

DE V I R ES

C I n e m a e H u m a n i d a d e s

V. 10 N. 2

JUL / DEZ 2013

ISSN 1679 - 8503

Ouvir o lugar, compreender o espaço, escutar a cena¹

SERGE CARDINAL

Doutor em Semiologia pela *Université du Québec à Montréal* (UQAM), professor associado do *Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques* da *Université de Montréal*, além de coordenar o laboratório de pesquisa-criação *La Création Sonore - Cinéma, Arts Médiatiques, Arts du Son*

Resumo: Este artigo busca descrever o lugar e o papel das ocorrências sonoras e sua escuta na construção do espaço fílmico pelo espectador. Na medida em que o ouvido espectral se compõe a partir de duas dimensões de uma ocorrência sonora – de um lado, o som com sua qualidade acústica, sua plasticidade e, de outro lado, a fonte sonora com sua identidade, seu comportamento – o espaço fílmico se diversifica e se enriquece conforme essa divisão da escuta. Dividido entre a compreensão do espaço a partir das suas fontes e a percepção da espacialidade dos sons, o espectador viaja entre uma atividade cognitiva capaz de construir o quadro situacional de uma narrativa e uma apreciação qualitativa da matéria, da plasticidade do texto fílmico.

Palavras-chave: Escuta. Espectador. Espaço fílmico. Matéria sonora.

Abstract: This article attempts to describe the place and role of sound occurrences and listening to them in the construction of the spectator's film space. To the extent that the spectator's ear has to deal with the two sides of a sound occurrence, i.e. on one hand the sound with its acoustic quality and plasticity, and, on the other hand, the source with its identity and behavior, the film space has to be diversified and enriched by following this division in listening. Thus, divided between understanding the space by sources and perceiving the spatiality of sounds, the spectator travels between a cognitive activity, capable of constructing the situational frame of the narrative, and a qualitative appreciation of the matter and plasticity of the film text.

Keywords: Listening. Spectator. Film space. Sound material.

Résumé: Cet article cherche à décrire la place et le rôle des occurrences sonores et de leur écoute dans la construction de l'espace filmique par le spectateur. Dans la mesure où l'oreille spectatorielle doit composer avec les deux versants d'une occurrence sonore – d'un côté le son avec sa qualité acoustique, sa plasticité et de l'autre côté la source avec son identité, son comportement – l'espace filmique va se diversifier, s'enrichir en suivant cette division de l'écoute. Ainsi, partagé entre la compréhension de l'espace par les sources et la perception de la spatialité des sons, le spectateur voyage entre une activité cognitive capable de dresser le cadre situationnel d'un récit et une appréciation qualitative penchée sur la matière, la plasticité du texte filmique.

Mots-clés: Écoute. Spectateur. Espace filmique. Matière sonore.

A escuta ordinária, como a escuta do espectador de cinema, não é uma simples atividade de absorção de um fenômeno físico dentro do pavilhão da orelha. Ela envolve processos perceptivos e cognitivos complexos e em tensionamento, que buscam alcançar a movência e o caráter efêmero do sonoro. Mais ainda, a escuta é uma atividade dupla e dividida.

Escutar um acontecimento acústico é, por um lado, identificar uma fonte, delimitar e agrupar células sonoras espalhadas no tempo e no espaço a fim de circunscrever a identidade de um “objeto” produtor de som. Por outro lado, é experimentar uma matéria sonora, a plasticidade do *som*, seu movimento no tempo e no espaço; é estar atento às irregularidades de um timbre, às flutuações de um volume, às variações de uma altura.

Evidentemente, essa divisão da escuta não é uma fronteira estanque e imóvel. Em vez de um campo de forças entre dois polos – o som e a fonte –, ela instala circunstâncias de difusão, o perfil de uma composição e as predisposições de um espectador, que conduzem ao movimento do espaçamento ou à calma conquistada pela unidade.

Apreendida nessa fissura entre o som e a fonte, nesse intervalo que religa, a experiência espectral do espaço fílmico se desdobra. Por um lado, o espectador faz experiência da espacialidade dos sons. De acordo com o timbre particular de cada som, mas também de acordo com a ligação dos sons entre eles, o espectador forma um *lugar plástico*: um lugar feito de relações espaciais primitivas entre os sons – encobrimento, vizinhança, etc. Um lugar feito da força energética do som e das múltiplas formas de expressão cinematográficas. Por outro, o espectador induz uma série de propriedades sintéticas de cada fonte sonora identificada. Essas propriedades lhe permitem conceber um *espaço analítico*: um espaço mental que, em concordância com a lógica dos cenários convencionais da escuta, coordena, enquadra, completa aquilo que é dado a ouvir.

Não é apenas a conquista de uma unidade entre som e fonte que produz uma *fonte sonora fílmica* – um objeto que tem um comportamento sonoro no mundo da ficção – mas também a harmonização do lugar plástico sonoro e o espaço analítico dos sons, que colocam em jogo o trabalho de uma *cena diegética*. Essa

1. Texto originalmente publicado na *Protée*, revista do *Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi*. Pequenas alterações foram sugeridas pelo autor e incorporadas à tradução para o português. Cf.: CARDINAL, Serge. “Entendre le lieu, comprendre l'espace, écouter la scène”. *Chicoutimi: Protée*, vol. 23, nº 3 (1995), p. 94-99. Disponível em: <http://www.creationsonore.ca>. Último acesso: 23/02/2014.

área investida pela narração, ocupada pelos objetos, atravessada pelos corpos imaginários dos personagens, ganha forma sob os movimentos espaciais dos sons e encontra um enquadramento lógico sob a regulação do espaço analítico.

Notamos a que ponto a escuta e a construção do espaço fílmico são atravessados por uma atividade cruzada pela percepção e pela cognição. São essas múltiplas dobras e redobras, esses desdobramentos da escuta e essa complexidade do espaço fílmico que nós gostaríamos de percorrer aqui.

A dualidade da escuta

A escuta é dupla e dividida. Essa dualidade da escuta é o resultado de uma particularidade importante da recepção do som. Como notou Christian Metz (1975), existe o reconhecimento de uma entidade sonora; um certo número de “traços pertinentes” do “significante acústico” são agrupados para formar uma célula sonora: um sussurro, uma reflexão sonora, uma estridência. Essa célula sonora é comparada à imagem auditiva de uma fonte contida no saber do espectador. À escuta de uma célula sonora, o espectador interpela uma imagem auditiva, “(...) definida como uma representação psicológica de uma entidade sonora que exhibe uma consistência interna (ou coerência) em seu comportamento acústico” (McADAMS, 1987: 38), permitindo-lhe dar uma identidade àquilo que ele ouviu.² Assim que ele percebe uma célula sonora, o espectador reconhece ali um “objeto” produtor.

2. As pesquisas recentes sobre a audição, de inspiração cognitivista, desenvolvem fortemente esse conceito de imagens auditivas. Essas representações mentais seriam as ferramentas de primeira ordem na partição do magma sonoro em objetos significantes e na edificação, quando ela exige, de uma cena sonora coerente correspondente aos padrões convencionais da escuta. Obviamente, essas imagens auditivas tomam diversas formas de acordo com os contextos de recepção. Se, no cinema, o desejo de ficção orienta a escuta para o reconhecimento das fontes sonoras, construindo um mundo possível consistente, a escuta musical convoca outros tipos de imagens auditivas; trata-se então para o ouvinte, mais do que reconhecer um instrumento, perceber as harmonias, os grupos rítmicos, etc. Sobre esse assunto, ver os trabalhos de I. Deliège e de S. McAdams.

Desse modo, dois gestos auditivos se intercalam: uma apreensão da dimensão acústica e uma identificação daquilo que produz os sons: “(...) o reconhecimento de um ruído conduz imediatamente à questão “um ruído de quê?” (METZ, 1975: 370). A escuta leva sempre em consideração duas dimensões de um mesmo acontecimento sonoro. Ela apreende uma massa sonora que ela reenvia imediatamente a um agente produtor. O espectador ouve o som e escuta a fonte. A unidade conquistada da fonte sonora fílmica é o resultado de uma aproximação sempre precária entre os fenômenos divididos do som e da fonte.

Essa primeira divisão encontra uma série de desdobramentos. Porque a escuta trabalha simultaneamente nessas duas dimensões; ela colhe assim informações sobre a

estrutura e a matéria do espaço fílmico a partir das duas bases de dados. Essas duas dimensões se cruzam e se confirmam, ou se afastam e se invalidam. A dimensão da fonte e a dimensão do som não só permitem à escuta construir um espaço fílmico e múltiplo, mas obrigam também o espectador a funcionar segundo duas ordens perceptivas diferentes.

Lugar plástico sonoro/ Espaço analítico das fontes

O som constrói um lugar plástico – a forma concreta e sensível pela qual o espectador apreende o espaço – ao passo que a fonte permite a concepção desse espaço analítico abstrato, composto de um conjunto estruturado de imagens auditivas: essas representações mentais das fontes sonoras.

O lugar sonoro, como forma concreta, sensível e plástica, é o produto de uma composição de sons (que leva em conta sua movência e labilidade), seguindo gestos de orientação do som (suspensão, interrupção, prolongamento, etc.), de estratificação (sobreposição parcial, pontuação, ligação, etc.), dimensionais (acumulação, dispersão, amplificação, etc.), rítmicos (pedal, aceleração, contratempo, etc.), retóricos (variação, resposta, ruptura, etc.).³ Essas relações espaciais primitivas, que Jean Piaget nomeia como relações topológicas (1948), fazem do lugar plástico uma atualização de uma estrutura espacial e submetem essa estrutura às forças do sensível, às articulações próprias das formas de expressão.⁴

A fonte, por sua vez, por supor um conjunto de propriedades sintéticas no momento de sua identificação, parece favorecer primeiramente a concepção de um espaço analítico, quer dizer, uma estrutura espacial hierarquizada. O espaço é uma estrutura que organiza claramente os objetos dentro dos sistemas de oposição e de hierarquia – na ocorrência aqui das imagens auditivas das fontes – com vistas a construir uma ordem da representação, ao passo que o lugar plástico, ao permitir o surgimento concreto dessa estrutura, torna-se o seu limite, a sua opacidade, a sua distorção.

É preciso insistir aqui sobre três fatos: o espaço analítico organizado em torno da imagem auditiva não se opõe ao lugar plástico sonoro; a fonte do som não se opõe ao som em si; e a escuta não é uma atividade completamente dividida e paradoxal.

3. Ver ROY, Stéphane. "Analyse des oeuvres acousmatiques: quelques fondements et propositions d'une méthode". *Circuit: musiques contemporaines*, vol.4, n.1-2, 1993, p.67-92.

4. J. Aumont, em seu artigo *L'espace et la matière* supõe esse mesmo tipo de avanço do lugar sobre o espaço regulado pela representação quando ele analisa as vibrações da luz contra a inércia das penumbras, os movimentos de câmera contra os movimentos diante da câmera em *A regra do Jogo* (Jean Renoir, 1938).

Inicialmente, a natureza dupla da escuta – uma escuta do som e uma escuta da fonte – funciona de acordo com um sistema de revezamento em que os dois lados da escuta entram em concorrência, se cruzam, mas às vezes se separam, se afastam (Deliège, 1987). Não há nem unidade perfeita nem divisão total na escuta, há mais um campo de força que tanto favorece a consolidação quanto a separação do som e da fonte. Tudo depende das condições de recepção e da escritura singular de um filme.

Do mesmo modo, o lugar plástico sonoro permite a construção de um espaço analítico. Os gestos de orientação, estratificação, etc., próprios às relações do corpo com o espaço que ele atravessa, permitem organizar e compreender as relações de ordem e de hierarquia, levando à edificação do espaço analítico. Pela projeção latente das dimensões do próprio corpo, o espaço passa a existir. O lugar plástico e o espaço analítico não se opõem, um participa da elaboração do outro. São as relações topológicas entre os sons, formando um lugar plástico, que acompanham o espectador na sua organização lógica das imagens auditivas, na sua concepção de um espaço analítico capaz de tornar uma narrativa inteligível.

Mas não se deve acreditar que o lugar plástico sonoro desaparece, que é engolido pelo espaço analítico, menos ainda que o som desaparece com a identificação da fonte. Ao contrário, ele resiste e algumas vezes se desloca e desestabiliza a estrutura espacial. Sob um desejo de abstração necessária à compreensão, há uma resistência das formas da expressão que obriga o espectador, quando escuta, a se deslocar de um espaço analítico a um lugar plástico e *vice versa*.⁵ Os estudos inspirados nas ciências cognitivas frequentemente esquecem esse deslocamento e essa resistência do som e do lugar. Num esforço de observar como o aparelho cognitivo organiza as formas do conteúdo a fim de construir uma estrutura espacial coerente, observa-se apenas uma dimensão da recepção; esquece-se aquela na qual as formas da expressão são recebidas em sua força de ruptura, na sua capacidade de produzir um lugar plástico que desloca a suposta coerência prévia do espaço analítico.

5. Essa dialética entre a construção de um espaço estável, transparente e operatório, e as forças espaciais que dobram e desdobram um lugar em formas e dimensões transitórias, é exposta por Sami-Ali (1982: 84-85).

Bottom-up/Top-down⁶

A essa divisão do som e da fonte, a esse deslocamento do lugar e do espaço, correspondem dois modos complementares de apreensão dos acontecimentos acústicos. Esses dois tipos de percepção constituem as maneiras de construir o espaço fílmico.

O primeiro processo de percepção, nomeado *bottom-up* pelas ciências cognitivas, procede examinando diretamente os acontecimentos acústicos: “em pequenos períodos de tempo (com pouca ou nenhuma memória associada) e organizando-o segundo características como definição, profundidade, movimento, tonalidade, cor, e assim por diante” (BRANIGAN, 1989: 316).

De imediato, mesmo que esse tipo de percepção possa se aplicar indiferentemente à fonte ou ao som, parece-nos que ela está mais próxima do som como lugar plástico, mais próxima de uma recepção dos fenômenos acústicos. Parece mais próxima de uma partição da superfície acústica. Esse tipo de percepção é sempre investido de processos cognitivos, mas ele se prende menos ao estabelecimento de um quadro situacional do que à avaliação de um nível mais qualitativo, mais expressivo.

Um segundo tipo de percepção, nomeado *top-down*, se funda sob os quadros de conhecimentos que favorecem a apreensão dos acontecimentos acústicos fora do fluxo temporal, sua organização seguindo as expectativas e os objetivos do espectador: “(...) um objetivo proeminente, por exemplo, para se organizar informações em um filme, é a criação da narrativa, ou do mundo contado” (BRANIGAN, 1989: 317). Esse processo de percepção é mais orientado para a fonte e seu espaço analítico, já que ele parte de agrupamentos pré-determinados – a imagem auditiva – e de relações lógicas para organizar o fluxo sonoro. Ele leva menos em conta a movência do som do que a manutenção das propriedades constantes que servem ao reconhecimento de uma fonte (McAdams, 1984).

Certamente, esses dois tipos de percepção se cruzam e se completam, mas eles pertencem, apesar disso, a dois processos diferentes de organização espacial dos acontecimentos acústicos. Um se situa mais próximo do lugar plástico sonoro, da sua movência e da sua perpétua apropriação pela escuta; a outra, mais próxima da fonte e do espaço analítico, da sua estabilidade

6. N.T. As expressões denotam “de baixo para cima” e “de cima para baixo”, respectivamente. Optamos por manter a grafia em inglês, como fez o autor, por se tratar de nomes dados a processos específicos, caracterizados pelas ciências cognitivas.

organizadora, da sua divisão em elementos reunidos de acordo com a lógica dos quadros de conhecimento; um mais próximo de uma evolução das formas de expressão, o outro mais próximo de uma compreensão das formas do conteúdo. Esses dois tipos de percepção se cruzam, intercambiam elementos, orientam-se – vimos em que a unidade prévia da imagem auditiva imposta pelo saber do espectador determinava a organização da superfície acústica. Mas em função da escritura de um filme e das situações de recepção, um tipo de percepção pode ser mais vantajoso do que o outro, ele pode abrir mais o texto à compreensão e ao prazer do espectador.⁷

7. “Tanto para a audição quanto para a leitura de um texto, o indivíduo pode levantar os indícios que o remetem ao tipo de situação que se faz referência: ele então coloca em prática a estratégia adequada para definir o processo. Mas esses primeiros índices são portadores apenas de informação situacional. Alguns índices particulares vão intervir, então, em um outro plano, mais qualitativo: são esses últimos que estabelecerão a representação específica para o texto e reterão os elementos próprios ao seu estilo, a sua organização semântica, expressiva, etc.” (DELIÈGE, 1992: 32).

A fonte sonora fílmica

A escuta da ficção, orientada para a construção de uma cena diegética, coloca a fonte como elemento essencial para a criação e o reconhecimento dessa cena. A fonte é o elemento central a partir do qual o espectador constrói a cena diegética. O espectador trabalha justamente a partir da fonte sonora fílmica, aquela que a narração e o mundo desenvolvido por ela tornam legítima (ODIN, 1990: 251).

Essa fonte sonora fílmica está no cruzamento do som e da imagem auditiva, no cruzamento de uma atividade perceptiva e de uma atividade cognitiva. Na medida em que a escuta da ficção supõe a orientação do ouvinte em direção à fonte sonora fílmica, os processos de organização da superfície acústica tendem a reunir os elementos sonoros em direção a uma identificação dessa fonte. Eles são auxiliados nisso pelas propriedades sintéticas da imagem auditiva contidas no saber do espectador. A fonte sonora fílmica é, então, o produto de uma organização do som e de um apanhado das propriedades da imagem auditiva sobre a fonte contida na narrativa fílmica. À identificação acústica vem se associar uma identificação categorial. A escuta da ficção se efetua em um vai-e-vem entre a superfície acústica e a tábua de nomeação. No cruzamento desse movimento emerge a fonte sonora fílmica. Ela é a unidade mínima onde convergem o som, o lugar plástico e os processos de percepção de tipo *bottom-up*. Ela é também a unidade onde convergem a imagem auditiva, o espaço analítico e a percepção de tipo *top-down*.

A fonte sonora fílmica é finalmente esse “objeto” que ocupa uma cena diegética com sua presença imaginária e com seu comportamento acústico. Se a imagem auditiva está mais próxima do espaço analítico e o som mais perto do lugar plástico, a fonte sonora fílmica, ela mesma, ocupa uma cena de maneira a favorecer a coordenação do lugar plástico pelo espaço analítico. E se a parte sonora está mais livre em relação a sua identidade como fonte, ela participa mais da resistência de um lugar do que da concepção de um espaço.

As relações topológicas entre os sons

A partir de um magma sonoro, o espectador organiza, em “operações concretas de caráter infralógico ou espaço-temporal” (PIAGET, 1948: 534), um lugar plástico que extrai sua estrutura não apenas da banda imagem,⁸ mas também da interação entre processos elementares de organização auditiva.

Essas operações de organização auditiva “substituem a noção de semelhança por aquela de vizinhança, a noção de diferença em geral por aquela da diferença de ordem ou de posicionamento” (PIAGET, 1948: 534). Todas as formas de intuição primitiva do espaço repousam sobre gestos do corpo: mover-se pouco a pouco, encobrir, aproximar, etc. Essas relações topológicas permitem a construção ulterior de um espaço euclidiano, sem no entanto, desaparecer completamente, pois elas persistem sob a forma de resíduos, sob a forma de uma presença do corpo e de sua opacidade (SAMI-ALI, 1982: 98).

Essas relações topológicas sonoras representam as ações interiorizadas do corpo que o espectador coloca, de início, a serviço da organização de um lugar, e mais tarde, a serviço da constituição de um espaço ilusoriamente em profundidade. O desejo profundo da *mise-en-scène* clássica é de “superar a incapacidade do visual em tratar o espaço re-injetando ali fantasmaticamente a presença de um corpo”, como bem sublinhou Jacques Aumont (1989: 163). Mas o corpo, antes mesmo de ser figurado, age já como polo de estruturação inconsciente do espaço fílmico. É também a partir de gestos interiorizados do corpo que o espectador desdobra o espaço fílmico, e não unicamente a partir de operações lógicas.

8. Trata-se aqui de nuançar, de passagem, uma posição ao sabor polêmico de Michel Chion que, com o objetivo de bater de frente com o discurso exclusivo dos defensores da autonomia da banda sonora face a imagem, sustenta que não existe, para dizer de forma precisa, ligações entre os sons que não sejam aquelas provocadas pelo poder de imantação da imagem (1990: 60). Nós acreditamos mais no fato de que o trabalho da escuta do espectador exige que as ligações entre os sons sejam construídas, mesmo se em uma etapa superior da recepção aconteça frequentemente (mas não sempre) de essas ligações serem atenuadas sob o imperativo da compreensão narrativa.

A cena diegética

O lugar plástico sonoro se constrói de acordo com as relações que se estabelecem entre os sons. Essas relações plásticas, ao mesmo tempo horizontais e verticais, produzem uma espacialidade própria ao fluxo sonoro; elas induzem, de acordo com os efeitos de orientação, de estratificação, etc., as figuras espaciais primitivas moventes de acordo com a transformação contínua dos sons e a vagabundagem da escuta. Esse lugar sonoro, na escuta da ficção mais tradicional, participa da construção de uma cena diegética. Essa construção, entretanto, não obriga ao assujeitamento total, pois as relações topológicas sonoras também modelam essa cena com sua resistência.

O espaço analítico se define como esse espaço utópico que o espectador reconstrói mentalmente a partir das informações que o filme lhe oferece. Esse espaço permite-lhe assegurar a coordenação e a orientação da cena, escamotear as desapareições e preencher as incompletudes. Seu aparelho cognitivo, de acordo com uma série de procedimentos organizacionais – generalização, supressão, integração, construção – e de retornos frequentes a um saber estruturado, estabelece o esquema, a cartografia global da cena parcial oferecida pelo filme.

São então as relações supralógicas entre as fontes dispersas ao longo do filme que permitem ao espectador conceder uma coerência e uma coordenação àquilo que, em suma, resta sempre fragmentado: a cena diegética. Essa organização espacial pode, obviamente, ser encorajada pela montagem do filme na medida em que ela multiplica os indícios de orientação, de recobrimento e de interpelação entre os fragmentos.

No cruzamento do lugar plástico sonoro e do espaço analítico surge a cena diegética. A convergência das relações entre os sons e as relações entre as fontes dá, em parte, sua existência a essa cena. A cena diegética é um espaço vetorizado, estruturado, organizado em função da ficção que ali se desenrola, investida afetivamente e cognitivamente pelo espectador. A cena diegética atualiza uma parte dos componentes do espaço e incorpora uma parte do lugar à sua emergência e à sua eficácia.

Mas essa cena diegética existe primeiramente pela imagem. Ela tem lugar no cinema como imagem narrativizada, uma imagem constituída como um espaço diegético unificado

pela ação dramática. É apenas na ligação com essa imagem narrativizada que as relações topológicas sonoras se traduzem em distância e em dimensão de uma cena, é apenas em relação com essa imagem narrativizada que as fontes coordenadas encontram uma cena onde se situar. Reencontramos aqui, sob um outro ângulo, “a imantação do som pela imagem” apontada por Chion (1990). A imagem imanta um acontecimento acústico com a condição de que ela seja investida de um processo narrativo mínimo, com a condição de que seja uma cena: o teatro dos acontecimentos. Mas, justamente, em quais condições uma imagem se torna uma cena?

“A concepção do sistema Quatrocentro é a do espaço cenográfico, espaço onde se passa o espetáculo para o olho do espectador” (HEATH, 1976: 77). A escavação da imagem pela perspectiva e sua organização sistemática em torno de um olho transformam um espaço plástico em uma cena imaginária onde se estabelece, graças a essa sistematização, uma unidade de lugar e de ação que espera tão somente a unidade da ação de uma narração.⁹ A organização das imagens chama a cena e atrai, assim, para ela a flutuação dos acontecimentos acústicos que ali encontram uma função narrativa.

Essa cena toma forma em seguida pela ocupação de um corpo imaginário: aquele do personagem. A suposta unidade deste corpo se torna tão mais importante no cinema que a multiplicação dos planos e a ruptura sempre presente entre eles demandam ser “suturadas”. É assim que, por seus deslocamentos, seus olhares e sua dimensão própria, um corpo imaginário instaura uma cena diegética: ele se torna um polo de identificação e de transferência, ele engaja a possibilidade de uma apropriação simulada do espaço para o espectador.

Essa cena diegética, traçada pela organização visual e pelo corpo do personagem não é, entretanto, marcada pela plenitude: os investimentos espaciais não recobrem jamais a totalidade da cena. Sua unidade – unidade de lugar, de tempo e de ação – não é igual a sua plenitude, sua saturação; é igual à coerência dos fragmentos. Coerência garantida pela ação do personagem; coerência confirmada também pela capacidade do espaço analítico de preencher as omissões e de coordenar os restos: coerência mantida, finalmente, pela capacidade de um processo narrativo fornecer uma função narrativa ao lugar plástico sonoro.

9. “É que antes de ser povoado de papéis, [o espaço cênico] fala por si e se encontra mobilizado pelo ‘jogo’ de um só ator: é um espaço inteiramente definido por um sistema ocular que o constrange” (SCHEFER, 1969: 83).

A coerência do cinema dominante vem da capacidade do texto fílmico e do trabalho do espectador de assegurar a unidade, e não a totalidade da cena (COLIN, 1992: 37).

Essa unidade da cena é, então, uma unidade da visão em torno da perspectiva e do ponto de vista: uma unidade de lugar, de tempo e de ação em torno do corpo do personagem e de seu movimento.

As relações topológicas sonoras selam esta unidade da cena diegética quando elas podem ser especializadas sobre os movimentos dos objetos, dos personagens e sobre os olhares destes últimos. As relações horizontais e verticais entre os sons tornam-se, então, movimentos e distâncias sobre uma cena. As qualidades espaciais atribuíveis à composição dos sons são reportadas em parte à cena diegética, conferindo-lhe dimensões imaginárias que ela não tem. Mas somente em parte, pois o lugar sonoro, como já foi sublinhado, resiste a seu completo aniquilamento. De outro lado, a organização sistemática das fontes, de acordo com um espaço analítico, participará da coordenação, da orientação e da nomeação da cena.

Essas relações supralógicas entre as fontes, mesmo se elas chegam a completar as lacunas, a induzir prolongamentos, elas não preenchem tudo o que é a cena. Elas permitem apenas assegurar a coerência, supor suas aberturas e seus encerramentos, inscrever a cena lacunar em um quadro de compreensão maior. Ela não preenche as ausências, ela as articula. De toda maneira, o preenchimento total não seria nem econômico nem eficaz, na medida em que a compreensão de uma ação de um personagem sobre uma cena não demanda atualizar todo o espaço.¹⁰

10. E além disso, mais profundamente, a articulação da falta, mais do que o seu preenchimento, determina e alimenta a pulsão perceptiva (tanto o olhar como a escuta).

Nisso, a construção do espaço fílmico pelo som e pela escuta não faz mais do que redobrar a parte imaginária do significante.

As relações supralógicas entre as fontes

Passemos precisamente ao trabalho que o espectador efetua quando ele combina as fontes sonoras fílmicas entre si a fim de estabelecer a identidade e os contornos da cena diegética. Para assegurar a coerência espacial na narrativa, o espectador organiza o espaço analítico no tempo, coloca o quadro de interpretação da cena, reencontra os quadros de conhecimento que reúnem as imagens auditivas correspondentes às fontes sonoras fílmicas (BREGMAN, 1990). Ele o faz a partir de quatro operações: a

generalização, a supressão, a integração e a construção. São essas quatro macrorregas que Van Dijk (1984) apontou como necessárias para a compreensão de um discurso.

A fim de garantir a identidade e a unidade da cena, o espectador deve poder reunir o conjunto das fontes sob um denominador comum compatível com aquilo que a imagem do filme lhe propõe. O espectador aplica aqui a regra da generalização, que permite conduzir o múltiplo a uma só proposição sintética. É assim que os ruídos de louça, os pedaços de conversações ou uma música em surdina tornam os indícios de um só espaço analítico (o restaurante), que a cena diegética vai desvelar de forma parcial.

Essa primeira regra não ocorre sem evocar uma outra que é seu corolário: a regra da supressão. Como a compreensão da narrativa pelo espectador se funda, de início, sobre a clareza e a economia da informação, é imperativo que seja eliminado aquilo que aparece como supérfluo. Para isso ser feito, assim como a regra da generalização, a regra da supressão se apoia sobre aquilo que propõe a narração, quer dizer, a estratégia essencial da cena e da ação que ali se desenrola. É então em torno desse núcleo dramático que a regra da generalização “abstrai as propriedades essenciais de objetos, propriedades ou relações (...)” e que a regra da supressão “(...) extrai proposições inteiras de uma base de texto dado” (VAN DIJK, 1984: 58).

Quanto à regra da integração, ela consiste em integrar a uma proposição prévia detalhada e exaustiva do texto fílmico uma outra proposição subsequente, que ali se encaixa perfeitamente. Assim, o espectador retoma e reúne as informações dispersas em torno de um núcleo dado pelo texto fílmico. Quando, ao longo do texto, um espaço analítico tem lugar, todas as informações anteriores são reportadas e integradas a esse espaço. Desse modo, toda nova atualização do espaço por uma disposição inédita da cena não leva automaticamente a uma reformulação completa do esquema parcial. Assim, as informações já conhecidas se encontram confirmadas de novo, ao passo que as novas informações espaciais tentam se integrar ao conjunto, desde que elas não perturbem a lógica essencial do espaço.

Finalmente, a quarta regra (a da construção) permite ao espectador organizar a informação que o discurso fílmico lhe fornece. Essa regra funciona de forma particular porque ela transforma a

informação da base do texto introduzindo as informações que ela não contém. Ela constrói um espaço analítico – detentor de uma identidade e uma coerência da cena diegética – a partir de dados que não reenviam explicitamente e diretamente a esse espaço. É então a partir um trabalho de dedução, de preenchimento, que o espectador se vale, a fim de estabelecer um quadro espacial global da cena. A partir de indícios, de fragmentos díspares e parciais, o espectador constrói um espaço analítico global que permitirá a coerência, a unidade de uma cena diegética.

Evidentemente, essas quatro macrorregras não tratam independentemente a informação sonora e a informação visual. Os dados visuais e sonoros se cruzam, se acumulam, se suprimem, se integram mutuamente. A aplicação das quatro regras, ao longo do texto, supõe assim uma interação variável e múltipla entre a cena diegética, o espaço analítico e o saber do espectador.

Conclusão

O espectador, mergulhado no escuro, envolvido por sons que vêm ser absorvidos pelo seu corpo, convoca sua escuta da ficção. O fluxo sonoro derramado na sala é então decupado, organizado e estruturado pelo saber do espectador, criado pela diversidade de fontes sonoras fílmicas que têm um comportamento acústico em uma cena diegética instaurada, em parte, pela imagem. Entre as imagens auditivas contidas em seu saber, o espectador reconhece as fontes sonoras fílmicas, iniciadoras de um mundo fictício de dimensões espaciais imaginárias. A escuta da ficção consiste notadamente nisso: deslizar de um acontecimento real de difusão sonora dentro da sala a um universo ficcional dotado de dimensões espaciais em que as fontes sonoras imaginárias são os pontos de referência.

Na esteira dessa transformação, por um investimento fantasmático e por processos cognitivos, as macrorregras servem para coordenar e delimitar a cena diegética. A escuta da ficção assegura assim a legibilidade espacial de uma narrativa, ela traça a cartografia estável – o espaço analítico – de uma ficção, embora em contínuo deslocamento em relação ao tempo da recepção. Mas a compreensão auditiva é somente uma parte da atividade espectral.

A escuta da ficção é também uma escuta espetatorial capaz de gerar sentido ao seguir o timbre de um som, ao estar atento ao volume, à altura, à situação espacial de uma ocorrência sonora. O espectador, tomado pelo acontecimento acústico, tem apenas que “dar ouvidos” para alcançar as nuances do som.

O ouvido espetatorial trança também o perfil de uma composição sonora cuja forma estabelece o lugar plástico sonoro. Saltitando de um som a outro, amalgamando vários sons simultâneos, o espectador encobre, religa, desarticula para recompor mais tarde uma matéria sonora, desenhando de repente um lugar sonoro de limites móveis e dimensões variáveis.

Esse balanceamento entre o icônico e o plástico multiplica as divisões e os desdobramentos polarizados, mas jamais dissociados: o som e a fonte, o lugar e o espaço, a escuta do som ou da fonte. Esses polos sob tensão inauguram campos de batalha: a fonte sonora fílmica, a cena diegética, a escuta da ficção. Zonas conflitantes onde o eu espetatorial clivado pode tender para a unidade circunscrita ou para o transbordamento da desconstrução.

Tradução de Cristiane Lima

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. *L'oeil interminable*. Cinéma et peinture. Paris: Librairie Séguier, 1989.

_____. Espace et la matière. *La théorie du film*; Paris: Albatros, coll. Ça/Cinéma, 1980. p. 9-20.

BRANIGAN, E. Sound and epistemology in film. *The journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol. 47, n. 4, p. 311-324, 1989.

- BREGMAN, A. S.. *Auditory Scene Analysis: the perceptual organization of sound*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- CHION, M. *L'audio-vision*. Paris: Nathan, coll. Nathan-Université, 1990.
- COLIN, M. La semiologie du cinéma comme science cognitive. *Cinéma, télévision, cognition*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, coll. Processus discursifs, 1992. p. 25-45.
- DELIÈGE, I. De l'activité perceptive à la représentation mentale de la musique. *Analyse Musicale*, 28, p. 29-35, 1992.
- _____. Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique: vers un modèle des parcours cognitifs de l'information musicale. Application au *Syrinx* de Debussy. *Analyse Musicale*, 6, p. 73-79, 1987.
- HEATH, S. Narrative space. *Screen*, 17 (3), p. 68-112, 1976.
- McADAMS, S. Music: a science of mind?. *Contemporary Music Review*, vol. 2, n. 1, p. 1-61, 1987.
- _____. The auditory image: a metaphor for musical and psychological research on auditory organization. *Cognitive Processes in the perception of art*. Amsterdam, New York et Oxford: North-Holland Publisher, 1984. p. 289-323.
- METZ, C. *Le perçu et le nommé*. Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne. Paris: U.G.E., coll. 10/28, 1975. p. 345-377.
- PIAGET, J.; INHELDER, B. *La représentation de l'espace chez l'enfant*. Paris: P.U.F., coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1948.
- ROY, Stéphane. Analyse des oeuvres acousmatiques: quelques fondements et propositions d'une méthode. *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 4, n. 1-2, p. 67-92, 1993.
- SAMI-ALI. *L'espace imaginaire*. Paris: Gallimard, coll. Tell, c1974, 1982.
- SCHEFER, J. L. *Scénographie d'un tableau*. Paris: Seuil, coll. Tel Quel, 1969.
- ODIN, R. *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Collin, 1990.

VAN DIJK, T. A. Macrostructures sémantiques et cadres de connaissances dans la compréhension du discours. *Il était une fois... Compréhension et souvenir de récits*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1984. p. 49-84.

Data do recebimento:
19 de março de 2014

Data da aceitação:
03 de setembro de 2014