

Yasmin Pires

Universidade Federal
do Pará.

André Villa

Universidade Federal
do Pará.

A representação visual do som no cinema “mudo”

The visual representation of sound in “silent” films

La representación visual del sonido en el cine “mudo”

RESUMO

Este artigo objetiva investigar a dimensão sonora das imagens tidas como silenciosas no cinema “mudo”, em busca da compreensão da potencialidade sinestésica das representações visuais. Para construir esta análise, a pesquisa primeiramente apresenta de que forma se daria o processo cognitivo capaz de interpretar informações visuais como acústicas, para em seguida explicar o fenômeno das imagens sonoras, assim como, qual os principais recursos estéticos que originam a referida experiência sinestésica.

Palavras-chave: Cinema. Som. Sinestesia.

ABSTRACT

This article aims to investigate the sound dimension of the images so called as silent in the “silent” film era, researching for the comprehension of the synesthetic potential of the visual representations. In order to reach that analysis, the cognitive process that is capable of interpret visual information as acoustic is brought to the approach, so then we can explain the sounding images phenomenon, as the main aesthetic features that cause the synesthetic experience.

Key-words: Silent film. Sound. Synesthesia.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo investigar la dimensión sonora de las imágenes tomadas como silenciosas en el cine “mudo”, en busca de la comprensión del potencial sinestésico de las representaciones visuales. Para construir este análisis, la investigación muestra primero cómo se produce el proceso cognitivo capaz de interpretar la información visual como acústica, para después, explicar el fenómeno de imágenes sonoras, así como las principales características estéticas que llevan a esa experiencia sinestésica.

Palabras-clave: Cine mudo. Sonido. Sinestesia.

Submissão: 5-10-2016

Decisão editorial: 2-4-2018

1. Introdução

No período que antecede os meados dos anos 1920, em consequência da falta de banda sonora nas obras cinematográficas, foi articulada uma vasta quantidade de recursos extrafílmicos como acompanhamento acústico (e.g., sons vocais, músicas, ruídos). Com isso, tem-se com frequência o registro da presença de pianistas, orquestras, sonoplastas, *bonnimenteurs*, aparelhos de reprodução sonora e artifícios afins nas sessões destinadas à exibição de filmes. Todavia, no intuito de explorar o potencial criativo fornecido pelo dispositivo cinematográfico, diversos cineastas da época manipularam elementos da recém estruturada linguagem visual do cinema para proporcionar e estimular sensações auditivas, utilizando somente o conteúdo que pudesse estar presente na própria tela.

Em vista de uma possibilidade de manifestação sonora tão peculiar, a pesquisadora Melinda Szalosky (2002) investiga a propriedade acústica inerente às imagens contidas nos filmes tidos como “mudos” a partir da obra *Aurora (Sunrise: a song of two humans, 1927)*, de Friedrich Murnau. Segundo a autora, as sonoridades poderiam ser apreendidas pelo público em uma espécie de visualização de sons que saltam da tela, por meio de uma articulação específica dos atributos visuais do cinema que suscitarium essa per-

cepção. Em termos práticos, isso quer dizer que, por meio de uma disposição mental, ao visualizarmos uma porta batendo em um filme sem banda sonora, podemos construir subjetivamente a percepção do som que ela faz. Esse mecanismo pelo qual apreendemos o som de imagens silenciosas é intrínseco à noção de sinestesia, uma vez que a percepção de um estímulo visual se transmuta em uma sensação audiovisual.

No conjunto de pesquisas em torno desse tema, vê-se que muito se foi debatido acerca da característica “muda” do cinema primevo, tanto no que diz respeito aos hábitos sonoros da plateia como também aos acompanhamentos sonoros providos ao filme no momento da exibição. Porém, nesse contexto, a questão posta por Szalosky (2002) é o quão silenciosas eram essas imagens por si mesmas. Esse forte apelo da visualidade do cinema “mudo” ao público constitui uma possibilidade de expressão poética ainda pouco pesquisada. Frente a essa ideia, este artigo começa por uma abordagem do processo cognitivo que origina a referida sensação auditiva. Em seguida, esse texto pretende explicitar os principais recursos da linguagem visual da qual os filmes “silenciosos” se valiam. Para tanto, alguns filmes serão analisados a fim de compreender de que forma estética os conteúdos imagéticos – *a priori* unicamente visuais – podem representar o som. Finalmente, o artigo pretende verificar como, na ausência dos respectivos estímulos acústicos, as imagens podem provocar experiências com sensações auditivas nos espectadores.

2. Relações sinestésicas entre imagem e som

Na medida em que uma sensação auditiva é provocada não por estímulos acústicos, mas a partir

de uma percepção visual, entende-se que há um fenômeno sinestésico. Isto sugere que, por meio de elementos imagéticos como enquadramentos, grafismos, movimentos de câmera e atuação, a obra cinematográfica – ao ser fruída em determinado contexto – assume uma dimensão multissensorial provocando sensações de ritmo, de espacialização do som, de efeitos sonoros, entre outras. Essas noções próprias da percepção auditiva emergem assim em um conjunto complexo de processos cognitivos acionados pela propriedade imagética da obra fílmica.

Consideremos que as respostas naturais aos estímulos do ambiente que nos circunda envolvam a mobilização sensorial do corpo. Em linhas gerais, pode-se dizer que o fenômeno sinestésico ocorre quando, ao receber um estímulo específico de uma determinada natureza física (*e.g.*, luz, som, odor, dureza, sabor), tem-se a percepção involuntária e concomitante de duas ou mais modalidades sensoriais. No entanto, esse tema não é simples assim. Quando nos referimos à sinestesia, temos que lidar com uma grande quantidade de estudos e correntes científicas, o que denota a complexidade do tema em questão. Entretanto, para os fins desta pesquisa, ressalta-se sua acepção mais difundida na literatura especializada, em que ao se falar em sinestesia, podemos nos referir a duas situações distintas: a) uma condição clínica; e b) um processo cognitivo cotidiano.

A sinestesia clínica é caracterizada como uma alteração dos modos regulares da percepção sensorial humana. A neurociência, em geral, enquadra o fenômeno sinestésico como uma condição majoritariamente inata ao indivíduo, condição essa na qual, durante seus processos de percepção, são ativadas

simultaneamente duas ou mais áreas do córtex cerebral, gerando um tipo de “hiperconectividade” cortical (SACKS, 2007, p. 180). Nesse sentido neurocientífico, o fenômeno sinestésico é diagnosticável e, conforme a concepção mais corrente acerca do tema neste meio, durante a dinâmica desse fenômeno, ocorreriam interações entre duas ou mais modalidades sensoriais distintas. Estima-se que dez entre um milhão de pessoas sejam verdadeiros “sinestetas”.

Mas, para além de sua condição clínica, estudos recentes indicam que a sinestesia é um processo cotidiano. Richard Cytowic (2001), tomando como base modos de organização cerebral mais atuais, engendra uma noção que faz crer que, afora os sinestetas, a experiência sinestésica se trata de um hábito, uma função cerebral que todos indistintamente temos, ainda que inconscientemente. Análises científicas apontam que a sinestesia pode se manifestar cotidianamente sob um mecanismo de assimilações, relações lógicas efetuadas pelo cérebro sobre o mundo físico. A rotineira detecção dessas correlações no campo perceptual ativa um processo cognitivo que automaticamente agrupa elementos correspondentes entre si, conforme as nossas experiências nos indicam. Essa abordagem propõe assim que, mais do que uma tarefa normal, é uma atividade cerebral crucial para a compreensão dos objetos, do ambiente circundante e das experiências vivenciadas no dia a dia. Desse modo, os eventos da nossa vida tendem a ser interpretados como um todo e não de forma fragmentada (WHITELAW, 2008).

O emaranhado complexo de relações criado pelo nosso cérebro seria então, segundo Michael Whitelaw (2008), a chave da sinestesia cotidiana. Dentro

dessa perspectiva, nota-se que, para o fenômeno sinestésico, o mecanismo das correlações precisa ser ativado por estímulos específicos: um sentimento, uma música, uma imagem ou um gesto podem inconscientemente nos remeter a formas, texturas, cores, sons, cheiros e sabores. São como uma espécie de gatilho onde, por exemplo, uma situação triste traz um gosto amargo à boca, uma música branda faz pensar na cor branca ou o cheiro de chuva que dá a sensação de maciez, conforto. Acerca dessa questão, é importante enfatizar que tais situações são fundamentalmente mediadas por fatores culturais, situacionais e subjetivos (WHITELAW, 2008, p. 265). Os estímulos sensoriais ativam a “busca inconsciente do cérebro” por determinadas correlações efetuadas em eventos aos quais experienciamos ou aos quais nos condicionamos – correlações essas que se reconstroem no domínio da memória, em um primeiro momento sob a forma de conexões na rede de neurônios de nosso córtex. Conexões essas que, como já foram preestabelecidas em ativações anteriores segundo os momentos de experiência vividos, seriam assim mais facilmente reatáveis¹ (HEBB, 1949). Outros autores, especialistas na questão neurológica da memória vão mais longe. O

¹ O fisiologista canadense Donald Hebb propôs uma regra – ainda em vigor no domínio das ciências cognitivas e entre as pesquisas em inteligência artificial via rede artificiais de neurônios – que permite a modificação dos valores de coeficientes sinápticos (a “força de conexão” entre dois neurônios da rede cortical) em função da atividade das unidades neuronais que estas sinapses interligam. Esta regra conhecida como a “lei de Hebb” foi assim enunciada: “*When an axon of cell A is near enough to excite B and repeatedly or persistently takes part in firing it, some growth process or metabolic change takes place in one or both cells such that A's efficiency, as one of the cells firing B, is increased.*” (Hebb, 1949, p. 62).

pesquisador Israel Rosenfield, por exemplo, nos mostra que essa “rede” não se limita ao córtex e participa de um componente maior que é justamente o corpo onde se situa esse cérebro, com suas possibilidades de ação, de movimento e de interação com o mundo (ROSENFELD, 1994). Um corpo que, vale insistir, vivencia suas experiências de forma situada – *in situ* – e participa inevitavelmente de complexas redes – coletivos – de seres humanos com suas respectivas construções culturais.

A memória participa ativamente de processos cognitivos de aquisição, formação, conservação e evocação de nossas experiências vividas. Provém da subjetivação de nossas experiências enquanto seres únicos, gerando um acervo do qual dispomos individualmente, mas que também é constituído pelas vivências compartilhadas pela sociedade e contexto cultural no qual nos inserimos. A partir de mecanismos corporais complexos, memorizamos grande parte do que vivenciamos e possuímos essa faculdade de evocarmos essas informações engendradas por esses instantes no ato de recordá-los, ativando nossas lembranças. No processo cognitivo relativo à “sinestesia cotidiana”, a evocação da memória ocorreria assim automaticamente e involuntariamente por uma rede complexa de neurônios que se ativam, “de maneira que novamente nossos sentidos possam interpretá-los como pertencendo a um mundo real” (CORRÊA, 2008, p. 22), em outros termos, ao mundo que nos circunda e ao qual estamos habituados a estarmos imersos. Nessa perspectiva, a experiência sinestésica, por mais que não seja referente à condição clínica inata, apresenta-se para nós como uma “percepção concreta”, sensorialmente falando.

Partindo enfim para o enfoque da relação multisensorial que interessa particularmente ao presente artigo, a relação existente entre imagem e som, verifica-se que recentemente neurocientistas atestaram o referido vínculo sinestésico entre os campos sensoriais da visão e audição por meio de experiências com verdadeiros sinestetas. Fora das ocorrências comuns entre esses indivíduos, a associação realizada entre ouvir o som no momento em que se vê uma imagem foi constatada pela neurocientista Melissa Saenz em 2007, quando fazia um *tour* com estudantes em seu laboratório. Em frente a uma tela que não emitia som algum fisicamente e que mostrava vários pontos se movendo (a qual fazia parte de um experimento para evocar atividades no centro do córtex visual), um dos alunos mostrou-se confuso enquanto perguntava aos colegas se mais alguém estava ouvindo alguma coisa. Ele ouvia distintamente uma espécie de zumbido ao olhar a imagem, e Saenz, naquele momento, não pôde encontrar qualquer descrição daquele tipo de sinestesia em nenhuma literatura científica (SCHNABEL, 2008).

Dedicando-se a esse estudo, a cientista chegou a constatar mais três casos similares. Saenz afirma que essa correlação é um processo existente em nosso cotidiano, uma vez que coisas que se movem rapidamente normalmente emitem um som, sendo uma associação mais “lógica”, por assim dizer, do que por exemplo a associação entre números e cores, entre outras. Segundo a pesquisadora, seria por esse motivo que essa forma de sinestesia teria demorado tanto tempo para ser descoberta (IBIDEM).

Sinestetas ou não, somos detentores de um corpo que funciona como um sistema integrado. A visão é,

portanto, capaz de alterar o conteúdo e a localização espacial de um som percebido e, de maneira similar, o som pode alterar a intensidade e tempo do estímulo visual (WHITELAW, 2008, p. 270). No que diz respeito à sinestesia cotidiana envolvendo esses domínios, a afirmação de Saenz reforça a hipótese que a junção imagem-som está dentre as evocações corriqueiras que efetuamos. Hipótese que propõe que a memória, que inclui nossas experiências, informações adquiridas e repertório cultural, pode ser responsável por clamar o som como a consequência da imagem.

Se o que vemos influencia no que ouvimos, podemos considerar a possibilidade de escutarmos sem a presença física de estímulos acústicos. Vale lembrar que existe na literatura clínica medical dois exemplos notórios de sensação auditiva sem a presença de estímulos: a) os acufenos, patologia que produz uma espécie de zumbido no ouvido e que pode ter sua origem tanto no sistema auditivo periférico quanto exclusivamente no sistema auditivo central ou córtex auditivo²; e b) as chamadas alucinações auditivas, das quais as alucinações musicais são talvez as mais anedóticas e cujos diversos casos são relatados por Oliver Sacks em sua obra *Musicofilia* (SACKS, 2007), mas também algumas notórias e amplamente difundidas formas de alucinações que podem decorrer de quadros psicóticos em certas formas de manifestação da esquizofrenia (e.g., “ouvir vozes”), assunto amplamente abordado por uma extensa literatura especializada. No entanto, quanto ao domínio analisa-

² Cf. <http://www.cochlea.eu>, notadamente o verbete “acufenos”, site especializado em sistema auditivo produzido pelos pesquisadores franceses Rémy Pujol, Jean-Luc Puel e Frédéric Venail, todos com ampla e reputada produção acadêmica sobre o assunto.

do por este artigo, nós nos restringiremos às questões referentes à sinestesia.

Assim, em termos sinestésicos, ao se assistir a um filme silencioso sem o acompanhamento de música ou sonoplastia, é possível notar a presença de elementos sonoros de diversos tipos, embora os estímulos sejam, em princípio, apenas visuais. O espectador pode inferir a presença desses sons a partir do seu conhecimento dos mesmos, como um “pré-requisito” para a evocação. Diante de um vídeo de um cachorro latindo, parece possível que “completeemos” a informação recebida construindo a situação vivida por indução, fazendo com que nós ouçamos seu latido tendo já presenciado situação semelhante. Essa experiência entre o ver-ouvir é eminentemente sinestésica e a imagem configura-se aí como um gatilho do estímulo acústico (SZALOSKY, 2002).

3. Os sons visuais do cinema “mudo”

Não raro, o título de “cinema mudo” dado aos filmes produzidos nas primeiras décadas de desenvolvimento do cinema foi ponto de questionamento entre artistas, historiadores e demais estudiosos da arte. Por exemplo, enquanto o diretor Alberto Cavalcanti rejeitava a ideia de que o cinema já tenha sido mudo, em vista dos acompanhamentos sonoros, o pesquisador Rick Altman defende que o silêncio poderia sim ser uma característica de determinadas sessões, diante da irregularidade dos procedimentos adotados nas apresentações (ALTMAN, 2004, p. 193). Ainda, Martin Barnier realiza um estudo histórico que destaca a importância dos ruídos locais e da postura do público durante os filmes (BARNIER, 2010), o que certamen-

te influencia na característica sonora das exibições. Em um recente estudo, os presentes autores também abordam alguns aspectos do período da consolidação da vertente dominante do cinema, especificando as principais técnicas de acompanhamento sonoro, a postura do público e como ambas tornam-se padronizadas em uma espécie de “movimento inverso” que se estabelece entre a passagem do *silêncio ao som nas telas* e do *som ao silêncio nas salas de projeção cinematográfica* (PIRES e VILLA, 2016). A falta de um acompanhamento sonoro próprio ao filme não quer dizer que a capacidade auditiva do público tenha sido suspensa ao fruir essas obras (ALTMAN, 1996).

Alguns artigos de jornais da época reforçam esta perspectiva. Registros como o seguinte, o qual foi publicado no *Philadelphia Inquirer* sobre uma das exibições do clássico *O Grande Assalto ao Trem* (*The Great Train Robbery*, 1903): “Há uma grande quantidade de tiros. A fumaça das pistolas é vista claramente, e homens caídos mortos à direita e à esquerda, mas nenhum som é ouvido. Mesmo assim, enquanto testemunham a exibição, mulheres põem seus dedos dentro de suas orelhas para fazer cessar o ruído do tiroteio” (ALTMAN, 1996, p. 648, tradução dos autores). Vê-se que o testemunho acerca da reação da plateia durante a referida exibição pode funcionar como uma reação sinestésica ao estímulo visual recebido. Esta experiência multissensorial seria pautada, conforme a pesquisa aponta, no mecanismo cognitivo de evocação da memória que origina uma percepção acústica. Vemos que a condição que subsidia os processos sinestésicos parece ter a ver com a ausência de sons diegéticos na obra cinematográfica, diretamente ligados às ações que se sucediam na

tela, afora a extradiegese. É dessa forma então que Szalosky chega à questão do quão silenciosas as imagens dos filmes do cinema “mudo”. Ela considera que o “cinema silencioso tem uma dimensão acústica que se origina na imagem e pode ser materializada através das suas composições plásticas” (SZALOSKY, 2002, p. 109).

Neste sentido, estes sons são visualizáveis na tela. Eles dizem respeito a sonoridades que são representadas e acentuadas visualmente pelo uso da linguagem cinematográfica, em vez de serem meramente retratadas. Estes podem ser constituídos pela utilização de enquadramentos, movimentos de câmera, grafismos, montagem e atuação (IBIDEM, p. 112). No intuito de exemplificar os sons visualizáveis, recorreremos às cenas ressaltadas por Szalosky do filme *Aurora* (*Sunrise - A Song of Two Humans*, 1927), dirigido por Murnau.

O filme é uma adaptação do conto *Viagem a Tilsit*, escrito por Herman Suderman, e recebeu três *Oscars*, além de ser considerado um dos melhores de todos os tempos pela crítica. Em uma mistura de romance, comédia e suspense, o enredo trata de um fazendeiro cuja amante, que foi da cidade passar as férias no campo, o convence a afogar sua esposa para que os dois fujam juntos. Apaixonados, eles armam uma emboscada, mas na hora de cometer o crime, o fazendeiro não tem coragem de fazê-lo porque a ama. Ambos se reconciliam e passam o dia divertindo-se, restaurando a confiança e os sentimentos que tinham perdido um pelo outro. Enquanto estavam desfrutando tranquilamente de um passeio de barco à luz do luar, as águas se agitam e começa uma tempestade. Sem chances de lutar contra o vento, a chuva e a correnteza, o barco em que

se encontram vira, e ele chega à margem sem sua esposa. Desesperado, mobiliza a pequena cidade para que ela seja encontrada, e depois de não obterem resultados na busca pelo rio, sem esperanças, a declaram como morta. A amante, presenciando a agitação pela qual a população estava passando, pensa que o fazendeiro concluiu o plano, e vai atrás dele, que submerso em culpa, arrependimento e luto, tenta estrangulá-la por ter sido responsável por tantos danos na sua vida. Nesse instante, chega a notícia de que a sua esposa havia sido achada inconsciente à deriva, e desprezando a amante, volta ditoso para os braços de sua família. Na aurora do dia seguinte, a amante volta para a cidade enquanto o casal retoma seu cotidiano feliz.

Como exemplo de sons visualizáveis, podemos começar pelo momento em que a amante aparece assobiando pela janela para chamar o fazendeiro. No quadro seguinte, ele é mostrado atendendo ao chamado, virando sua cabeça para a direção em que ela está. Essa movimentação dos personagens e a montagem favorecem o entendimento do que se passe e permite uma possível “escuta” sinestésica da parte do espectador. Outro exemplo é a forma como os enquadramentos estabelecem a fonte sonora e o ponto de escuta, como quando o cachorro late para o fazendeiro para predizer a tragédia elementar do enredo. Ambos têm as diagonais de seus quadros marcadas, em sentido oposto, estabelecendo via montagem um diálogo entre os quadros que permitem a dedução da emissão e recepção do som.

Figura 1: Cena de *Aurora*, em que o diálogo dos enquadramentos por meio da diagonal marcada estabelecem a fonte sonora e o ponto de escuta entre o cão e o fazendeiro, respectivamente.



Uma vez que as eleições estéticas citadas incentivam o espectador a inferir a presença de sons, verifica-se que os sons diegéticos estão presentes de modo silencioso na narrativa fílmica por meio da linguagem articulada por Murnau.

Isso parece sugerir que um filme sem trilha sonora nunca é uma experiência meramente visual (mas também auditiva, entre outras) desde que nossos sentidos se transmutam fluidamente de um para o outro como resultado de sua sinestesia transmodal. Não obstante, a visão holística assegurada pela fenomenologia existencial (a qual presume a inseparabilidade do corpo, mente, percepção e cognição em um “completo ser sensorial”, assim como a confluência sinérgica dos sentidos) não favorece o tratamento separado das modalidades sensoriais – em nosso caso, a “escuta interna” dos sons silenciosos (*i.e.*, sons inexistentes fisicamente) (SZALOSKY, 2002, p. 114, tradução dos autores).

Estão igualmente inclusos nessa linguagem sinestésica, que integra a experiência imagético-acústica, os intertítulos. Apesar de não mencionados diretamente por Szalosky, os intertítulos de *Aurora* têm profunda significância no processo de visualização dos sons,

pelos seus grafismos, sua aparição e os efeitos que lhes são aplicados. Os casos que parecem mais valiosos para a pesquisa são: aquele que a amante sugere que o fazendeiro afogue a esposa e o instante em que ela tenta convencê-lo a fugir com ela para a cidade.

Os aspectos de manipulação gráfica dos inter-títulos fazem que eles adquiram certa sonoridade, para que o espectador entenda a entonação e a dramaticidade da fala empregada pelos personagens. Na primeira situação, a amante lhe pergunta “Couldn’t she get drowned?”, de maneira que a palavra “drowned” tem sua opacidade aumentada gradativamente, surgindo de forma lenta quando o restante da frase já está em quadro. Depois, a frase toda escorre e se dissolve devagar, remetendo à própria submersão na água, mas também dando um tom de malícia ao que foi dito. Por essa dinâmica visual, a entonação misteriosa e sugestiva da fala pode ser entendida claramente pelo público no seu processo de escuta mental.

No segundo exemplo, o convida, dizendo “Leave all this behind...come to the City!”, e em seguida, aparece em destaque, em tamanho maior e com uma tipografia mais espessa, “Come to the City!”, como se outro momento, a fala fosse mais invasiva, enfática e intimidadora.

Partindo para outros filmes, que possam ampliar a pesquisa acerca dos sons visualizáveis e da linguagem que os origina, parece relevante mencionar a utilização sinestésica dos letreiros de *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920). Nele, Robert Wiene retrata a chegada de uma feira de atrações em uma pequena cidade alemã cujo cotidiano submerge em uma onda de suspense e

Figura 2: Intertítulo de *Aurora*, do momento em que a amante do fazendeiro sugere que ele afogue a sua esposa. O ato criminoso e sua malícia são traduzidos graficamente nas palavras, possibilitando a escuta mental da fala.

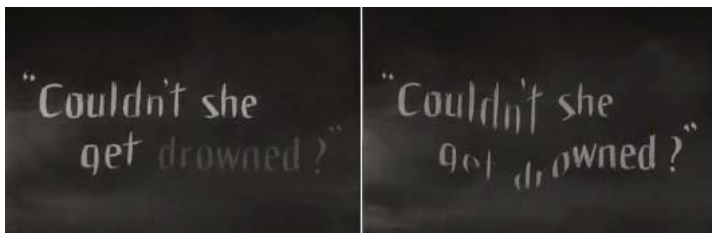


Figura 3: Intertítulo de *Aurora*, de quando a amante tenta convencer o fazendeiro a fugir com ela para a cidade. A entonação do seu discurso intimidador e autoritário é demonstrada visualmente pelo aumento e espessamento da tipografia, tornando a voz da personagem audível.



assassinatos. Uma das tendas apresenta o sonâmbulo Cezar, que faz previsões macabras e se encontra sob o comando de um perturbado senhor chamado Caligari. Após prenunciar uma morte de um jovem a qual se concretizou, Cezar e Caligari tornam-se suspeitos e passam a ser investigados. Em certa altura da narrativa, se revela que Caligari originalmente fora um místico italiano do século XVIII, de forma que, obcecado pela ideia de tornar-se Caligari, esse senhor que lhe dá vida agora perambula por uma floresta enquanto delira.

À medida que caminha por entre as árvores sinuosas, brota em quadro a frase “Du musst Caligari werden” várias vezes, seguida do nome “Caligari” em profusão. As palavras surgem e desaparecem seguindo um fluxo contínuo, mudando sua localização, tamanho e forma, parecendo simular a dinâmica das vozes que ele escuta dentro de sua cabeça como efeito de sua loucura, e as quais, por meio do movimento e manipulação gráfica podem ter sua dimensão acústica projetada na imaginação do espectador. Também, o jeito como as palavras ocupam o espaço pode ser interpretado como a simulação de uma sensação de reverberação no que é dito, a fim de representar as falas que se sobrepõem e se propagam em sua mente perturbada.

Figura 4: A profusão de palavras em quadro durante o delírio de Caligari e sua manipulação projetam uma sensação acústica na mente dos espectadores.



Os letreiros e intertítulos foram recursos importantes para expressar as ideias sonoras latentes na narrativa. Esta estética utilizada por Murnau e Wiene era compartilhada por diversos diretores como Fritz Lang e Sergei Eisenstein. Vimos que nos exemplos citados, a alteração da dimensão das palavras e sua espessura era linguagem comum para atribuir-lhes mais ou menos intensidade sonora, indicando seu volume, e que sua posição em quadro geralmente estabelece um ou diversos pontos de escuta.

O interessante de ser observado é a forma como esses recursos interagem com o enredo proposto:

Em “Outubro”, de Eisenstein, as palavras de ordem aumentam de tamanho em intertítulos curtos, rápidos, num ritmo frenético, indicando o início da revolta. O mesmo encontramos em *Metrópolis*, de Fritz Lang, quando Maria narra a lenda de Babel: o início da revolta é introduzido por cartelas onde se lê “Babel” com tipos reluzentes, com sangue escorrendo das letras em cortes rápidos, aumentando diante da tela (...). A palavra “Babel”, animada de forma a indicar deramamento de sangue, num crescendo, aumentado de tamanho por meio de cortes, indica a reviravolta dos trabalhadores, prontos para se rebelar (MANZANO, 2010, p. 106 e 136).

Nesses exemplos, nos podemos notar que os intertítulos não eram meras representações visuais dos diálogos ou uma informação para situar o espectador. Sua função era fazer conjunto a uma série de outros recursos visuais que estariam sendo utilizados na totalidade de seu potencial artístico para dar corpo a uma determinada narrativa. Por intermédio deste e outros elementos da linguagem, o cinema “mudo” buscava sua sonoridade desenvolvendo um código próprio.

Além dos intertítulos, a montagem e fotografia podem ser consideradas detentoras de um papel fundamental na manutenção da sensação acústica. Prova disso é que era comum que as fontes sonoras fossem reforçadas em sua dramaticidade pelo enquadramento, com *close-ups* que complexificam a representação dos sons por lhes atribuir intensidade como qualidade sonora. Um exemplo claro do descrito é a sirene de *A Greve* (*Stachka*, 1925), dirigido por Eisenstein. Em meio ao tumulto gerado pelos trabalhadores, é inserido o *close* de uma sirene repetidas vezes, para lembrar o espectador de que ela ressoa constantemente enquanto a ação se desenvolve (MANZANO, 2010, p. 47 e 48). A gradativa aproximação da câmera em relação à fonte sonora a torna mais presente, portanto, é como se nós mesmos estivéssemos mais perto dela, ouvindo seu ruído com mais intensidade, pautados na relação de percepção entre espectador-câmera, olhos/ouvidos-lente, constituindo o ponto de escuta.

Figura 5: Parte de uma sequência de *A Greve*, em que o recorrente plano da sirene estabelece a sensação de uma sonoridade constante na cena.



No sentido da abordagem dos sons visualizáveis, as composições podem se tornar cada vez mais complexas, como no caso da noção de movimento e ritmo inerente às ações que se desenrolam no quadro,

e também no fluxo da montagem. Acerca disso, a partir da abordagem da sinestesia cotidiana, a pesquisa sugere que os movimentos que testemunhamos e vivenciamos em nosso cotidiano nos dão subsídios para que a nossa memória seja ativada ao experimentarmos os mesmos na tela, como na relação sinestésica proposta por Melissa Saenz já mencionada. Assim, fruímos o ritmo que está interiorizado no filme, o qual evoca certa sonoridade.

A série de filmes conhecida como as “sinfonias das cidades” produzidas na década de 1920 valeram-se dos artifícios supra citados como forma de expressão sonora. Retratando a modernidade e a mecanização da vida moderna, esses filmes apresentaram as grandes cidades desse período com suas acelerações do ritmo da vida segundo a adoção e a exaltação da velocidade imposta pelas novas tecnologias de então. Esses filmes se destacavam-se por terem uma visão artística revolucionária que colocava a montagem no centro da estrutura fílmica. Essa preocupação artística convergentes, escreve Philippe Langlois, “participam ‘de um mesmo pensamento de época’, elas traduzem no início do século, nos grandes centros urbanos que são também capitais culturais, a consciência estética de uma mutação socioeconômica irreversível e essencial” (LANGLOIS, 2012, p. 56).

Walter Ruttmann, cineasta alemão e um dos pioneiros do cinema abstrato, dirigiu em 1927 o primeiro filme da série de “sinfonias das cidades”. *Berlim: sinfonia de uma cidade* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*) é um filme de 65 minutos baseado em uma estrutura musical e apresenta um dia - do amanhecer ao anoitecer - de primavera em Berlim. As imagens nos mostram coisas cotidianas na vida dos berlinenses, como

trens, máquinas, escritórios, carros, pessoas esportivas, mas também cabarés e clubes noturnos. Ao descrever através do fluxo contínuo de imagens máquinas, trens, indústria e telégrafo, Ruttmann dinamizou a realidade agora fragmentada pela linguagem cinematográfica. Neste trabalho, o diretor contou com a composição musical de Edmund Meisel. Na estréia, uma orquestra de setenta e cinco artistas executou a partitura de Meisel. O compositor concebeu este trabalho em uma relação bastante próxima com a imagem, onde os sons sublinham ou sugerem os rumores da cidade e as cadências das máquinas, a agitação dos habitantes da cidade, bem como as atmosferas pacíficas ou às vezes estimuladas.

Langlois afirma que um estudo aprofundado da questão da *mise en scène* do sonoro no cinema “mudo” pode nos demonstrar que, organizados sobre um modelo rítmico, as imagens dos objetos sonoros articuladas revelariam, dentro de certos casos, uma música imaginária e inconsciente (IBIDEM). Portanto, a ausência do som seria suprida pela manipulação temporal das sequências de imagens num encadeamento de planos e pelo movimento inerente à ação que se desenrola em quadro (um trem passando, o fluxo de pessoas ou o compasso no qual uma máquina trabalha, por exemplo). Isso proporcionaria uma noção sinestésica de ritmo, em uma estética sonora inovadora. É importante notar também que uma abordagem “musical” da montagem cinematográfica era comum nessa época. O texto *Métodos de montagem* (*Methods of montage*) de Sergei Eisenstein, onde ele apresenta questões sobre a montagem métrica, rítmica, tonal e overtonal, entre outras (EISENSTEIN, 1949, pp. 72-83).

Pouco tempo depois do lançamento de Berlim a banda sonora começa gradativamente a se consolidar na estética cinematográfica. Durante esse período, reflexões a respeito da utilização do som no cinema emergiram em um segmento da classe artística. Além de Ruttmann, Sergei Eisenstein, Robert Bresson, René Clair, Vsevolod Pudovkin e Jean Epstein manifestaram-se por ensaios e manifestos, defendendo a potencialidade de uma estética sonora que não fosse coincidente – sincronizado – e representativo da imagem em tela (WEIS e BELTON, 1985; RIBRANDT, 1999). Alguns teóricos, como Pudovkin, propuseram até que a relação entre o som e a imagem no cinema deveria ter uma relação assíncronica (POUDOVKINE, 1960), ou ainda, que somente uma utilização em contra-ponto entre o som e a montagem da imagem poderia trazer uma nova potencialidade de desenvolvimento para o cinema (EISENSTEIN, POUDOVKINE & ALEXANDROV, 1928).

Encontrar uma função original, não-imitativa ou anti-naturalista a qual a trilha pudesse assumir dentro do filme era uma preocupação pungente destes cineastas. O mero som síncrono adicionado à imagem implicaria em um uso sem propósito das novas possibilidades que o filme sonoro poderia oferecer. A discussão levantada por eles reforça a sugestão de que o cinema “silencioso” poderia talvez propiciar uma escuta mental – no sentido sinestésico – de ações diegéticas, uma vez que para estes cineastas, o advento sonoro quando empregado em conformidade com a realidade tornava-se um engodo, algo desnecessário. Como remarca Szalosky, “esses estetas reconheciam o potencial do som como sendo significativo em si mesmo, em vez de servir como um mero atributo das imagens visuais” (SZALOSKY, 2002, p. 112, tradução dos autores).

Vê-se que a problematização levantada nessas linhas também ia de encontro com o caráter repetitivo com o qual a concepção sonora – o desenho de som da época – era tratado. Logo após a implementação da banda sonora, ainda na sua fase de experimentações, houve uma padronização dos sons utilizados, de modo que a René Clair incomodava sobretudo a vulgarização dos *foleys*. O cineasta denunciava que se ouvia exatamente os mesmos e repetitivos sons para acompanhar as imagens em uma dúzia de diferentes filmes. Sobre isso, é inegável que hoje vemos que até a construção desses sons mais sutis se configuram como um trabalho minucioso para os desenhistas de som. À estes cabe a responsabilidade de criar a atmosfera narrativa tanto quanto os demais elementos da linguagem cinematográfica. Para Clair, os ruídos não passam de uma mera imitação, “limitada e decepcionante”, dos sons reais. Esses sons apenas limitam nossa dimensão imaginativa. Nessa perspectiva, o som no cinema poderia ser percebido como uma redundância já que, segundo o que foi à pouco abordado, seríamos capazes de perceber o som subjetivamente através de nossa experiência sinestésica. Nesse sentido, Clair afirma que, com a chegada do cinema falado, o cinema pode ter conquistado o mundo das vozes, mas perdeu o mundo dos sonhos (CLAIR, 1985, p. 95).

Considerações finais

Compreender o som nesta primeira fase do cinema tal como essa pesquisa sugere leva-nos ao entendimento de que o cinema “mudo” talvez carregasse consigo uma espécie de sonoridade própria. Se o filme não é a mera fotografia em movimento, pois tem

arraigado em si uma significação maior e uma série de construções estéticas, o som no cinema tampouco deve ser uma simples reprodução fonográfica de ruídos e palavras. Ele solicita igualmente uma determinada organização, um pensamento que o construa de maneira genuinamente artística.

As considerações desenvolvidas nessas linhas nos levam a pensar que os filmes, desde os seus primeiros tempos, poderiam reconfigurar a emissão dos sons à sua maneira, apesar do silêncio subjacente às limitações tecnológicas da época. Sob esta análise, à parte da simulação de ruídos realizada como acompanhamento sonoro, o som diegético pode ter sido inserido no cinema por meio de uma correlação com a percepção sinestésica cotidiana. Os espectadores contaminavam-se com o ritmo da sonoridade da montagem, ouviam de maneira imaginária o bater das portas, sonhavam com as belas vozes dos atores e estremeciam diante do barulho de tiros e gritos, mesmo sem a presença física desses sons. Porém, se no decorrer do processo de aprimoramento das técnicas, o cinema inaugurou uma era de dominação das imagens e da midiatização em massa, o som foi relegado a nossa inconsciência, juntamente com a sinestesia que o acompanha (MOURÃO, 2009). De todo modo, na obra fílmica, o silêncio e a experiência sinestésica podem, pela força da poética visual, tornar-se elementos indissociáveis, seja em uma abordagem que se aplica às obras do tempo do cinematógrafo, seja no cinema contemporâneo.

Referências

ALTMAN, Rick. **Silent film sound**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2004.

_____. **The Silence of the silents**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

AURORA. Direção: Friedrich W. Murnau, Produção: William Fox. Estados Unidos: Fox Film Corporation, 1927.

BARNIER, Martin. **Bruits, cris, musique de films**: les projections avant 1914. Rennes: Press Universitaire de Rennes, 2010.

CLAIR, René. The Art of sound. In: WEIS E. e BELTON, J. **Film sound**: theory and practice. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

CORRÊA, Antônio Carlos. Neuropsicologia da memória e sua avaliação. In: FUENTES D. et al. **Neuropsicologia: teoria e prática**. São Paulo: Artmed Editora, 2008.

CYTOWIC, Richard. **The Man who tasted shapes**. Nova Iorque: Bradford Books, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. **Film-gesellschaft**. In: **Film form**. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1949.

_____. et al. A Statement on the sound-film. In: **Film form**. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1949.

GABINETE do Dr. Caligari, O. Direção: Robert Wiene, Produção: Rudolf Meinert e Erich Pommer. Alemanha: Decla Film-Gesellschaft, 1920.

GREVE, A. Direção: Sergei Eisenstein, Produção: Boris Mikhin União Soviética: 1925.

HEBB, Donald. **The Organization of behavior**: a neuropsychological theory. Nova Iorque: Wiley, 1949.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. São Paulo: Artmed Editora S. A, 2011.

MANZANO, Luiz. **Som-imagem no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOURÃO, José Augusto. Os Rostos do silêncio: para uma semiótica do silêncio. **Didaskalia XXXIX**, Lisboa: n. 1, vol. 039, p. 113-125, 2009.

Disponível em: < <http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/9863/1/V03901-113-125.pdf>>. Acesso em 8 de agosto de 2016.

PIRES, Yasmin e VILLA, André. Som e silêncio nas telas e salas de cinema. **Orson #10**. Pelotas: n. 10, pp. 175-190, 2016. Disponível em: <http://orson.ufpel.edu.br/content/10/artigos/orson10_completa.pdf>. Acesso em 28 de agosto de 2016.

PODOVKINE, Vsevolod. Asynchronism as a principle of sound film. In: **Film technique and film acting**, Nova Iorque: Grove Press, 1960.

RIBRANDT, Gunnar. Style parameters in film sound. **Uppsats framlagd vid seminariet**. Estocolmo: n. 30, v. 1, 1999. Disponível em: <<http://filmsound.org/bibliography/stylepara.pdf>>. Acesso em 8 de agosto de 2016.

ROSENFELD, Israel. **A Invenção da memória**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1994.

SACKS, Oliver. O Tom do verde-claro: a sinestesia e a música. In: **Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHNABEL, Jim. The Sounds of silent movies. **Nature Publishing**, Estados Unidos: agosto, 2008. Disponível em: <http://www.nature.com/news/2008/080805/full/news.2008.1014.html?s=news_rss>. Acesso em 8 de agosto de 2016.

SINFONIA de uma cidade. Direção: Walter Ruttmann. Alemanha: Fox Film Corporation, 1927.

SOUSA, Ângelo P. **A Sinestesia como dimensão na poética e na estética cinematográfica**. Lisboa, 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Cinematográficos) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

SZALOSKY, Melinda. Sounding images in silent films: visual acoustics in Murnau's "Sunrise". **Cinema journal**, Texas: v. 41, n. 2, p. 109-131, 2002.

WEIS, Elisabeth e BELTON, John. **Film sound: theory and practice**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

WHITELAW, Mitchell. **Synesthesia and cross-modality in contemporary audiovisuals**. Senses and Society. Reino Unido, v. 3, n. 3, p. 259-276, 2008.

Yasmin Pires

Mestra em Filosofia na Universidade Federal do Pará Formada em Publicidade e Propaganda pela Universidade da Amazônia (UNAMA) e em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

Mestra em Filosofia na Universidade Federal do Pará (UFPA) com bolsa CAPES. Pesquisadora no grupo de pesquisa “Projeções Audiovisuais nas Artes Contemporâneas”.

Email: yasminpiresf@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7108047174639070>

André Villa

Professor do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará.

Formado em Licenciatura e Bacharelado em Música pela Université de Paris 8 - Saint Denis. Doutor em Estética, Ciências e Tecnologias das Artes pela Université de Paris 8 - Saint Denis / MSH - Paris Nord (revalidado pelo IA da UNICAMP).

Atuação: Professor do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará. Coordenador do grupo de pesquisa “Projeções Audiovisuais nas Artes Contemporâneas”. Pesquisador nos grupos “Outros Cinemas” e “Circulation de Dispositifs Numériques et Mixtes en Recherche et Création Musicale, Pour un Axe”.

Email: avandrevilla@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2212740728071971>

Copyright of Comunicação & Sociedade is the property of Revista Comunicacao & Sociedade and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.