

Breve ensaio sobre os constructos de silêncio no audiovisual¹

Magda Rosí RUSCHEL²

Cybeli Almeida MORAES³

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Unisinos, RS

Resumo

Coloca-se em discussão o silêncio como experiência e como constructo formatado e presente nas técnicas e nas imagens audiovisuais, entendendo uma definição de silêncio para além da ausência total de som, ou de uma ausência premeditada de som. O artigo problematiza o som e o silêncio, e apresenta aspectos das principais nuances evolutivas do som no audiovisual, mirando na hibridização dos meios que apontam para a dissolução destes, em perpétua translação de sentidos que, na percepção das autoras, dão a ver constructos de silêncio em atualizações de um audiovisual sempre em passagem.

Palavras-chave: audiovisual; som; silêncio; cinema; mídia sonora

Proposta metodológica: ensaiar sobre o som e o silêncio

Quem se dispuser a escutar o som do mundo, hoje, e toda a série dos ruídos e de serialidade que nele há, vai ouvir uma polifonia de simultaneidade de coisas, e, pelos vestígios que parecem acompanhar cada onda sonora, uma partícula de silêncio.

Já se fazem notáveis os estudos do som na comunicação, o que demonstra um processo crescente de interesse pelas sonoridades. Mas, estando, aí, sob o domínio do audível ou do inaudível, o silêncio, a natureza da sua ação, o movimento e os estados de suas possíveis atualizações⁴ (BERGSON, 2006) consistem em questões a serem discutidas de forma instigante e desafiadora que, na proposta deste artigo, coloca em discussão o silêncio como experiência e como constructo⁵ formatado e presente nas técnicas e nas imagens audiovisuais.

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídias Sonoras do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do PPG-Com Unisinos, sob orientação da Profa. Dra. Suzana Kilpp. Professora na mesma Universidade, email: mgdrsruschel@gmail.com.

³ Doutora em Comunicação pelo PPG-Com Unisinos, professora na mesma Universidade, email: cybelim@unisinos.br

⁴ Para Bergson, a matéria e o tempo são duas tendências, de naturezas distintas. Ambas formam um misto, que tem sempre um modo de ser (virtualidade, temporalidade) e um modo de agir (atualidade, materialidade). Tal movimento - dos virtuais aos atuais e vice-versa - é aquele que promove a diferenciação da coisa de si mesma, uma vez que o espaço não possuiria a capacidade de criar movimentos reais: apenas os sugere, tal qual fazem os rastros de instantes congelados em um filme.

⁵ No sentido de edificação conceitual, de criação mental que exemplifica uma observação teórica.

Entende-se que é salutar pensar uma definição de silêncio para além da ausência total de som ou de uma ausência premeditada de som - recorte ainda ousado para os estudos do audiovisual e das mídias sonoras. Perigosa é a omissão do que é o silêncio em tratados sobre a acústica: fato constatável em uma consulta a manuais de eletroacústica nos quais, surpreendentemente, o conceito é inexistente.

Em função disso, uma questão emerge: como soa o audiovisual? Interessa-nos, cada vez mais, aquilo que conseguimos subtrair do próprio silêncio, e nos interessa ensaiar⁶ (MENEGHETTI, 2011) sobre percepções de silêncios ruidosos, mudos, surdos, lentos, falantes ou intervalares, resultados do confronto com as mais diversas formas de imagens tecnológicas que se consubstanciam.

Afastando a ideia de silêncio como uma ausência de som e/ou existência de uma interrupção do fluxo sonoro pela presença do ruído proveniente das máquinas, a possibilidade de uma tensão entre o som e o silêncio começa, a nosso ver, pelo caminho de ampliar o entendimento que caracteriza uma evolução do silêncio e do som no audiovisual, e das relações possíveis dentro e fora dele. Tal percurso inclui também as técnicas e tecnologias que se consolidam, cada vez mais, nesse cenário, no qual o silêncio e o som começam a ser desenvolvidos na elaboração da decupagem de um roteiro, e não somente para atender à alternativa ilustrativa de uma narrativa, nos seus últimos momentos de produção, montagem e mixagem do som e imagem.

Com o propósito de melhor compreender a relação do silêncio e do som com as tecnologias das imagens audiovisuais, propomos apresentar aspectos das principais nuances evolutivas do som no audiovisual - seja ele em cinema, em televisão, em vídeo ou em multimídia - mirando na hibridização dos meios que apontam para a dissolução destes, em perpétua translação de sentidos.

Para tanto, iniciamos nossa reflexão por uma problematização dos termos som e silêncio, para daí recuperarmos as lembranças auditivas e experienciais que, a nosso ver, constroem e dão a ver constructos de silêncio em atualizações de um audiovisual sempre em passagem, como entre-imagem⁷ (PEIXOTO, 1993).

⁶ Na perspectiva do autor, ação de valorizar aspectos relacionados às mudanças qualitativas que ocorrem nos objetos ou fenômenos analisados.

⁷ De acordo com Peixoto (1993, p. 237), na atualidade, “um território é formado por esse trânsito, por essa permeabilidade, por esse sistema de interações. É um nó na trama do simultâneo e do sucessivo”. Para o autor, é possível visualizar as paisagens contemporâneas como um vasto lugar de passagem, entre pintura, fotografia, cinema, etc., como um movimento em expansão.

Entre som e silêncio: breve problematização conceitual

O antropólogo David Le Breton, no livro intitulado *Do silêncio*, afirma que o silêncio da Comunicação é impossível. De acordo com o autor, “a modernidade é a chegada do ruído”, ao observar que o mundo faz ressoarem, constantemente, instrumentos técnicos cujo uso acompanha a vida pessoal e coletiva. A hemorragia do discurso dos meios atua nas dissoluções midiáticas do mundo, pois “conduz a um ruído ensurdecedor, a uma equivalência generalizada do banal e do horror que anestesia os sentidos e couraça as sensibilidades”. (BRETON, 1997, 14).

No livro *O som e o sentido, uma outra história das músicas*, José Miguel Wisnik (1989) configura o som como onda composta de corpos que vibram no tempo e no espaço, em uma sequência rápida e imperceptível. De acordo com o autor, o som é uma ondulação oscilatória corporalizada e cósmica, ligado à concepção circular de tempo. Às vezes, é um encadeamento sucessivo; noutras, é de forma simultânea que o som se apresenta, ou seja, sua aparição se dá em um conjunto de ondas. Para Wisnik (*idem*), qualquer forma de aparição do som é composta por propriedades como intensidade, volume, timbre e duração da presença ou ausência, as quais fazem o som compor tanto os micro quanto os macrocosmos que atravessa. No entendimento do autor, é importante percebermos a duração da presença do som, isto é, a maior unidade de tempo que conseguimos contar mentalmente, sem subdividi-lo. Assim:

É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar numa faixa qualquer de altura [...] por mais indefinida e próxima de ruído que essa altura possa ser. (*idem*, p. 18).

Por esse viés de pensamento, o tempo é uma constante e subjacente ao som. Um padrão vibratório que “condiciona todas as percepções, funcionando como um sinal de sincronização que comandaria o andamento da nossa sensação de tempo e pode nos determinar uma zona que o som nos é perceptível e imperceptível”. (*idem*, p. 21). Por outro lado, quando o som funciona como um portador de falta ou excesso de intensidade, “que tece as gradações dos crescendo e diminuindo e é decisiva para o resultado do suingue, do balanço, da levada, da curvatura do fluxo, do contínuo, do descontínuo no contínuo” (*idem*,

p. 23), é o silêncio mesmo que passamos a ouvir. Continua o autor: “O som que decresce em intensidade pode remeter tanto à fraqueza e à debilitação, que seria o silêncio como morte, ou à extrema sutileza do extremamente vivo”. Em decorrência, é o ruído que pode ter a sua aparição do crescente e do fortíssimo, “ou a explosão mortífera do ruído como destruição, como desmanche de informações vitais”. (WISNIK, 1989, p.23). E completa:

A natureza oferece dois grandes modos de experiência da onda complexa que faz o som: frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulho, manchas, rabiscos sonoros, ruídos. [...] no nível rítmico, a batida do coração tende a constância periódica, à continuidade do pulso; um espirro ou um trovão, à descontinuidade ruidosa. (*idem*, p. 24).

Wisnik analisa que os sons afinados pela cultura estarão sempre dialogando com o ruído e com a instabilidade. Esse fator junta, em um tecido muito fino e intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que os desequilibram e instabilizam. Na opinião do autor, desiguais e pulsantes, os sons nos remetem, no seu vai e vem, ao ausente, ao virtual, ao espiral, ao circular ou ao informe, “em todo o caso não-cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não tempo do inconsciente. [...] e tocam em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelecto e do subjetivo”. (*idem*, p. 25).

Para exemplificar as relações entre som, ruído e silêncio, Wisnik (*idem*, p.30) recorre a níveis de ocorrência sonora no rádio. Na aparência midiática radiofônica, “[...] o silêncio é um espaçador que permite que um sinal entre no canal. O ruído é uma interferência sobre esse sinal. O som é um traço entre o silêncio e o ruído”. É nesse limiar que esses acontecem, segundo relata o autor. Entretanto, convém, para uma adequada compreensão dos três elementos - som, ruído e silêncio - buscar um exemplo “que sai da sua moldura, como uma máscara que deixa o seu vazio” (*idem*, p. 47): a música intitulada “4’33””, que quando suspensa pelo compositor e intérprete John Cage, vira silêncio. Aí se vive o silêncio da plateia, e o ruído é o som irrepitível, já que aquele depende do que soa no ambiente da sala do concerto. Na opinião de Wisnik (*idem, ibidem*), algumas obras “operam mais como uma marca, uma dobra sintomática e irrepitível, frisando enigmaticamente o campo de escuta possível”. Essas são obras musicais que recorrem ao “abandono ao tempo, ao puro movimento do tempo”, tempo que jamais se repete, contendo todas as repetições em graus de intensidade”, em que o silêncio atinge o grau zero. Também nelas, como observa o autor, os compositores visam “à delicadíssima apresentação de quase-sons (quase

ruídos) em oscilações rítmicas, em um tempo onde despontam pulsações e não-pulsações, como se a música buscasse devolvê-las a um estado de indistinção entre ambas”. (WISNIK, 1989, p.47).

Em todo o processo descrito por Wisnik, o silêncio funciona como um verdadeiro equilibrador ecológico e é o reservatório de oxigenação entre som e ruído do mundo na produção de uma escuta, em relação dinâmica deslizante com o processo de simultaneidade dos seus elementos. Isso se deve ao fato de que, antes de qualquer coisa, os registros de escuta habitual estão completamente embaralhados. O modo dominante de escutar é o da repetição do som e ruído. Escutar o silêncio sob uma reserva de atenção só se faz com uma escuta diferenciada, que aparece em situação mais rara, inacessível ou impensável para muitos. Entretanto, isso se concebe como “algo da ordem da materialidade, sutil, tátil, modelagem modeladora, toque em regiões corporais e psíquicas, psicossomáticas”. (*idem*, p. 27). É assim que Wisnik situa o silêncio: modelando objetos interiores.

O movimento dos sentidos do silêncio é o fio condutor dos estudos da linguagem para a autora Eni Puccinelli Orlandi (2007), estudiosa da Análise de Discurso. A autora sustenta que há um modo de estar em silêncio que corresponde a um estar no sentido como jogo de ambiguidades, de resistências e de transformações. No entendimento proposto no livro *As formas do silêncio*, Orlandi defende que há sentido no silêncio e que seus esforços se orientam na direção de tirá-lo da posição à qual foi relegado. Ou seja, “uma posição secundária como excrescência, como resto da linguagem”. (ORLANDI, 2007, p. 12). Por um lado, a leitura que a autora faz trata o silêncio como algo que atravessa as palavras, relação fundamental para o entendimento de como ele não é vazio de sentidos e, sim, é um elemento fundante da linguagem: “o silêncio é assim a respiração da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido”. (*idem*, p. 13). De outro, o silêncio não para, apenas muda de caminho, é “redução do possível, do múltiplo. O silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite movimento do sujeito”. (*idem, ibidem*). Para a autora, a função do silêncio é estar na linguagem, onde estão as palavras, e de permanecer na memória: “aquele que sustenta o dizer numa estratificação de formulações já feitas, mas esquecidas e que vão construindo uma história dos sentidos”. (*idem*, p. 136). Orlandi adota a orientação wittgensteineana, para dar ao silêncio um estatuto explicativo; empreende certo esforço para “‘laicizar’ a reflexão sobre o silêncio” (*idem*, p. 63), para retirá-lo do lugar de transcendência. Conforme a autora, o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein – um dos representantes da filosofia moderna não

logopática, pensador dos limites da linguagem e do silêncio – diz que é o silêncio que torna possível toda a significação e todo o dizer; afirma que este não é distanciamento ou o inefável, mas presença na estrutura da linguagem.

Já Michel Chion (1990, p.3), compositor, escritor e realizador de cinema e vídeo, funda a teoria da “áudio-visão” para falar do audiovisual e o correspondente “visuáudio”, já que lhe parece absurdo separar som e imagem ou imagem e som. Para ele, som bom é som justo, sem excessos, e muito preciso. O conceito de áudiovisão refere-se tanto aos dispositivos técnicos quanto aos imaginários, que não se constituem nem se consubstanciam simplesmente com visão e audição somadas e/ou combinadas. O autor ressalta, no livro *Música, Mídias e Tecnologias*, que o maior avanço, em termos de efeito sonoro, foi a amplificação. Descreve: “é a amplificação que fornece o meio de combinar sons de instrumentos de potência diferente, sem que estes se baralhem”. (*idem*, p. 19). Em se tratando de audiovisuais, a amplificação do som fixado em diferentes suportes ativou a imaginação de sons ínfimos como, por exemplo, os passos de uma formiga, um tiro de revólver ou um chute na bola em um início de jogo de futebol. A amplificação do som também inaugura a saturação e a distorção como defeitos que, muitas vezes, são efeitos impactantes quando cortamos de uma cena de sonoridade intensa para a de um silêncio num ambiente, ou para distorções de inúmeras vezes que habitam o imaginário de um atormentado personagem.

Arlindo Machado (2007) já afirmou a problemática de adotarmos a noção de ponto de escuta, porque isso pressupõe a trilha sonora funcionando da mesma forma que a pista de imagens, ou seja, “organizada em função de um ponto originário do espaço, aquele onde se imagina estar o sujeito vidente”. (MACHADO, 2007, p. 108). Essa constatação faz-se premente em função de o som ser onidirecional, o que significa entendê-lo como proveniente de várias perspectivas ao mesmo tempo, as quais desafiam a linearidade do ponto de vista do campo visual. Machado exemplifica que, quando estamos colocados em um ambiente como a sala de cinema, o ouvido e a visão mostram-se diferenciados quanto à orientação: “enquanto meus olhos só podem perceber o que está na minha frente, meus ouvidos captam sons que se encontram fora do meu campo visual, sons que vêm de cima, de baixo, das costas, dos lados”. (*idem, ibidem*). O autor o refere sobre a constituição de um problema a ser analisado: o ouvido interno, aquele que capta sons da imaginação. De igual modo, comenta sobre “a instância audiente que orienta o que deve ouvir o espectador”, mas destaca o “[...] modo como imagem e som no âmbito imaginativo de um personagem que

interioriza a experiência sonora”. (*idem*, p. 119). O que chama a atenção é que, para Arlindo Machado, uma trilha sonora é composta por vozes, ruído e música e, talvez por isso, os sons não sejam vistos em cena como elementos visuais que “evocam uma lembrança do passado”, ou que praticam um enxugamento sistemático da trilha sonora, “de modo que torne perceptível o silêncio como uma experiência existencial das personagens”. Podemos encará-los como mascaramentos sonoros, já que o que se busca é “dotar o silêncio de uma função significativa e invocá-lo para traduzir uma subjetividade limítrofe”. (MACHADO, 2007, p. 123).

A Ligeireza Tagarela: o som-silêncio do cinema mudo

As origens do cinema, marcadas pela extrema importância dada às imagens, revela condicionamentos: “a sala escura, a tela grande, a comunidade silenciosa do público e a luz às suas costas”. (DUBOIS, 2004, p. 44). Tudo acontecia como em um encontro esperado: o som de fosso executado em ambientes em que as telas de projeção da luz em imagens se faziam ver, às vezes por orquestras ou somente por um piano ou órgão, ou por objetos sonoros presentes nas cenas, que contribuía para a produção de uma imaginação sonora específica.

Os sons dos instrumentos musicais em contágio diferenciado com os seus espectadores não só causavam uma ilusão de dimensionalidade nos ambientes de sua exibição - às vezes, somente com a finalidade de distração e de mais uma atração para os espectadores -, mas também criavam e passavam a ser um elemento ou objeto que compõe a cena.

Ao revermos as imagens do cinema das origens, percebemos as descontinuidades, as confusas narrativas, as cenas naturais contracenando com as artificiais de maneira grotesca, em seus exageros quanto ao ritmo, às vezes lento; outras vezes, rápido demais. Evocamos, também, a duvidosa interpretação dos atores, que exageravam nas articulações bucais para que os diálogos fossem visualizados. Mas esses movimentos, como um conjunto de defeitos, limitações técnicas, estranhezas proporcionadas pelo cinema dito mudo, que ainda não contava com a possibilidade instrumental de inserção do som nas imagens, nos instigam a pensar uma forma de silêncio que resiste a um padrão hegemônico vigente: há silêncios nos cortes (intervalos), nas esperas (motivadas pelo ritmo) e na presente ausência de fala. Em congruência com o contexto, as temporalidades eram tratadas de forma a evidenciar as ausências e as presenças nos cortes súbitos de uma cena a outra: o poder

estava no choque, no curto estrondo que não chega a soar, numa certa “ligeireza tagarela” que pode ser observada em filmes como *O cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), primeira película a sincronizar o som em um disco de acetato às imagens.

De acordo com Dubois (2004), o cinema sempre se apresentou como uma máquina de pensamento: no anonimato da sala escura, os espectadores têm uma identidade imaginária, espécie de transparência e invisibilidade que, no mundo da luz, se faz ou se desfaz. Posteriormente, no cinema sonoro, a maquinaria não só é produtora de imagem como também é geradora de sonoridades que distribuem afetos, dotada de ambas e distintas forças de propagação de ondas, tanto no contorno de superfícies, quanto na ação de penetrá-las com o fantástico poder da materialidade sonora agindo no corpo e no imaginário dos espectadores.

Romper o Silêncio: o cinema sonoro, o vídeo e a televisão

É chegado o momento da sala de projeção explodir com as formas e as funções que a imagem assume para quem experimenta e para quem as produz com as atuais máquinas geradoras de imagens. O tempo fechado em si mesmo da identificação do espectador com o efeito tela do cinema se diluiu e “a câmera de vídeo, uma vez ligada, não precisa estar no enquadramento nada de especial para que esteja sempre exercendo a sua função”. (OMAR, 2007, p. 140-141). Conjuntamente, há outras maneiras de produzir, gravar e mixar as lógicas sonoras; há, por conseguinte, outro tipo de ruído impregnado a essa nova invenção que as imagens passam a fazer, e o som, a mascarar.

As imagens televisivas passam a transitar por diversas transformações, em imagens que fluem sem fim. Um dos atributos dessas é o de estar em toda parte, na maioria das vezes, recebidas com indiferença pelos espectadores, com a ilusão de uma copresença planetária perpétua e integral como efeito do “vivo”. Desde as primeiras aparições, a televisão definiu rapidamente os dispositivos de enunciação verbal, diferenciando-se do trabalho de imagens físico-químicas com suas grandes linhas eletroeletrônicas. Promoveu, por meio da palavra, o *homo loquens*, a maior potência de visualização. Diz Dubois (2004, p. 211): “A televisão, antes de tudo, fala. E aquele que fala na televisão está *in*, diante da imagem, na imagem ou, antes dela. Muito raramente, porém, por detrás dela”. E segue:

Na tela da televisão (...) a comunicação sonora tem o poder de atingir a todos e a ninguém ao imitar o ‘ao vivo’, o face a face, ela sempre está falando ou jogando com o vazio. Trata-se de uma

experiência com a interpelação, a frontalidade e seu fluxo ininterrupto de palavras e olhares, gestos e inscrições como base da enunciação televisual. (DUBOIS, 2004, p. 220).

Entretanto, o trabalho da enunciação da linguagem televisiva inova por questões presentes na fragmentada modernidade. Pela mesma razão, o silêncio é banido das suas posturas de dispositivo de superfície na sua forma original, em que, de um fluxo abundante de figuras enunciativas da palavra pesadamente articulada, na maioria das vezes, por experientes vozes radiofônicas, introduz para além do valor timbrístico de seus locutores uma “uma ausência de modulações (intensidades) nos sons”. (KILPP, 2003, p. 60). Se, por um lado, a TV inventa a mixagem com a voz em primeiríssimo plano, em detrimento de uma profundidade sonora, por outro, o mascaramento sonoro é a solução encontrada para o trabalho com o ruído de sala dos estúdios, acrescido pelo chiado proveniente das fitas magnéticas ou, por exemplo, o ruído de uma radiofrequência que não respeita os limites físicos de uma sala de som. Para o silêncio ser parte de uma cena, um objeto sonoro deve agir inserido ou contrastado com o ruído do trânsito que invade a janela da casa dos espectadores. Esse “truque” também diz que, na fita magnética, todos os espaços são preenchidos para dar não só a sensação de silêncio mas também a do som na linearidade da edição do sistema analógico. Precisamos de todas as bandas de som soando para ter a equalização e o balanceamento do silêncio e som acontecendo de forma audível, atravessado pelo chiado das fitas magnéticas. Essa questão talvez encontre eco na afirmação de Philippe Dubois (2004, p. 220): “a câmera filma e, sobretudo escuta, ‘como se estivesse ali’, no limite da vigilância, um ponto de vista sobre o qual tendemos inevitavelmente pensar”, ou quando inverte o sentido lógico da representação de uma perspectiva tanto visual quanto sonora “e não mais autoriza o espectador a partilhar seu ponto de vista”. Portanto, no seu olho perdido, na desorientação da fonte auditiva, o cinema justapõe as alternativas que evidenciam a “mecanicidade e humanidade do olhar, distância e proximidade, hipervisibilidade e visibilidade proibida”. (DUBOIS, 2004, p. 220).

Acrescentamos a essas propriedades a ilusão, a desorientação e a vertigem auditiva, muitas vezes provocadas pela técnica do mascaramento sonoro. As imagens auditivas expressam-se por oscilações entre a autenticidade e a mixagem das camadas sonoras sobrepostas, como a de uma legibilidade impregnada de sonoridades, ao vermos e ouvirmos “o desencadear de um sinal que se estabiliza em um ruído surdo” (*idem, ibidem*). E, em seu próprio corpo sonoro presente na matéria fílmica, existe o mascaramento de uma imagem

suja, ao mesmo tempo abafada de silêncio do seu ruído como estado nascente de sua origem.

A possibilidade de armazenamento do som acontece, desde o princípio, de forma similar ao que Dubois (2004) chama de “efeito de imediatez”, presente de outro modo no sistema vídeo. Gravamos e ouvimos, na contemporaneidade, imediatamente ao que foi registrado, ao contrário do que acontecia com as imagens animadas em películas que necessitavam de revelação posterior para sua visualização. O efeito de imediatez, de que Dubois fala, refere-se ao vivo das imagens eletrônicas da televisão. Aqui, estabelecemos o sentido correspondente ao termo com um “fazendo-se” mesmo antes, destacando a importância do gravador *nagra*, aparelho de registro de som em externas e do som direto em *set* de filmagens, e até os sistemas digitais mediante os quais o som age e acontece quase sem notarmos.

Trata-se agora da reprodução do som em fitas magnéticas, na qual a edição de som se efetivava pela prática de longos períodos de gravação e, principalmente, das escassas, mas efetivas, trucagens de efeitos sonoros. Essas trucagens eram feitas pelas mãos de exímios especialistas, profundos conhecedores de uma escuta do som em ambientes analógicos, primeiramente em gravadores de duas pistas, até as gravadoras de uma polegada de fita magnética, com 36 canais de entrada por 24 canais de saída de som, experimentadas em laboratórios de áudio. Os laboratórios de áudio vibraram com a chegada da possibilidade de “abrir” o som para o estéreo, pois isso possibilitou que este ficasse muito mais próximo na nossa natureza auditiva.

Nesse momento, o trabalho de som e imagem era realizado em ambientes e com profissionais diferenciados. Essa era a exigência das técnicas e tecnologias disponíveis na época, que abandonam o som monofônico para atingir a bilateralidade auricular humana e para novas possibilidades de jogo com as dimensões sonoras dentro e fora das telas.

Como uma etapa de passagem, por um breve período de tempo, o som foi trabalhado em fitas de acetato dos aparelhos de *vídeo-tape* e passou, logo após, a ser editado em *mini disk*. Porém, esses equipamentos de gravação de som, com respaldo de tecnologias de imagem, não agradou aos profissionais da área do som. O toque nas teclas de aparelhos de vídeo de comando não respondia à velocidade que a edição de som solicita para a realização de um *sinc*, ou não, entre as bandas de som e imagem. Foi um período de muitas incertezas, pois uma questão estava posta em debate: os longos trechos de fita magnética, principalmente as que os músicos disponibilizavam nas horas de gravação, em busca do

melhor *take*, reproduzido a partir do toque em um instrumento reproduzidor de som, atingiam o seu limite em relação ao valor econômico que essa forma de trabalhar demandava. Dessa fase, duas questões reverberam atualmente para o sistema do som no digital: o achatamento das camadas sonoras e o valor de ressonância dos instrumentos acústicos, com os quais o *fade in* e o *out* eram executados pelo ritmo das mãos humanas em perfeita sintonia com o pulso e as sensações corporais de um *audiomaker*. Na linguagem dos técnicos, o som mediado inaugura o “empastelamento” e o som de “plástico”. Dessa forma, o som-midi também atravessa literalmente o som magnético do espaço ótico fílmico. Em consonância com Dubois (2004, p. 225), o “vídeo provoca aqui no interior do filme, um efeito que lhe é específico: o achatamento do espaço, o desdobramento do volume, a transformação de toda profundidade em frontalidade”.

Os Estratagemas do Silêncio: as tecnologias audiovisuais digitais

As formas preponderantes e de reconhecimento da linguagem visual sobre a sonora, como atributo específico das culturas e dos meios de comunicação, nas quais a televisão e, especificamente, o vídeo, tornam-se não só transmissores ou produtores, mas também se constituem em metalinguagem; vão mais além. Implica dizer que as repercussões de um novo meio provocam instrumentalmente novas ordenações do mundo, às vezes, ampliando-o, reduzindo-o, diversificando-o ou homogeneizando-o. Entretanto, parece ser possível evidenciar que as propriedades sonoras da “modelagem do som” deixaram para trás alguns traços da “reprodução do som” somente para a invenção de formas sonoras que parecem desafiar a expansão da onipotência da imagem. Assim, esta cede lugar a ideias e conceitos que, de certa forma, impõem, sutilmente, definições específicas do jeito de ser e agir do som nas mais diversas superfícies em *loopings*. Por exemplo, sons infinitamente planejados a partir de tecnologias digitais que reconfiguram todo o sistema audiovisual, agora produzidos por muitos, para muitos. Esse ponto de vista também é defendido por Dubois (2004), quando fala sobre a perda do sentido de horizonte, conjugada à multiplicidade das invenções tecnológicas da imagem e do som: “o computador vindo apagar as fronteiras e tornando cada vez mais indiscerníveis as clivagens físicas e técnicas onde tudo desaguava no digital” (DUBOIS, 2004, p. 98). Para o autor, o uso do som como desencadeador de efeitos óticos, a montagem sincopada, a decupagem acelerada ou mixagem de material original ou emprestado, chamado de *found postage*, gera “um catálogo de efeitos, de certo

modo em sua deflagração inaugural, que entusiasmava ou provocava e sempre surpreendia”. (DUBOIS, 2004, p. 101).

Seguindo esse raciocínio, possível é pensar que as tecnologias audiovisuais digitais, além de produzirem um outro cinema, produziram também um outro tipo de espectador, usuário e coprodutor dos meios de comunicação. As inovações sonoras e visuais privilegiaram um cinema dos sentidos que se torna um tipo de cinema imersivo: o espectador está na imagem. Encontramos, no dizer de Marcelo Dantas (2007), que o relevante é o que somos capazes de exercitar e experimentar a partir de uma tecnologia, quando uma tecnologia é igualmente uma linguagem: “tudo o que se faz em digital poderia ser feito em meios analógicos existentes, só daria mais trabalho e sairia muito mais caro”. (DANTAS, 2007, p. 182). Por esse caminho, encontra-se a paisagem que atesta que os meios digitais de produção ou invenção sonora já não contam com grandes estúdios e aparelhos de som ou técnicos e artistas detentores de uma prática específica e talvez elitizada de leitura de pautas e códigos de áudio. Em certos momentos, não ultrapassam as técnicas de gravação de áudio analógico, por exemplo, as mixagens elaboradas quase artesanalmente, que dizem respeito, principalmente, a como se posicionar diante de uma construção sonora e acústica “viva” dentro e fora das mídias. Por outro lado, há a possibilidade atual do chamado “desenho de som” proporcionar sensações inusitadas. Se, antes, o silêncio era decorrência de um mascaramento, no desenho de som, a edição conta com a possibilidade não linear de montagem para potencializar o efeito de silêncio em frequências manipuladas para menos de 20 decibéis. Assim, situa-se além da capacidade humana de ouvir. Porém, trata-se de uma sensação de silêncio na vibração corporal afetada pelas frequências modeladas pelas tecnologias digitais. Nesse *tecno ambient* de uma escuta molecular, o silêncio pode reforçar, completar ou contradizer e até controlar as sensações sonoras com uma imagem fílmica. A escolha dos materiais e das técnicas de áudio passa a ser dependente da eficácia que o som vai cumprir na função de colocar o espectador “dentro” do filme.

O Fim do Silêncio: à guisa de considerações finais

Essas últimas constatações nos levam ao teor de uma discussão proposta pelo autor Vilém Flusser (2007), em *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*, sobre o pensamento em linha, de uma sequência narrativa do que acontece

sucessivamente, e linearmente, para um pensamento em superfície, no qual há um sentido durante todo o tempo. De acordo com Flusser (2007, p. 102-105), as “superfícies adquirem cada vez mais importância no nosso dia a dia. Estão nas telas de cinema, nos cartazes e nas páginas de revistas ilustradas, por exemplo. As superfícies eram raras no passado”. Nessa concepção “não se trata mais apenas do problema da adequação do pensamento à coisa, mas do pensamento expresso em superfícies à coisa, de um lado, e do pensamento expresso em linhas, de outro”. Flusser (*idem*, p. 109), ao levar em conta que os filmes são fotografias que “falam”, sugere que, em termos visuais, são superfícies, mas, para o ouvido, são espaços: “[...] nadamos no oceano de sons, e ele nos penetra enquanto nos confrontamos com o mundo das imagens, enquanto esse mundo nos circunda”. O termo audiovisual, na opinião do filósofo, oculta que, ao sentir fisicamente o som, em filmes estereofônicos, introduz-se a terceira dimensão da tela. Alinhado a esses conceitos, este breve ensaio se constitui como uma proposta de pesquisa a ser aprofundada nas ciências da comunicação.

Observando como a participação do som no cinema é feita em audiovisuais e a sua ondulação no espaço físico, priorizou-se a escolha de alguns elementos e percepções que valorizassem também uma espécie de silêncio. Do mundo sensível do som ao sensível do silêncio, “sempre em nosso entorno de forma palpável [o som e o silêncio] servem para decifrar processos em cenas”. (FLUSSER, 2002, p. 14-15). São valores tácteis que se enaltecem nessa experiência, com a presença de um fragmento de tempo da duração de presença e da ausência de um silêncio. As tonalidades entre os efeitos de som e silêncio tornam-se tradução de um sentido de espera, de expectativa de o silêncio surgir nas imagens sonoras presentes no audiovisual, da experiência estética dos ambientes um tanto quanto ruidosos do mundo contemporâneo, e faz do silêncio o tema central.

Nesse sentido, é relevante mencionar que relacionar o modo dos fenômenos do silêncio sempre esteve muito perto do sentido hermenêutico; (n)a interpretação, (n)a extração de sentidos quase sempre “profundos” ou “ocultos” que anulou a capacidade de lidar com o silêncio que está a nossa frente, “diante dos nossos olhos [e ouvidos] e no contato com o nosso corpo”. (GRUMBRECHT, 2010, p. 10). A tensão entre presença e sentido do silêncio no som, a partir do enfrentamento dessa tensão da produção de presença do silêncio, busca libertar-se da autodefinição hermenêutica predominante nas ciências humanas. Em seguida, aquela tensão quer imaginar terrenos conceituais alternativos, que introduzam no seu cerne o que o significado não pode transmitir para o que o silêncio é. Entendemos que, para abandonar a ideia de silêncio como ausência, é necessário perceber

“o acontecimento da verdade como um evento que nos faz ver as coisas de ‘um modo diferente do habitual’”. (GRUMBRECHT, 2010, p. 98). Neste âmbito, esse modo “diferente” associa o silêncio “a uma dimensão de onde estão ausentes todas as distinções culturais” (*idem, ibidem*) e, a nosso ver, restabelece o contato com as imagens e as sensações do contágio dos seus efeitos corporais por meio de um exercício de aproximação que recria o espaço da cena, levando o silêncio a aprofundar a compreensão das imagens via sensações corporais desencadeadas por situações que remetem ao som e ao silêncio, polarizados ou não. O mundo dos imaginários de silêncios tem os construtos de silêncio atrelados à realidade do espectador através de associações que despertam memórias e sensações corporais, possibilitando ao espectador continuar escutando o silêncio numa zona limítrofe entre o imaginar e o despertar.

Nesse sentido, cabe ainda indagar: o que o silêncio mostra? Perguntar sobre não só o que está **em** silêncio, mas o que está **no** silêncio.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHION, Michel. **Músicas, media e tecnologias**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

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

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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

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

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

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

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

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

MENEGHETTI, Francis Kanashiro. O que é um Ensaio-Teórico? **Revista de Administração Contemporânea**, Curitiba, v. 15, n. 2, pp. 320-332, Mar./Abr. 2011. Disponível em <<http://www.anpad.org.br/rac>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

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

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

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina**: a. A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

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