DOI 10.20504/opus2025.31.24

CC BY

Paradigmas para análise da dimensão sonora do audiovisual

José Eduardo **Costa Silva**[1]
https://orcid.org/0000-0001-6160-0737
(Universidade Federal do Espírito Santo, UFES/ Centro de Artes/
Programa de Pós-Graduação em Artes, PPGA, Vitória-ES, Brasil)

Resumo: Uma reflexão sobre três paradigmas que orientam os estudos da dimensão sonora das obras audiovisuais, quais sejam: o paradigma analítico, o subjetivista-culturalista e o fenomenológico-hermenêutico. Para realização deste objetivo, foi aplicado o método hermenêutico, que consiste, sobretudo, em identificar os princípios metodológicos e os métodos, a adequação em relação ao objeto estudado e a concepção de verdade que sustenta cada paradigma, fundamentando a avaliação dos resultados por eles produzidos. Ante a constatação de que um paradigma isoladamente não tem sido suficiente para orientar a diversidade e a dinamicidade da realidade abordada, foram focalizados estudos que combinam paradigmas, alcançando a conclusão de que esses ampliam os recursos das abordagens metodológicas, a exemplo do que propuseram Eisenstein, Chion e Ney Carrasco.

Palavras-Chave: dimensão sonora. audiovisual. paradigma. análise.

Paradigms for Analyzing the Sound Dimension of Audiovisual Works

Abstract: This article reflects on three paradigms that guide the study of the sound dimension in audiovisual works: the analytical paradigm, the subjectivist-culturalist paradigm, and the phenomenological-hermeneutic paradigm. To achieve this objective, the hermeneutic method was applied, which consists, above all, in identifying the methodological principles, the methods, the adequacy in relation to the object studied, and the conception of truth that underpins each paradigm—thus forming the basis for evaluating the results they produce. Given that no single paradigm has proven sufficient to address the diversity and dynamism of the reality under consideration, the article focuses on studies that combine paradigms, concluding that such combinations broaden the methodological resources available, as proposed by Eisenstein, Chion, and Ney Carrasco.

Keywords: sound dimension. audio-visual. paradigm. analysis.

[1] O presente artigo é o desenvolvimento de uma comunicação apresentada no XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (São Paulo, 2014), intitulada *Análise e hermenêutica nos estudos sobre trilhas sonoras*.

COSTA SILVA, José Eduardo. Paradigmas para análise da dimensão sonora do audiovisual. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253124, p. 1-14, 2025.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.24
Recebido em 13/6/2024, aprovado em 25/1/2025, publicado em 15/9/2025

Nos anos em que ministramos disciplinas sobre a produção e a análise da dimensão sonora das obras audiovisuais[2], familiarizamo-nos com um conjunto de autores cuja presença nos currículos das universidades brasileiras é frequente, a exemplo de Carrasco (2003), Chion (1998), Eisenstein (1990), Matos (2014), Rodríguez (2006) e, mais recentemente, Oliveira (2018) e Radicetti (2020). Evidentemente, cada autor tem suas particularidades, e as diferenças entre eles são consideráveis. Todavia, interessa-nos a reflexão sobre o que os mantém próximos e coparticipantes de um conhecimento que se constrói a partir de paradigmas intercomunicáveis e que podem se desdobrar em outros. Afinal, as obras mudam e diversificam em uma velocidade maior do que os meios de abordá-las.

Destarte, refletimos sobre três paradigmas que têm orientado as análises da dimensão sonora do audiovisual no Brasil nos últimos anos, os quais nomeamos: 1) Paradigma analítico; 2) Paradigma subjetivista-culturalista; 3) Paradigma fenomenológico-hermenêutico. Eis propósito e tema únicos deste artigo. Não há, de nossa parte, a pretensão de delinear um quadro geral de autores e obras que versam sobre a dimensão sonora do audiovisual. Tal objetivo nem caberia nos limites desta publicação. Por isso, certamente há de faltar nomes e títulos. Tampouco pretendemos apresentar um quadro que exponha os desdobramentos paradigmáticos, uma tarefa ainda maior e mais complexa que a anterior.

Ocupamo-nos de dar uma caracterização geral dos três paradigmas mencionados, destacando seus princípios metodológicos, a adequação de cada um em relação ao objeto estudado e, sobretudo, a noção de verdade que sustenta os atos judicativos que deles provêm. Trata-se, em outras palavras, de realizar uma hermenêutica que reconstitui os fundamentos a partir dos quais cada paradigma se estrutura. Entendemos que tal caracterização é um passo inicial e necessário, que auxilia na escolha de métodos por parte daqueles que se dedicam ao estudo da dimensão sonora das obras audiovisuais, sendo esta a maior contribuição do artigo que ora propomos.

Na primeira parte do artigo, refletimos sobre os paradigmas de análise da dimensão sonora do audiovisual. Na segunda parte, apresentamos exemplos de intercomunicação e desdobramento paradigmático em estudos que, dada a repercussão e permanência em bibliografias de trabalhos acadêmicos, podem ser considerados clássicos. A última parte tem caráter conclusivo e recapitulativo.

1. Paradigmas para a análise da dimensão sonora do audiovisual

Paradigma analítico

Uma vez inserido no paradigma analítico, o analista pretende-se separado de tudo o que comparece em sua linguagem como objeto. Seu princípio ontológico funda-se na separação de si, constituído como sujeito, e do outro, por ele reificado. Então o analista é o ser humano separado da *physis*, ou seja, da natureza potencial que lhe é exterior e interior. Na compreensão de que ser humano e a *physis* são separados, repercute o **idealismo platônico**, particularmente, a distinção que esta filosofia faz entre as esferas da sensibilidade e da intelecção. Em conformidade com o idealismo, o analista supõe ser a

[2] Tomamos a palavra **audiovisual** como um termo genérico que se refere às artes que combinam as dimensões de sentido, sobretudo, o sonoro e o visual.

sensibilidade mais próxima de sua natureza interior do que a intelecção. Configura-se, assim, um problema que persiste desde a filosofia alemã dos séculos XVIII e XIX, justamente: buscar um saber que reconcilie sensibilidade e intelecto (Vattimo, 1980, p. 24).

A figura genérica do analista provém do processo histórico do pensamento que se inicia com a filosofia clássica (metafísica) até se configurar como modo de pensar da ciência, sintetizado nas filosofias de Bacon (1999) e Descartes (1999). A partir de então, o analista tem como método a conjugação entre a observação empírica e a abstração intelectiva. Interessa a ele desmembrar o objeto em suas partes, buscando observar a função que cada uma cumpre na unidade objetiva, para então identificar possíveis relações de causa e efeito e realizar a síntese intelectiva que é a expressão do seu saber. Quanto mais complexas forem as relações, mais profundo será o saber. Parafraseando o Nietzsche das *Considerações Intempestivas*, o analista tem vontade de profundidade; ele quer o que Aristóteles outrora chamou de **causa primeira**.

O juízo do analista ampara-se na verdade compreendida como *adaequatio res intelectus*, isto é, na exigência de adequação lógica entre o objeto pensado e o pensamento. É no momento de se decidir pelo juízo, ou seja, no momento de dizer que a análise é válida ou não, que o analista ressente de sua situação de distanciamento em relação à *physis*, pois nem todos os objetos se conformam ao processo analítico, quais sejam os que se referem diretamente à sensibilidade.

Diversos autores estão de algum modo inseridos no paradigma analítico, mesmo que parcialmente, e destes provém um número expressivo de textos que tomam a música como o evento sonoro mais importante das obras; é um traço tradicional do próprio campo de conhecimento em questão. Por muito tempo, o que hoje chamamos de dimensão sonora do audiovisual foi simplesmente designado "música de filme" ou "trilha sonora". É presumível que isso ocorra devido ao fato de que uma análise traga em si o princípio da hierarquia; desse modo, insinua-se o objetivo de determinar o principal fato, a principal causa, o principal efeito em um conjunto de funcionalidades que representa a própria obra. Isso pode ser inferido da leitura de Berchmans (2012), Gimello (2010), Godsall (2019), Martino (2008), Repetto (2011) e, sobretudo, de Villani (2008).

No texto de Berchmans, há exemplos de dois tipos de funcionalidade (causalidade) que o analista prioriza. Um primeiro que busca o reconhecimento da articulação técnica entre o sonoro e o visual, *vide* a exposição de conceitos como Decupagem (*Spotting*) e *Cue* (Berchmans, 2012, p. 31). Um segundo, não menos frequente que o anterior, sugere a existência de uma linha evolutiva e cumulativa de aquisição de conhecimentos para a produção da articulação entre o sonoro e o visual. Assim, Berchmans vê em Max Steiner (1888–1971) o compositor paradigmático, que, em *King Kong* (1933), demonstrou a ideia de que a música pode descrever e pontuar a dramaturgia e transpôs para o cinema a ideia wagneriana de *leitmotif* (Berchmans, 2012, p. 38). E também vê em Bernard Herrmann (1911–1975) um compositor que gostava de inovar com a incorporação de instrumentações até então estranhas ao cinema, como foi o emprego do teremim[3] em *O dia em que a Terra parou* (Berchmans, 2012, p. 41).

[3] O teremim é um instrumento musical eletrônico que se toca sem contato físico. É um dos primeiros instrumentos do gênero e foi inventado pelo russo Léon Theremin (1928). No cinema aparece comumente associado a momentos que denotam terror, mistério ou mesmo futilidade.

Esses tipos de articulações funcionais estão presentes em praticamente todos os textos inseridos no paradigma analítico, a ponto de eles estabelecerem uma história da música do cinema, cuja escolha dos objetos certamente está sujeita a critérios conjunturais. Por exemplo, a história da música de cinema dos EUA é por muitos compreendida como uma história pretensamente universal. A propósito, é notável o esforço de Villani (2008) no sentido de estabelecer pontos de contato e linhas de continuidade entre os cinemas do EUA e da França. Na medida em que se elencam as funcionalidades diegéticas conquistadas, tais como efeitos de sincronia entre música e cena, os exemplos de filmes de ambos os países se sucedem, delineando claramente uma linha evolutiva de aquisição técnica e tecnológica. Ao final, a autora sugere escolas na França que permitem ao leitor participar da referida história, em um capítulo oportunamente intitulado: "questões práticas" (Villani, 2008, p. 202).

Afora os inquestionáveis resultados dos estudos orientados pelo paradigma analítico, mencionamos a dificuldade aparentemente intransponível que eles encontram; a saber, o fato de que os objetos analisados possuem dimensão estética e/ou psicológica; algo que afasta qualquer ilusão de objetividade pura. Uma pretensa causalidade encontrada em uma relação funcional entre som e imagem há de estar em concordância com atos judicativos de natureza afetiva, próprias de um sujeito histórico. Desse modo, o juízo que se diz amparar na *adaequatio res intelectus* é, em certa medida, ilusório. Entre a coisa e o intelecto, há um mundo complexo, próprio de uma subjetividade. Por isso, não são raras as tentativas de articular as funções físicas e psicológicas presentes em uma obra audiovisual, como, por exemplo, a de Eugênio Matos (2014). E, para além dessas tentativas, há um outro número significativo de estudos que simplesmente se orientam por outros paradigmas.

Paradigma subjetivista-culturalista

Desde que recebeu os primeiros contornos na Filosofia Moderna, o paradigma subjetivista-culturalista parte do princípio de que, entre o ser humano e o mundo, há a linguagem. Desse modo, o ser humano foi doravante entendido como um ser de linguagem. Tal como sentenciado pelo filósofo Cassirer, o ser humano é um "animal symbolicum", que opera seus órgãos receptores e efetores e se separa da vida orgânica para viver em um universo simbólico, sem que tenha, necessariamente, qualquer base ontológica metafísica. Este universo simbólico é a cultura, a dimensão fática da existência. Condenado a viver na cultura, o ser humano não pode mais se encontrar na presença imediata da realidade. A cultura é a realidade disponível; uma composição de objetos conhecidos e reconhecíveis porque provém da atividade de simbolização (Cassirer, 1975, p. 43).

O paradigma subjetivista-culturalista desdobra-se em uma gama de teorias que tem, entre seus objetivos, a tentativa de explicar os fatos estéticos e psicológicos sob a perspectiva da linguagem, a exemplo das teorias semiológicas de Charles Sanders Peirce (1993) e Saussure (1970). Destacamos as iniciativas no sentido de pensar a música à luz de tais teorias feitas, dentre outros autores, por Maria de Lourdes Sekeff (1996) e Silvio Ferraz (1997). Tendo como referência a teoria peirceana, esses autores definem o signo musical como uma espécie de significante puro, que pode representar qualquer coisa, segundo o modelo de divisão triádica. Assim, o signo musical pode ser: 1) um ícone (primeiridade) que

opera pela semelhança, possibilitando a descrição ou a figuração; 2) um índice (secundidade) que opera pela referência ao outro; 3) um símbolo (terceiridade) que se estabelece por convenção de linguagem.

Condicionada pelas características de seus signos, a música possui dois níveis de estruturação: o nível sintático, articulado segundo as relações entre seus elementos, como, por exemplo, as relações harmônicas, e o nível semântico, que constitui uma dimensão aberta à atividade interpretativa, posto que sujeito à arbitrariedade das convenções de linguagem (Sekeff, 1996, p. 29). A propósito do segundo nível, talvez seja a partir da constatação de sua existência que se reconheça o maior problema para o semiólogo ou mesmo para qualquer outro teórico que se oriente pelo paradigma subjetivista-culturalista, qual seja: encontrar uma base física que dê valor de correção às convenções de linguagem. Pois esse tipo de analista, à semelhança do anterior, submete os seus conhecimentos ao juízos da verdade, compreendida como *adaequatio res intelectus.*

Diante da questão da base física das convenções de linguagem, Cristina Cano (2002) propõe uma semântica pragmática, constituída pelo conjunto de concepções historicamente acumuladas sobre as relações entre música e o contexto fílmico. Esta semântica predetermina a interpretação e a compreensão da música quanto a três posições no contexto: 1) gênero, algo que sugere conotações contextuais imediatas; 2) estado psicológico, que assinala que a música, além de significar em si mesma, completa necessariamente o próprio sentido no sujeito; 3) conotação histórica, que expressa a relação entre música e algum tipo de geo/temporalidade (Cano, 2002, p. 146).

Esta semântica visa identificar como ocorre a produção de sentido, seja pela elucidação dos mecanismos envolvidos nas relações contextuais, seja pelo reconhecimento dos próprios mecanismos envolvidos no intercurso entre sujeito e objeto. Em resposta a essa questão, Cristina Cano identifica as zonas de contato entre música e cinema, quais sejam: 1) relações semânticas entre música e visual, a partir de associações sinestésicas e intercâmbios sensoriais; 2) relações semânticas entre música e linguagem fílmica, a partir de associações entre movimento de som e movimentos de câmera. Por fim, a autora conclui que a música potencializa os aspectos não traduzíveis da imagem cinematográfica, na medida em que acessa a dimensão pré-linguística e pré-icônica da linguagem, exercendo sua primazia na relações sensoriais, fazendo com que o sentido da compreensão vá do som para a imagem (Cano, 2002, p. 148).

A posição de Angel Rodriguez (2006) ante a questão da relação signo/convencionalismo parece ser a mais pragmática possível; a dimensão sonora do som, como qualquer outra linguagem, prima pela artificialidade. Em um audiovisual, toda representação é necessariamente artificial, fazendo-se corretamente adequada aos efeitos subjetivos-psicológicos que ela cria, como, por exemplo, a música que substitui o som ambiente de uma cena equestre, fazendo a própria cena parecer mais natural do que ela realmente é. Nesse caso, a noção de realidade é pertinente à forma e ao espaço que a obra cria, tornando-se um mundo em si mesmo (Rodriguez, 2006, p. 33).

Angel Rodriguez busca encontrar a fundamentação das operações subjetivas simbólicas no produto fenomênico mais imediato da relação entre sujeito e o objeto som, qual seja: a **forma sonora**, a mais imediata expressão objetiva do som que sofre a ação de um sujeito ativo. Compreendemos melhor esse conceito à luz dos tópicos essenciais de sua semiologia. Inicialmente, o autor aponta a dificuldade de erguer uma semiologia da dimensão sonora do audiovisual, que propõe transformar um pensamento que

originalmente se vale do signo linguístico em um outro que se constitui a partir de outros signos. Nesse sentido, constata que a "semiologia clássica", tal como ele qualifica os pensamentos de Peirce e Saussure, é insuficiente para sustentar uma semiologia do audiovisual, precisamente porque suas concepções de signo não explicam o que se ouve e vê nas obras.

Segundo Angel Rodriguez, o signo de Peirce é essencialmente icônico, motivado pela existência de um referencial. Por outro lado, o signo de Saussure é essencialmente arbitrário, motivado por associações arbitrárias. Ambos os signos falham ao operar em um "ambiente artificial" típico dos audiovisuais, que requerem uma maior flexibilidade dos mecanismos produtores de sentido.

Por assim entender, Angel Rodriguez procura articular os conceitos da semiologia clássica ao conceito de **forma sonora**, fazendo do próprio signo o ponto de contato entre sujeito e objeto, onde a ação de um e de outro ocorre em níveis diferenciados (Rodriguez, 2006, p. 246). Decorrentemente, propõe o **modelo dos mecanismos de escuta**, uma aplicação direta do pensamento de Pierre Schaeffer (1966), para quem a audição implica em ouvir, escutar, reconhecer e compreender. Entenda-se pontualmente: 1) ouvir é a mera recepção da informação; 2) escutar implica em dar ao som uma atenção ativa que visa à compreensão; 3) reconhecer é identificar a forma associando-a à fonte sonora; 4) compreender é interpretar, tendo como base a escuta e o reconhecimento (Rodriguez, 2006, p. 248).

Angel Rodriguez completa seu modelo semiológico ao identificar o princípio que orienta as operações subjetivas da escuta em sua relação com o som: a coerência. Isto é, a tendência subjetiva de buscar coerência é essencial para a constituição das múltiplas dimensões do sentido. A observância desse princípio ensina que o sistema perceptivo não está preparado para as contradições entre os diversos sentidos e que as associações nele produzidas não são tão naturais quanto parecem. Portanto, quando elas aparecem em uma narrativa audiovisual, tendemos a: 1) ignorar uma parte da informação e observar apenas a coerente, tal é o caso da dublagem; 2) interpretar essas contradições, associando-as às experiências sensoriais mais complexas, como as da lembrança, dos sonhos e da imaginação; 3) dar prioridade a uma das informações em detrimento de outras. Tais procedimentos, segundo o autor, ocorrem, por exemplo, na interpretação do tique-taque em um filme, que pode sugerir o contexto de um condenado à morte, sem que necessariamente indique a presença indicial de um relógio (Rodriguez, 2006, p. 266).

À semelhança de Rodriguez (2006), Tragtenberg (2008) sustenta a noção de que a obra audiovisual é um espaço particular da representação. Todavia, Tragtenberg (2008) atenta para um aspecto fundamental do signo, qual seja, a historicidade que lhe concerne. Um signo que é transposto para a realidade de uma obra vem carregado de significações que a ele foram atribuídas fora da obra, como, por exemplo, a buzina de um automóvel. E, ao comentar o trabalho de Hans Peter Kuhn[4], Lívio Tragtenberg identifica uma das principais funções do audiovisual, qual seja, possibilitar as dissociações da representação, ressignificando seus próprios signos (Tragtenberg, 2008, p. 136).

Se, por um lado, as esperanças de encontrar uma base física do signo triádico são praticamente inexistentes, por outro, a consideração da existência desse mesmo signo amplia a ordem de fenômenos que podem ser considerados como linguagem. Para o âmbito das teorias do audiovisual, o

[4] Hans Peter Kuhn, *sound designer* que frequentemente trabalhou como encenador Bob Wilson (Holmberg, 1996, p. 177).

efeito é notório; sob o paradigma subjetivista-culturalista, o analista amplia a base de compreensão da dimensão sonora das obras. Se antes ele estudava a música e, quando muito, a sonoplastia do filme, agora ele estuda um complexo de sons, que envolve, inclusive, diálogos e ruídos. Nesse sentido, Repetto (2011) argumenta que a dimensão sonora de um filme é quantitativamente mais representativa que a visual, uma vez que o filme é um complexo formado por imagens, grafismos, diálogos, músicas e efeitos (Repetto, 2011, p. 35). Tal argumentação é radicalmente corroborada por Flores (2013), para quem o cinema é uma arte sonora.

Paradigma fenomenológico-hermenêutico

Para o hermeneuta não existe separação entre observador e observado, uma vez que o primeiro só pode existir na presença do segundo e vice-versa[5]. Esta unidade ocorre na estrutura da *alétheia*, palavra grega que designa a verdade, que, dentre outros sentidos, significa abertura e desvelamento do ser (Heidegger, 1988, p. 280)[6]. Estando o hermeneuta na estrutura da verdade, cabe a ele interpretar o aparente, alcançando a compreensão do que por ele foi observado. Desse modo, o hermeneuta exime-se de proceder metodologicamente como o analista, posto que não lida com estruturas deduzíveis, que poderiam existir para além da existência do fenômeno. Em uma palavra, o hermeneuta descreve fenomenologicamente o aparente, supondo-o pertencente à verdade do ser[7].

O hermeneuta considera a descrição fenomenológica obra da linguagem, pois é na linguagem que o ser reside, dando a ela a capacidade de falar, nomear e significar. É assim que o ser sustenta a linguagem, tornando-a um local de seu próprio desvelamento (Heidegger, 2003, p. 13). Essa linguagem desveladora é essencialmente poética, pois é produto de um gesto de recolhimento do que foi ofertado na abertura do ser que nela reside. Na medida em que a descrição se multiplica, acumulando compreensões de um mesmo fenômeno, ocorre a fusão de horizontes interpretativos; eis como o hermeneuta concebe a dinamicidade do conhecimento (Vattimo, 1980, p. 36). Porém, esse conhecimento não é da mesma natureza do analítico. Ele não se justifica por relações de causa e efeito deduzíveis ou por qualquer outra estrutura que identifique a correção entre intelecto e objeto abordado. Por isso, historicamente, estão postas dúvidas se a hermenêutica é ou não um método (Vattimo, 1980, p. 40).

O hermeneuta descreve o observado considerando-o na totalidade de suas relações; ele não o disseca em busca de uma causa escondida. Segundo o hermeneuta, o observado é parte de uma comunidade

[5] O princípio da não separação entre observador e observado é fundante da Fenomenologia de Husserl. No século XX, ele foi assimilado por diversos filósofos, dentre eles Heidegger e Merleau-Ponty, e também em outros campos de pensamento, como no caso da Física Quântica.

[6] Heidegger transpõe para o contexto de sua filosofia a designação pré-socrática para a verdade: *alétheia* (*ajlhvqeia*). Entenda-se, a verdade é desvelamento na medida em que traz à luz algo do ente que estava velado, como, por exemplo, uma lei física ou um princípio metodológico. Em função das críticas que recebeu, propriamente, de ter cometido um anacronismo ao interpretar a designação grega da verdade, Heidegger passou a adotar a palavra alemã *Lichtung*, que preserva o sentido da palavra *alétheia*. Sobre essa questão, é pertinente o artigo de Paulo Pinheiro (1997).

[7] A hermenêutica à qual eu me refiro é a contemporânea, constituída a partir da filosofia de Husserl (2017) e, sobretudo, da ontologia de Martin Heidegger (1988). São expoentes desta hermenêutica, entre outros, o próprio Heidegger, Gadamer, Pareyson e Vattimo.

inter-relacional, ou seja, de uma diegese[8]. Destarte, o mundo é uma diegese, assim como uma obra de audiovisual que nele está. Cada um é em si e ao mesmo tempo compartilham uma existência. E esse olhar sobre o caráter inter-relacional da diegese é um olhar inaugurador, que permite, inclusive, a intuição de "leis", deduzidas da observação de fenômenos que se repetem. Nesse sentido, a descrição fenomenológica é metodologicamente anterior aos métodos de análise propriamente ditos. Por isso, ela está subentendida em grande parte dos estudos sobre o audiovisual, embora raramente componha sozinha uma narrativa. A propósito, a combinação de paradigmas e métodos tem sido a solução encontrada para compensar a insuficiência concernente a qualquer abordagem, tal como exemplificaremos na seção seguinte.

Por fim, cabe mencionar que o hermeneuta tenta lidar com uma ordem de fenômenos que parecem inacessíveis à linguagem lógica, a exemplo dos objetos da sensibilidade. Nesse sentido, ele tenta solucionar um impasse próprio da epistemologia moderna. Pensemos em Kant, particularmente em sua proposição de esquematizar os mecanismos do conhecimento nas estruturas *a priori* do tempo e espaço (Kant, 1999, p. 144). Afinal, como compreender sensações e sentimentos a partir de um *a priori* geométrico? Destarte, na descrição do hermeneuta, tais fenômenos são simplesmente trazidos à palavra, pressupondo-se uma suficiência para esse gesto.

Esta suficiência é certamente de difícil comprovação, sobretudo quando tentamos reconhecê-la em estudos de caráter científico. Porém, quando diante de uma obra de arte, ela pode ser intuída, tal como no exemplo oferecido pela obra *Adeus à Linguagem* (2014) de Jean-Luc Godard. Dentre outros aspectos desta obra, há a legenda, implantada pelo próprio diretor, que intencionalmente não está em concordância com os diálogos e com as imagens. Este recurso, antes experimentado em *Film Socialisme* (2010), é o suficiente para produzir na audiência a sensação de que a linguagem, da qual Godard se despede, é falha no cumprimento da função comunicativa.

2. Intercomunicações e desdobramentos paradigmáticos

Diversos estudos são caracterizados pelo fato de se orientarem por algum tipo de combinação que envolve os paradigmas mencionados. Daniel Deshays (2002) e Felipe Radicetti, por exemplo, orientam seus estudos em uma tríplice combinação de procedimentos funcionais-analíticos, semiológicos e descritivos. Nesta seção, destacamos três autores dentre os mais comumente mencionados nos trabalhos acadêmicos, quais sejam: Eisenstein (1990), Michel Chion (1990) e Ney Carrasco (2003).

Orientações metodológicas de Eisenstein

Provém de Eisenstein a tese correntemente aceita de que o cinema é uma polifonia audiovisual, um conjunto de diversos signos que se inter-relacionam e compõem uma unidade que é própria do filme. E toda parte desse conjunto, seja imagem ou som, deve ser compreendida à luz de suas relações

[8] Um exemplo desta comunidade inter-relacional é dado por Heidegger na descrição do *Templo de Paestum*, no ensaio *A Origem da Obra de Arte* (Heidegger, 2010, p. 101).

– tal como em uma polifonia, pois a música, assim como o ideograma oriental, fornece o modelo de compreensão do cinema para Eisenstein. *Vide* sua noção de montagem, sua mais importante contribuição teórica e estética; os conceitos de montagem métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual fundam-se nas noções de função, dominância, planos e sistemas musicais (Eisenstein, 1990, p. 79).

Mesmo a dialética de Eisenstein está mediada por uma compreensão musical: duas unidades de significados diversos, quando sintetizadas, geram uma terceira, com novo significado. Assim, o princípio de combinação imagético reproduz o princípio de combinação sonora, qual seja, de que o jogo de tensões entre as partes da síntese produz dinâmica e movimento. E o que ocorre em pequenas unidades se reproduzirá em estruturas maiores, que chegam a se determinar como modos de montagem:

> Assim, a transição da métrica para a rítmica ocorreu no conflito entre o comprimento do plano e o movimento dentro do plano. A montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano. E finalmente – a montagem atonal, do conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade (Eisenstein, 1990, p. 84).

Analisar um filme, para Eisenstein, corresponde a analisar uma música, salvo a diversidade e especificidade dos signos em questão. A compreensão vai, segundo Eisenstein, do fisiologismo, que permite a substituição do "eu ouço" e "eu vejo" por "eu percebo", até a processos de maior atividade intelectiva, propriamente os que requerem maior leitura associativa de símbolos, para os quais a montagem intelectual deve se voltar (Eisenstein, 1990, p. 76).

Por conseguinte, Eisenstein reconhece dois sentidos de aproximação entre o espectador-ouvinte e a obra cinematográfica: o fisiológico, que depende de uma atividade subjetiva inconsciente que, por sua vez, permite a percepção gestáltica; e um segundo que depende da atividade intelectiva. Ambos os sentidos estão intimamente relacionados com a natureza da obra, isto é, com os tipos de montagem, atestando a existência de uma solidariedade mútua entre sujeito e objeto.

A coexistência entre os sentidos fisiológico e intelectivo é tensa. Como mencionado anteriormente, ela é responsável pela dinâmica de desenvolvimento da obra e do que se percebe e se compreende dela. Em nosso modo de ver, essa tensão entre o fisiológico e o intelectivo corresponde à tensão entre o que é propriamente da ordem da análise e do que se dá simplesmente à descrição. Essa tensão expressa o caráter ambíguo do objeto e, sobretudo, das obras de arte, que possuem uma dimensão de autonomia em relação às funções de uso que guiam a compreensão que delas se tem, como diriam os teóricos dialéticos, inclua-se aqui hegelianos e marxistas, e os hermeneutas contemporâneos, tais como Heidegger e Gadamer. Por isso, as obras de audiovisual solicitam dois tipos de movimento do pensamento: um primeiro, correspondente à análise, que tenta ir em direção ao intrínseco do ente; e um segundo movimento, que busca compreender o audiovisual no conjunto de suas relações externas. Colocando-se como um pensador do materialismo dialético, Eisenstein busca alcançar a síntese que resolverá esse conflito: "O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual" (Eisenstein, 1990, p. 87).

Orientações metodológicas de Michel Chion

Compartilhando a tese de que o cinema é uma polifonia audiovisual, Michel Chion coloca uma questão análoga à que alimentou a fenomenologia de Husserl e, posteriormente, a hermenêutica contemporânea (Chion, 1990, p. 158); afinal, quando tratamos de trilhas musicais, referimo-nos a algo que é da ordem das essências ou a algo que é da ordem do simplesmente aparente? Ao optar pela segunda opção, Chion ironiza: "nós não poderíamos lidar com entidades, essências – o 'Plano', a imagem-movimento –, mas com os efeitos, algo consideravelmente menos nobre" (Chion, 1990, p. 159, tradução minha)[9].

Essa decisão de se manter na esfera do aparente está resguardada nos indicativos metodológicos proferidos pelo autor. Inicialmente, faz-se representar nas questões que, segundo Chion, devem orientar a análise da trilha: o que é que se vê? O que é que se escuta? E, a seguir, no próprio procedimento de observação indicado, qual seja, o que ele denomina método da supressão, que consiste na supressão alternada, ora do som, ora da imagem, certamente com a expectativa de que possam ser compreendidos em si mesmos, a partir do desnudamento do modo de associação que lhes une (Chion, 1990, p. 160)[10].

Chion é enfático ao dizer que o trabalho do analista é nomear o que é sentido, legitimando, desse modo, a participação da sensibilidade na construção do conhecimento. Essa afirmação se coaduna perfeitamente aos pressupostos da fenomenologia e da hermenêutica e, em certa medida, se tensiona com o idealismo intelectivo, que confia mais na lógica do que nos sentidos, como é próprio da ciência analítica (Chion, 1990, p. 160).

Contudo, o que afasta Chion da hermenêutica e o aproxima da ciência, mais propriamente, da semiologia, é o fato de ele desdobrar seus pressupostos metodológicos em uma espécie de teoria da subjetivação da escuta. Isso ocorre, primeiramente, em função do que ele propõe como "Regra do Ponto da Escuta" – pela qual o que se determina para ser mais ou menos escutado em uma obra audiovisual depende da posição do personagem, que quer ou não ser ouvido, ou da posição da câmera, que transfere ao diretor a responsabilidade sobre o que é ou não ouvido (Chion, 1990, p. 165). Destarte, o ponto de escuta é referência para a perscrutação analítico-semiológica, que determinará a situação hierárquica dos eventos no filme, indo da identificação das associações de eventos simples às mais complexas. Em uma palavra, o ponto de escuta seria uma espécie de porta aberta, que permite a entrada e a participação do sujeito no universo da obra.

[9] Original: "On n'aurait pas affaire à des entités, des essences – le 'plan', l'image-mouvement – mais à des effets, donc à quelque chose de considérablement moins noble" (Chion, 1990, p. 159).

[10] Cabe destacar que Chion recusa explicitamente uma abordagem funcionalista do fenômeno audiovisual, por entender que a participação da música no mesmo é estrutural (Chion, 1998, p. 188).

Orientações metodológicas de Ney Carrasco

Ney Carrasco retoma a ideia de que a obra audiovisual é uma polifonia de dois movimentos: o sonoro, invisível e horizontal, e o movimento das imagens, visível e vertical. Em função de seu lastro como o movimento sonoro, que nos rouba do tempo do relógio, a obra nos hipnotiza, mantendo-nos inscritos em seu universo de significação, como o autor sugere no excerto abaixo:

> Todo movimento exerce um certo tipo de poder hipnótico sobre nós. O movimento musical não é exceção, e um dos aspectos da audição musical mais significativos ao nosso propósito passa por essa via. Mesmo quando realizamos a audição mais técnica, em busca de detalhes da construção musical, somos absorvidos por seu fluxo contínuo. A música nos envolve num fragmento de tempo roubado ao relógio e recriado na própria dimensão musical (Carrasco, 2013, p. 26).

Ainda que orientado por seu próprio referencial teórico, Carrasco preserva no cerne de seus procedimentos metodológicos a condição objetiva que pede a descrição fenomenológica, justamente o fato de a obra circunscrever-se em uma realidade que lhe é própria e que é, por isso, capaz de nos retirar, mesmo que momentaneamente, da circunscrição cotidiana de nossas referências (Carrasco, 2017, p. 174).

Desse modo, Carrasco transpõe, para o interior de sua abordagem metodológica, o reconhecimento de uma objetividade radical, que alcança o nível das relações imediatas, que é dada pela dimensão sonora da polifonia audiovisual. Fundado nessa objetividade, que dispensa conhecimentos técnicos prévios, o sujeito pode alcançar níveis mais complexos de compreensão da música no contexto da obra:

> Em um grau maior ou menor, todos somos capazes de ouvir e registrar aspectos estruturais. O exemplo mais simples é o da memorização de uma linha melódica. Quanto maior for o conhecimento técnico e o envolvimento com a linguagem musical, mais detalhada e profunda será a compreensão dos elementos estruturais da música. Mas não é preciso conhecer a música tecnicamente para ouvir e incorporar seu aspecto estrutural. Essa relação imediata que todo e qualquer ouvinte estabelece com a música se dá no nível da sonoridade. Toda estrutura musical manifesta-se e é percebida como sonoridade. O impacto imediato do som sobre a nossa percepção ocorre em um nível que antecede a compreensão intelectual. É uma relação básica de nossas mentes e corpos com uma determinada sonoridade (Carrasco, 2003, p. 176).

O que melhor atesta a presença de uma dimensão imediata na relação entre o observador e a obra não é propriamente a possibilidade de se transitar entre operações intelectivas menos ou mais complexas, mas o fato de trazermos à linguagem fenômenos que aparentemente não se dão às operações intelectivas lógicas. Eis o sentido do estado de antecedência em relação à compreensão intelectual, mencionado por Carrasco (2003, p. 176). E, aparentemente, a análise de trilhas abre um campo privilegiado para as incursões neste terreno do imediato, como, por exemplo, a presente passagem analítica:

> A música acompanha, com exatidão, sua caminhada. É um pulso na região grave dos sopros que corresponde a cada um dos passos. Como é habitual no *mickeymousing*, a música possui uma correspondência rítmica e também se concentra na sua identificação com a autoridade máxima naquele momento. Auxilia, também, a estabelecer o clima do mistério que envolve o encontro das culturas tão distintas (Carrasco, 2003, p. 138).

Lendo essa passagem, podemos certamente indagar: o que, dentro do universo do signo musical, pode atestar a identidade entre música e autoridade? O que, dentro do universo do signo musical, pode atestar

a identidade entre música e mistério? Efetivamente, esse tipo de observação, que muitas vezes tem a nossa incondicional concordância, não se firma em operações lógicas, posto que se fundamenta no imediato da experiência. Deparamo-nos, assim, com a antiga e incômoda questão sobre a justeza da relação entre signo e coisa que, desde o *Crátilo* de Platão (2001)[11], é creditada à mera convenção de linguagem.

Quando se reconhece que o conhecimento está amparado em convenções de linguagem, emerge o traço que é próprio da abordagem de Carrasco: a historicidade. Segundo esse autor, as transformações da linguagem audiovisual estão condicionadas pela compreensão, por parte do público, das convenções poéticas, diga-se, das convenções históricas de linguagem (Carrasco, 2003, p. 192). E é justamente pelo reconhecimento da historicidade das convenções de linguagem que a abordagem de Carrasco se aproxima dos paradigmas analítico e subjetivista-culturalista, transcendendo o caráter imediato da descrição.

Conclusão

Evidentemente, uma prospecção satisfatória do quadro metodológico dos estudos sobre a dimensão sonora do audiovisual requer um número maior e mais diverso de análises. Por isso, em função da própria natureza desta publicação, nos limitamos a mencionar os paradigmas que historicamente têm orientado tais estudos em nosso meio. Primeiramente, concluímos que o ocorrido, em termos de orientação paradigmática no universo do audiovisual, não é diferente do que ocorre quando lidamos com o conhecimento em geral, uma vez que a realidade que se oferece como objeto de nosso conhecimento é dinâmica e, por isso, sempre há de solicitar novos meios de abordá-la.

O paradigma analítico, tradicionalmente identificado à ciência, orienta a maioria dos estudos. Seus resultados são inquestionáveis, sobretudo quando, a partir dele, conseguimos desvendar as técnicas que constituem as mais distintas poéticas, como, por exemplo, os modos de sincronia entre linguagens. Porém, esse paradigma conduz o analista a um obstáculo praticamente intransponível, qual seja, a necessidade de submeter seus resultados à noção de verdade, entendida como correção e certeza. E o obstáculo é dado pela natureza do objeto de que ora nos ocupamos; afinal, obras de audiovisual são terrenos férteis para as atividades da sensação e da subjetividade intelectiva.

O paradigma subjetivista-culturalista tem encampado cada vez mais um maior número de estudos, fato plenamente justificável, posto que visa à compreensão das atividades de produção de sensações e símbolos solicitadas pelas próprias obras. Entretanto, o resultado desses estudos expressa convenções de linguagem historicamente datadas. Evidentemente, tais convenções não podem satisfazer à noção de verdade dada como correção, que muitos, equivocadamente, exigem ou esperam alcançar, escapando, assim, ao desconforto epistemológico provocado pelo relativismo.

O paradigma fenomenológico-hermenêutico rompe com o princípio da separação entre sujeito e objeto, a partir da noção de que observador e observado são necessariamente coexistentes. Desse modo, ele pode reivindicar valor de verdade para a descrição, entendida como um exercício de linguagem que escapa à esfera imperativa da subjetividade. A descrição é a linguagem poética que alcança a dimensão

[11] A relação entre signo e coisa é uma das questões diretrizes que estrutura todo o diálogo (Platão, 2001, p. 44).

polissêmica dos textos. Por isso, a descrição é entendida pelos hermeneutas como um meio de preservar a voz do ser da realidade abordada. Trata-se da descrição de uma atividade epistemológica anterior às outras mencionadas. Sendo assim, anterior, ela pode concernir a qualquer estudo. Entretanto, a descrição pode conduzir o pesquisador a uma espécie de objetivismo ingênuo, que pouco pode produzir além de enunciados tautológicos.

Diante dos evidentes limites dos paradigmas, a solução tem sido a combinação paradigmática, um modo eficaz de multiplicar pontos de vista e sentidos de interpelação discursiva. Em nossas aulas de análise da dimensão sonora do audiovisual, inspirados nos textos mencionados, chegamos a esboçar um método combinado, que visa à especificidade das obras. Em resumo, primeiramente a descrição, em função de seu caráter de anterioridade epistemológica. Esse tipo de exercício permite, além da descrição da obra, a realização de um mapeamento das relações entre linguagens, que solicitam o recurso a determinados métodos, tais como o dialético (associações de montagem) ou o semiológico. A seguir, a explicitação das referidas relações a partir da aplicação dos métodos sugeridos na fase anterior, o que consiste no estado secundário da análise. Por fim, a interpretação das produções simbólicas, observando-se, principalmente, as categorias semiológicas e, sobretudo, a historicidade das mesmas. Este parece ter sido o comportamento que orientou os estudos que, ao longo dos anos, têm se mantido como referência, uma vez que conseguem dar respostas às questões que não param de surgir.

Referências

ADEUS à linguagem. Direção: Jean-Luc Godard. Produtor: Canal Plus. Paris: Centre national du cinéma et de l'image animée, 2014.

BACON, Francis. *Novo Organum*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BERCHMANS, Tony. *A música do filme*: tudo o que você gostaria de saber sobre música de cinema. São Paulo: Escrituras, 2012.

CANO, Cristina. *La musique au cinéma*. Roma: Gremese, 2002.

CARRASCO, Ney. *Sygkhronos*: a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CASSIRER, Ernest. *Essai sur l'homme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

CHION, Michel. *L'audio-vision*: son et image au cinéma. Paris: Nathan, 1990.

CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1998.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

DESHAYS, Daniel. *Pour une écriture du son*. Paris: Klincksieck, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FERRAZ, Silvio. Semiótica peirceana e música: mais uma aproximação. *Opus*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 62-79, ago. 1997.

FILM socialisme. Direção: Jean-Luc Godard. Produtor: Vega Film. Paris: [*s. n.*], 2010.

FLÔRES, Virgínia. *O cinema*: uma arte sonora. São Paulo: Annablume, 2013.

GIMELLO, Frédéric. *Analyser la musique de film*. Paris: Books on demand, 2010.

GODSALL, Jonathan. *Releed In*: Pre-Existing Music in Narrative Film. New York: Routledge, 2019.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo.* Trad. M. de Sá Cavalcanti. Rio de Janeiro: Vozes, 1988. 2 vol.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem.* Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Ed. Bilingue. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Ed.70, 2010.

HOLMBERG, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. New York: Cambridge University Press, 1996.

HUSSERL, Edmund. *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Rio de Janeiro: Via Verita, 2017.

KANT. *Crítica da razão pura*. Trad. Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril, 1999.

MARTINO, Guilherme de. *Trilhas sonoras*: de Nosferatu a O Senhor dos Anéis. 80 anos de música de cinema. Curitiba: Eduel, 2008.

MATOS, Eugênio. *A arte de compor música para o cinema*. Brasília: Senac, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações intempestivas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

OLIVEIRA, Juliano de. *A significação na música de cinema*. São Paulo: Paco, 2018.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

PINHEIRO, Paulo José Moraes. Sobre a noção de ajlhvqeia em Platão: a tradução heideggeriana. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 5-28, 1997.

PLATÃO. *Crátilo.* Trad. Maria José de Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

RADICETTI, Felipe. *Trilhas sonoras*: o que escutamos no cinema, no teatro e nas mídias audiovisuais. São Paulo: Intersaberes, 2020.

REPETTO, Bruna. *Quando a música entra em cena*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

RODRIGUEZ, Angel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. Trad. Rosângela Dantas. São Paulo: Editora Senac, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1970.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e discurso do sistema musical tonal*. São Paulo: Annablume, 1996.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VATTIMO, Gianni. *As aventuras da diferença*. Lisboa: Edições 70, 1980.

VILLANI, Vivien. *Guide pratique de la musique de film*: pour une utilisation inventive et raisonnée de la musique au cinema. Paris: Éditions Scope, 2008.

José Eduardo Costa Silva é doutor e mestre em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Historiador e especialista em filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).É Professor Associado na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Departamento de Teoria da Arte e Música e Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) - onde também desenvolve projetos de pesquisa em música antiga, composição musical, filosofia, psicanálise, artes e linguagem. Dentre outros escritos, é autor dos livros *Heidegger e a música da poesia* (Editora Prismas, PR) e *Música, alma e desejo: segundo os gregos* (Lumme Editor, SP). zed2004@gmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.