza e a genialidade de um dos maiores gênios de toda a história servir de apoio às imagens que mostram algumas das piores crueldades e atrocidades que o homem com toda sua intelectualidade e arrogância já foi capaz de cometer.

Nesta sequência de *Laranja Mecânica*, a exemplo do que ocorre em *Vermelho Como o Céu* quando Francesca aprecia o trabalho sobre as estações do ano elaborado por Mirco, o espectador está assistindo ao que o protagonista também contempla. É, portanto, um “filme” dentro do filme. Assim sendo, as análises deste estudo não se restringem apenas aos espectadores da película; é como se elas também falassem ao protagonista, debatendo-se na mais desesperadora fase de seu tratamento. Podemos dizer que o efeito de realce do grotesco pela adição do sublime não apenas se confirma, mas também é experimentado (cada um a seu modo) pelos personagens no enredo da narrativa.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sejam para fins rituais, utilitários ou lúdicos, as práticas envolvendo criações oriundas da interação entre imagem e som sempre foram uma constante nas culturas dos mais variados povos. No campo das artes em especial, esse “casamento” foi cada vez mais ganhando novas proporções e, na era moderna, com o advento das novas tecnologias e das chamadas “multimídias”, ganhou especial tratamento: a cooperação entre as linguagens visual e sonora conhece, numa produção cinematográfica, uma de suas mais sólidas fontes.

Neste trabalho, buscamos encontrar e utilizar uma metodologia que permitisse compreender esse funcionamento para melhorar a capacidade de penetrar na significação e desfrutar da riqueza que as obras primas sempre oferecem. Para isso, foram importantes os conceitos de tipos e funções do som e os modos de escuta propostos por Michel Chion, sobretudo na correlação que permitem efetuar com as bases encontradas na teoria dos signos de C.S. Peirce. Unindo essas contribuições ao apoio também obtido no conceito de imagens endógenas contemplado por Hans Belting, e das categorias estéticas apontadas por Sánches Vásquez e Umberto Eco, chegamos à composição de um guia de análise com boa prontidão para explicar as complexidades da relação sonoro-imagética de duas sequências do filme *Vermelho Como o Céu*, de Cristiano Bortone, e de três sequências do filme *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick.

Em *Vermelho Como o Céu*, percebemos que o código sonoro é componente fundamental no enredo do filme, além de funcionar como elemento constitutivo da significação. O som aqui, particularmente, opera em duas instâncias. 1) Para os personagens, o som é o principal suporte em torno do qual constroem as imagens mentais. 2) Como componente do material visual e sonoro, além do efeito estético, juntamente com os elementos visuais, produz e evoca significados em vários momentos do filme.

Além das cenas analisadas, poderíamos citar outras carregadas de relações sinestésicas como, por exemplo, quando, em cima de uma árvore, Felice, que é cego de nascença, pergunta a Mirco sobre como são as cores. Mirco diz que o azul é como quando anda de bicicleta e o vento bate em seu rosto, ou como o mar, que o marrom é como sentir tatilmente a casca de uma árvore, e que o vermelho é como o fogo, ou como o céu no pôr do

sol. Fica reforçada então a ideia da pseudossinestesia, ou metáfora sinestésica, que se dá pela subjetividade e pela presença de elementos evocados.

Podemos dizer que a singularidade proveniente da relação entre imagem e som em *Vermelho Como o Céu* está no apoio que os personagens da história encontram no fenômeno sonoro para compor as imagens, neste caso, as mentais, além de, em muitos casos, os elementos sonoros serem substitutos dos visuais, principalmente em situações em que o sentido da visão, em contexto comum, seria indispensável.

Nas cenas de *Laranja Mecânica*, o que ficou percebida foi a recorrência da utilização do recurso de unir imagens de natureza do “feio” e do “negativo” com sons de natureza do “belo” e do “sublime”. Tem-se, assim, um resultado estético de realce do “grotesco”, justamente pela sensação bizarra e surreal que essa combinação tende a passar.

Além das cenas analisadas, reafirmando a recorrência do recurso acima mencionado, poderíamos nos remeter a cenas como aquela em que Alex tem delírios e pensamentos sobre enforcamentos, explosões, soterramentos e sobre ele mesmo na figura de um vampiro, acompanhado pelo 2º Movimento da 9ª Sinfonia de Beethoven, ou à cena em que ele participa de uma orgia com duas garotas em seu quarto. Esta última se dá em imagem acelerada e com o acompanhamento da abertura de *William Tell* de Rossini, entre outras.

Vale lembrar aqui que a questão das variáveis das sensações percebidas frente ao fenômeno visual e sonoro, bem como a questão de outros elementos subjetivos, sejam eles estéticos ou de significado, estão ligadas ao repertório sociocultural e individual dos espectadores. É importante frisar também que as categorias de tipos de sons e de escutas encontradas aqui, bem como as categorizações da semiótica às quais estão ligadas, não devem ser tratadas duramente, para que não se percam ou se comprometam as constantes sobreposições e inter-relações, próprias do dinamismo desse tipo de obra.

Podemos dizer que a singularidade originada pela relação imagem/som em *Laranja Mecânica*, está no fato de que do início ao fim da película, temos cenas de extrema violência acompanhadas por peças musicais reconhecidamente belas e sublimes. Tal recurso, notadamente utilizada de forma proposital, nos leva até mesmo refletir sobre a possível intenção do diretor em fazer com que os espectadores provem um pouco da sensação surreal que Alex experimentou em suas sessões de tratamento ao entrar em contato com esta mesma ambiguidade.

Concluimos que os elementos metodológicos e conceituais abordados podem servir como recurso para análises de outras peças midiáticas da mesma natureza, levando em conta o alcance de uma imagem auxiliada pelo som. Pensamos na tarefa contínua de buscar um ponto de vista para dar conta da fluida análise de fenômenos artísticos e não verbais, nesse caso, o de código múltiplo, visual e sonoro.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Isac Rodrigues de. **Trilha sonora e implicações significativas no Cinema** – Análise a partir do Filme “1984”. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação VI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Norte – Belém – PA, 2007.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura**. São Paulo: Hacker, 2005.

_____. **“Publicidade e imagem: a visão e seus excessos”**. In: Contrera, M. S. e Hattori, Osvaldo. *Publicidade e Cia*. São Paulo: Tomson, 2003.

_____; CONTRERA, Malena. **Na selva das imagens: algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação**. Inter.Ação.com, São Paulo, nº 5, volume I, ano IV, dezembro de 2006. Artigo disponível no site: http://www.ciec.org.br/Artigos/Revista_4/malena.pdf.

BAPTISTA, André. **Funções da Música no Cinema: Contribuições Para a Elaboração de Estratégias Compositivas**. Dissertação de Mestrado em Música - Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2007.

BASBAUM, Sérgio Roelaw. **Sinestesia, arte e tecnologia** – Fundamentos da Cromossônia. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.

BELTING, Hans & KAMPER, D. **Der zweite Blick**. Bildgeschichte und Bildreflexion. Munchen: W.Fink, 2000.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. 34. ed rev. São Paulo: Ave Maria, 1982.

BRAGANÇA, Guilherme Francisco Furtado. **A sinestesia e a construção de significação musical**. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. 2008.

CHION, Michel. **L' Audio-Vision**. Paris: Editions Nathan, 1990. **Audio-Vision**. Sound on Screen. Translated by Claudia Gorbman - New York: Columbia University Press, 1994.

CARRASCO, Ney. **Trilhas: o som e a música no cinema**. Com Ciência – Revista Eletrônica de Jornalismo Científico. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=54&id=689>>, 2010. Acesso em 18/02/2013.

COSTA, F.M. **Percalços na passagem de um meio visual para visual e sonora** . 2006. Disponível em: <<http://audiolist.org/forum/kb.php?mode=article&k=82>>. Acesso em: 28 jun. 2012.

DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência**. S. Paulo: Cia. das Letras, 2000.

ECO, Humberto, 1932. **História da Feiúra**; tradução de Eliana Aguiar. – Rio de Janeiro: Record, 2007.

EIKMEIER, Martin. **A Música como elemento de sintaxe no discurso narrativo do cinema**. Campinas, SP: [s.n.], 2003.

FERRARA, Lucrécia Dáléssio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

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

GROUT, Donald; PALISCA Claude. **História da Música Ocidental**. 2ªed. Lisboa: Gradiva, 2001.

MENEZES, José Eugenio de Oliveira. **Rádio e cidade**: vínculos sonoros. São Paulo: Annablume, 2007.

PEIRCE, C.S. **Collected Papers**, C. Hartshorne, P. Weiss e A. W. Burks (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-35, 1958.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. **A Linguagem Oculta da Arte Impressionista**: Tradução Intersemiótica e Percepção Criadora na Literatura, Música e Pintura. Belo Horizonte/UFMG: Revista Em Tese, vol.4. 1999.

SALLES, F. M. **A Origem da Trilha sonora**. 2008. Disponível em: <http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45:trilha-sonora&catid=53:somcinema&Itemid=67>. Acesso em: 28 jun. 2012.

_____. **Imagens musicais ou Música visual** – Um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseados no filme Fantasia de W. Disney. Dissertação de mestrado pela PUC/SP, sem publicação, 2002.

_____. **A Natureza na Arte: a Simbiose do Som e da Imagem**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

SHAEFFER, Pierre. **Tratado dos objetos musicais**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1993.

SHUM, Lawrence Rocha. **Funções e Aplicações do som na Comunicação Visual e sonora** . II Encontro da União Latina de Economia Política da informação, da Comunicação e da Cultura. Bauru, 2008.

SOUZA, André Ricardo. **Ação e Significação**: Em Busca de uma Definição de Gesto musical. Dissertação de Mestrado pela UNESP/SP, sem publicação, 2004.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánches, 1915. **Convite a Estética**; tradução Gilson Baptista Soares. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

WINGSTEDT, J. (2005). **Narrative Music:** Towards and Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia.
Disponível em <http://pure.ltu.se/ws/fbspretrieve/199292> Acesso em 18/09/2012.