

Reflexões sobre uma escuta visual presente na criação sonora em tempo real

MARINA MAPURUNGA
DE MIRANDA FERREIRA

UFRB E USP

PALAVRAS-CHAVE

ESCUA VISUAL

ESCRITA SONORA

PERFORMANCE AUDIOVISUAL

RESUMO

Neste artigo abordo o termo *escuta visual* para refletirmos sobre a *escrita* (produção/criação) sonora em tempo real em performances audiovisuais. A *escuta visual* está relacionada a imagem sonora que é formada em nossa mente ao visualizarmos um objeto, uma pessoa, uma imagem abstrata ou qualquer outra coisa. Discuto aqui a relação entre a *escuta visual* e a *escrita sonora do performer sonoro na produção sonora aberta*, em tempo real. Abordo conceitos de Schaeffer (1993), Chion (2012), Caesar (2012), Rice (2015) e Douglas (1999) relacionados a modos, qualidades e tipos de escuta e a ideia de imagem visual e sonora.

INTRODUÇÃO

Nos primeiros cinemas, o som era reproduzido ao vivo no próprio espaço onde era realizada a exibição do filme, seja por uma escuta direta (onde a fonte sonora era visualizada) ou por uma escuta acusmática (quando a fonte sonora era escondida do público, por exemplo: com os sonoplastas, músicos ou locutores atrás da tela de cinema).

Arlindo Machado (1997, p. 158) apresenta várias práticas sonoras em tempo real no cinema “mudo” com o uso de partituras musicais que acompanhavam os rolos de filmes, de dispositivos de sonoplastia montados na sala de exibição, de *fotoplayers* (pianos que produziam não só música, mas também efeitos sonoros), de dublagem das vozes dos atores, entre outros usos. Além dessa diversidade de procedimentos para a produção sonora em tempo real, também havia uma intenção sonora na própria tela, em imagens visuais que remetiam a imagens sonoras. Por exemplo, na associação de objetos aos sons, em *A Greve* (1924),

Eisenstein insere alternadamente planos fechados de uma sirene. Era possível “ouvir” o som da sirene mesmo não havendo fisicamente seu som no ambiente de exibição. Michel Chion (1994, p. 26), comenta que esse era um dos métodos que o cinema mudo desenvolveu para exprimir os sons, mostrando em plano fechado a imagem de sua fonte (sino, animal, instrumento musical) como um 'insert' que retornava periodicamente (*Le son au cinéma* / CHION, 1994, p. 26, tradução nossa). Logo, podemos perceber que já havia no cinema silencioso uma intenção de imagens sonoras a partir de imagens visuais.

Poderíamos, considerar a existência de uma *escuta visual* do espectador, que pode ser acionada por associações visuais. Os filmes “silenciosos” do diretor Stan Brakhage (1933-2003) e alguns trabalhos relacionados à música visual (sem a música propriamente dita) e à sinestesia, como as pinturas de Wassily Kandinsky (1866-1944), estão carregados destas associações.

Assim como a *escuta visual* ocorre na fruição da obra, ela também pode ocorrer em sua criação, por exemplo, quando um *sound design* associa um som à imagem projetada. Quando um artista de *foley* visualiza um barco ao mar na tela e tenta reproduzir, no estúdio de *foley*, seu som com uma gaveta de madeira sobre uma grande bacia com água. Ou quando um compositor/músico opta por um glissando decrescente para sonorizar a queda de um personagem animado.

Minha atual pesquisa está relacionada a uma produção sonora em tempo real em obras audiovisuais, a qual chamo de *produção sonora aberta*, em que o momento da produção, pós-produção e exibição se fundem. Nesse tipo de produção sonora, os sons podem ser ensaiados e treinados anteriormente, mas é no momento da exibição do filme/performance audiovisual que ele acontece. Essa produção passa por acasos, imprevistos e improvisos, diferente de uma *produção sonora fechada* que passa por várias escutas e montagens antes de ser exibida, que depois de finalizado o filme, não há mais como modificá-la. Meu objetivo com este artigo é refletir sobre algumas associações entre imagens visuais e sonoras a partir dessa *escuta visual* e como essa escuta pode operar uma *escrita sonora aberta*.

ESCUTAS

No dicionário Michaelis (2019), a palavra *escuta*, como substantivo feminino, significa “1. Ato de escutar, de ouvir prestando atenção para identificar os sons ou compreender o sentido das palavras (como uma música, o pio dos pássaros, ligação telefônica, emissora de rádio etc.)”. No dicionário Priberam (2019), *escuta* como substantivo feminino é: “1. Ato de escutar. 2. Pessoa que escuta. 3. Lugar em que se escuta. 4. [Antigo] Esculca. 5. Gravação de uma conversa, feita geralmente de forma ilegal e sem o conhecimento dos intervenientes (ex.: *escuta telefônica*).” Como verbo transitivo, *escutar* significa: “1. Prestar o ouvido a; dar ouvidos a, dar atenção a. 2. Tornar-se atento para ouvir. 3. Espiar. 4. [Medicina] Auscultar.”. E como verbo intransitivo é “5. Pôr-se a ouvir. 6. [Figurado] Deixar-se guiar por.”.

Como visto nos dicionários, escutar e ouvir em alguns contextos se tornam sinônimos. Por outro lado, o termo “escutar” é visto também como uma ação para além de ouvir. Escutar exige uma atenção maior. Tom

Rice comenta que “Ao contrário de ouvir, entende-se que a escuta envolve uma canalização deliberada de atenção para um som.” (RICE, 2015, p. 99, tradução nossa). Pierre Schaeffer nos traz, em seu *Traité des Objets Musicaux* (Tratado dos Objetos Musicais), quatro modos de escuta (escutar, ouvir, entender e compreender), em que *escutar (écouter)* “é aplicar o ouvido, interessar-se por. Eu me dirijo ativamente a alguém ou a alguma coisa que me é descrita ou assinalada por um som.” (SCHAEFFER, 1993, p. 90). Já *ouvir (ouïr)* “é perceber pelo ouvido. Por oposição a escutar, que corresponde à atitude mais ativa, o que ouço, é aquilo que me é dado na percepção.”. *Entender (entendre)* está relacionado a manifestação de um intenção de escuta, selecionar o que nos interessa para operar uma qualificação do que entendemos. E *compreender (comprendre)* está em uma dupla relação com escutar e entender, seria “tomar consigo”. O que eu visava em minha escuta foi compreendido, e o que eu já compreendi “dirige a minha escuta, informa aquilo que eu entendo.” (SCHAEFFER, 1993, p. 90).

A escuta também circula em esferas não-audíveis. Schaeffer (1993, p. 93) comenta que, em caso extremo, chega-se a “esquecer essa passagem pelo ouvido. Escutar alguém torna-se praticamente sinônimo de obedecer (“Escuta teu pai!”) ou dar crédito (assim Pacuvius nos recomenda não escutar os astrólogos, mesmo se não podemos dispensar-nos de ouvi-los)”.

O termo “escuta” carrega uma ampla variedade de modos, qualidades e tipos de atenções. (RICE, 2015, p. 99). Michel Chion, em *L'Audio-vision* (2012), apresenta três atitudes de escuta: causal, semântica e reduzida, esta última definida por Pierre Schaeffer como “a escuta que trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente da sua causa e do seu sentido; e que considera o som – verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro – como objeto de observação, em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa”. (CHION, 2012, p. 28). A escuta causal consiste em servirmo-nos do som para nos informarmos sobre sua causa, seja ela visível ou não, enquanto a escuta semântica se refere a um código ou linguagem para interpretar uma mensagem”. (CHION, 2012, p. 25-28).

Susan Douglas (1999, p. 27) oferece uma taxonomia de tipos de escuta, distinguindo uma audição passiva (*passive hearing*) de uma escuta ativa (*active listening*). “A escuta é ativa e geralmente percebemos quando mudamos de modo” (DOUGLAS, 1999, p. 27), já a audição passiva (*passive hearing*), funciona como um processamento automático, “raramente se entrelaça com o que o 'eu' está pensando ou fazendo; a escuta ativa quase sempre o faz. [...] Certamente, o processo de escuta não é o mesmo para todos nós.” (DOUGLAS, 1999, p. 27). A autora também reforça a importância de historicizar o significado da escuta em diferentes épocas e esclarece modos de escuta no âmbito do rádio: informacional, dimensional e associativo. Goodman (2010, p. 15-46) argumenta sobre uma escuta desconcentrada (*distracted listening*), em que uma pessoa ouve distraída, indiferente, desconcentrada ou inconsciente. E Ola Stockfelt (2004, p. 92-93) comenta que cada ouvinte tem um vasto repertório de modos de escuta e estes são necessários para funcionar com competência nas diversas situações de escuta no cotidiano.

Esses diversos tipos, modos, atitudes, qualidades de escutas não se opõem, mas se complementam no entendimento dos processos de escuta. Portanto, a partir das categorizações levantadas, pretendo compreender o lugar da *escuta visual* nas performances audiovisuais.

A ESCUTA VISUAL

Em *A imaginação simbólica* (1993 [1964]), Gilbert Durand expõe que a consciência tem duas maneiras para representar o mundo, uma direta e outra indireta. Na direta, a própria coisa parece se apresentar ante o espírito, como na percepção ou na simples sensação (DURAND, 1993, p. 7). Na indireta, “[...] a coisa não pode apresentar-se em 'carne e osso' à sensibilidade, como por exemplo na recordação da nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte, na compreensão da dança dos electrões em torno do núcleo atómico ou na representação de um além da morte. Em todos estes casos de consciência indirecta, o objeto ausente é *re-presentado* na consciência por uma *imagem*, no sentido muito lato do termo.” (DURAND, 1993, p. 7). O que ocorre no exemplo da sirene de *A Greve* de Eisenstein poderia ser as duas maneiras de representação do mundo: o plano visual da sirene representando diretamente a imagem visual da sirene e, simultaneamente, representando indiretamente a imagem sonora da mesma.

Ao comentar *altura e frequência*, o neurocientista e músico Daniel J. Levitin (2010, p. 31) comenta que o conceito de altura se refere à representação mental que um organismo tem da frequência fundamental de um determinado som. As ondas sonoras não têm altura em si mesmas, mas podem ser medidas e para isso seria necessário um cérebro para transformá-las na qualidade de altura. Da mesma forma percebemos as cores. O primeiro a declarar que a luz não tem cor, que esta se manifesta dentro de nosso cérebro, foi Isaac Newton.

As ondas de luz são caracterizadas por diferentes frequências de oscilação e, no contato com a retina de um observador, desencadeiam uma série de fenômenos neuroquímicos cujo resultado final é uma imagem mental interna que chamamos de cor. A questão essencial, aqui, é que aquilo que percebemos como cor não é feito de cor. (LEVITIN, 2010, p. 31).

O mesmo ocorre com o paladar, um alimento só tem sabor ao entrar em contato com a língua. Antes de levá-lo a boca, só há o potencial. Assim, as ondas sonoras, ao atingirem os tímpanos, desencadearão fenômenos mecânicos e neuroquímicos, o qual o resultado será uma imagem mental interna (LEVITIN, 2010, p. 31).

Em relação ao termo *imagem*, Rodolfo Caesar propõe pensá-lo como imagem mental, esta seria a “imagem primordial, como algo que produzimos mentalmente a partir de nosso aprendizado frente às transformações operadas a partir das primeiras mudanças nos paradigmas tecnológicos.” (CAESAR, 2012, p. 262). Assim, Caesar propõe que todo som gera imagem ou é imagem.

A *escuta visual* implica no não ouvir coclear. Ao visualizar a sirene da Greve, de Eisenstein, estamos escutando-a mentalmente. A escuta visual trata de vermos a “coisa em si”, e ouvi-la mentalmente. Mas cada um de nós carrega uma bagagem de escuta, de sons, de acordo com nossas relações com o mundo. Portanto, provavelmente eu e você escutaremos sons diferentes para uma determinada imagem visual, ou não. Há sons que eu posso escutar (quase) igual a você. O cinema já criou sua própria gramática, ou melhor, um banco de sons pré-definidos correspondentes a determinadas imagens visuais. Por exemplo, o som de um porta de uma nave espacial se abrindo ou de um sabre de luz. Em sala de aula, ao pedir aos alunos que cantassem um som escuro, a maioria cantou sons graves. A autora Yara Caznok traz em seu livro *Música: Entre o audível e o visível* (2008) algumas semelhanças nas relações de imagens visuais (como formas e cores) com imagens sonoras entre diferentes sujeitos.

Minha escuta visual pode se aproximar da sua ao visualizar uma sirene, que me leva a escutar o som de uma sirene x e lhe leva a escutar o som de uma sirene x' . Mas ao ver uma imagem visual “abstrata”, como vários traços sobrepostos ou uma pintura de Paul Klee, posso escutar algo completamente diferente do que você escuta. Essa escuta visual me parece uma prática individualizada e solitária, às vezes privada e pessoal, se ela não for compartilhada a partir da oralidade ou a partir de uma *escrita sonora*¹, por exemplo: de uma edição de som.

Posso expor minha *escuta visual* ao colocar no filme que estou editando, o som que escutei em minha mente. Minha *escuta visual* pode ser, a partir da edição de som, lapidada, melhorada ou piorada, maquiada. Minha *escuta visual* pode não se concretizar na minha edição de som. Por exemplo, para uma cena de trânsito, os sons que disponho para construí-la podem soar diferente do que eu imaginava. Ou seja, nem sempre eu consigo expressar minha *escuta visual* se não tenho as ferramentas ou situações necessárias para comunicar o som referente a minha *escuta visual*.

1 Produção sonora.

Na produção sonora em tempo diferido, em uma montagem já acabada, temos um tempo mais dilatado para traduzirmos nossa *escuta visual*. Podemos levar dias, semanas, meses ou até anos produzindo o som relativo a nossa *escuta visual*. Além disso, na produção do filme em tempo diferido, antes do filme ir para a exibição, há várias camadas de escuta, tanto por parte da própria equipe de som, quanto da direção/produção. O filme pode ser revisto diversas vezes, um efeito sonoro pode ser pensado plano a plano dentro da *timeline* e uma cena pode ser testada com músicas, ruídos, ambientes e vozes diferentes. E em uma *produção sonora aberta*, em tempo real, como isso ocorreria?

As práticas sonoras/visuais em tempo real, por serem realizadas ao vivo, se aproximam da performance e impedem que tais obras audiovisuais se tornem objetos fechados, acabados, que circulam pelas redes, pelo circuito das salas de cinema, pelos nossos HDs de filmes. As práticas em tempo real tornam do cinema, um evento (BALSOM, 2016), um encontro entre quem faz e quem assiste, elas constituem uma performance audiovisual. As produções sonoras em tempo real são efêmeras, acontecem ali naquele momento e não se repetem novamente. Elas podem ser re-apresentadas, mas não serão iguais.

A ESCUTA VISUAL NA PRODUÇÃO SONORA ABERTA (EM TEMPO REAL)

Na *produção sonora aberta*, pontuo dois tipos de performances audiovisuais. Aquelas que já têm uma imagem visual acabada, em tempo diferido, porém o som é construído em tempo real (Visual » T. Diferido e Sonora » T. Real: VDSR) e as que a imagem visual e sonora são construídas em tempo real (Visual e Sonora » T. Real: VSR).

A *escuta visual* em ambas performances é diferenciada. Na VDSR, com a montagem visual já acabada, o *performer* sonoro geralmente já conhece a montagem visual, logo tem uma ideia da imagem projetada que virá e, mesmo que ele improvise, sua *escuta visual* já está premeditada ou preparada. Na performance totalmente em tempo real (VSR), a *escuta visual* deve estar mais atenta, há uma enorme possibilidade de uma maior latência entre essa *escuta visual* e sua *escrita sonora*. Além de somar-se a isso a latência dos equipamentos.

Em tempo real, o *performer* sonoro pode ser também o *performer visual*. Nesse caso, a tradução da *escuta visual* para a *escrita sonora* pode ter um atraso maior por conta de sua dupla função. Ele pode também criar uma imagem visual já com seu próprio som. Por exemplo, ao tocar um *sample* audiovisual (já com o visual e o sonoro embutidos) ou ao filmar um jornal sendo amassado e transmitir simultaneamente seu som em tempo-real. Nesse último caso, a *escuta visual* é velada pelo som imediato da “coisa” que soa – o jornal.

A *escuta visual* na performance audiovisual acontece quase que instantaneamente, e o *performer*, como em um ato reflexo, a traduz/escreve rapidamente. Todavia, o *performer* só poderá traduzi-la com os materiais que tem disponíveis naquele momento. Assim, a *escuta visual* acaba se diferenciando da *escrita* relacionada a ela.

Quando se tem uma construção visual já pré-montada, os *performers* geralmente já possuem um material sonoro pré-estabelecido, relativo àquelas imagens visuais. Mas quando as imagens visuais são inscritas na tela em tempo real, há o risco do jogo inverter e a *escrita sonora* surgir antes mesmo das imagens visuais. Nesse caso, a *escuta sonora* e a *escuta visual* podem se amalgamar. Ou as imagens projetadas podem ser construídas a partir do som, havendo uma *escuta sonora* (audível) e uma *escrita visual*.

Na criação sonora em tempo real, o espectador é um dos fatores que pode tornar a *escuta visual* do *performer* sonoro desatenta, com suas reações, gestos, movimentos e ruídos. A tensão entre tela e espectadores pode influenciar o desenvolvimento da *escrita sonora*.

Em tempo real, como a *escrita sonora* é praticamente instantânea, é muito difícil testar sons no momento da performance, há como ensaiar ou treinar. Se torna mais difícil a manutenção da sincronia entre som e imagem (*síncresis*). Às vezes, são os acasos sonoros que encontram a sincronia. Mas nem sempre os sons acompanham pontos específicos que compõem o quadro. Os sons também acompanham ações dos personagens, o ritmo da montagem, uma situação (tensa, feliz, caótica, romântica, cômica). Ou seja, a *escuta visual* não traz ao *performer* a todo momento sons sincronizados. Mas um som (uma construção sonora) para uma determinada situação. Imagens visuais mais abstratas dão mais tempo para o *performer* escrever sua criação sonora com mais liberdade.

O ouvinte da performance audiovisual, assim como o ouvinte da improvisação livre (COSTA, 2016, p.113), participa de algo que se constrói “em tempo real e presencia o desenrolar de um processo criativo interativo. Ao assistir a essa conversa sonora [e visual] complexa e instável, ele tem que conectar elementos, perceber relações e mergulhar num acontecimento que se propõe como 'bloco de sensação'.” (COSTA, 2016, p.113). Assim, o ouvinte passa a ser cúmplice de todo o processo de criação sonora.

Tais práticas sonoras em tempo real e em tempo diferido parecem ser bem distintas, porém em ambas o ouvinte/espectador participa ativamente, construindo e traduzindo a sua maneira o que percebe, relacionando o que vê e escuta “com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra” (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *escuta visual* é necessariamente uma *escuta ativa* e, inicialmente, *individual*, ao traduzi-la para uma *escrita sonora*, o *performer* torna sua *escuta* coletiva, pois esta é partilhada com os espectadores, estejam estes com uma *escuta* atenta ou desatenta. Na tradução intersemiótica da *escuta visual* para a *escrita sonora* muitas mudanças ocorrem (devido aos materiais e ferramentas do *performer*, sua situação de tensão e atenção e sua relação com os espectadores) e muitas vezes o som que o espectador ouve não é o mesmo escutado na mente do *performer*. A *escrita sonora* também pode ser escrita por acasos e falhas que acabam sendo agregadas à performance. Ela pode trazer sons que não foram vistos na tela, ou seja, a *escrita sonora* cria também novas imagens visuais com o fora de campo, ampliando o espaço audiovisual. A *escrita sonora*, assim como Nancy comenta sobre o sonoro, arrebatada a forma, “não a dissolve, alarga-a antes, dá-lhe uma amplidão, uma espessura e uma vibração ou uma ondulação que o desenho mais não faz do que aproximar. O visual persiste mesmo no seu

desvanecimento, o sonoro aparece e desvanece-se mesmo na sua permanência.” (NANCY, 2014, p.12).

A duração dos elementos visuais na tela é primordial para que o *escritor sonoro* costure sua malha sonora com mais tranquilidade. Percebo que em muitas performances audiovisuais, a construção visual dá espaço para que o som “aconteça”. Outras performances mais aceleradas são guiadas pelo ritmo da montagem ao vivo. O campo da performance audiovisual é bastante amplo, havendo uma grande diversidade de formas/maneiras de criação audiovisual. Assim, a *escrita visual* produzida a partir de uma *escuta visual* varia de acordo com o tipo de performance, o ritmo da montagem, o espaço, a duração e até mesmo o posicionamento dos *performers* e do público. Pretendi neste artigo apresentar uma das maneiras de como podemos pensar em uma *escuta visual* e uma *escrita sonora* no âmbito das performances audiovisuais, já que discussões sobre a construção sonora em tempo real no audiovisual ainda têm sido pouco investigadas. II/JIS/11a

REFERÊNCIAS

- BALSOM, Erika. Irreprodutível: cinema como evento. Trad. Marcus Bastos. In: MENOTTI, Gabriel; BASTOS, Marcus; MORAN, Patrícia (Orgs.). *Cinema apesar da imagem*. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 35-54.
- CAESAR, Rodolfo. O Som como Imagem. Em: *Anais do IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas*. São Paulo: 2012, p. 255-262.
- CAZNOK, Yara. *Música: entre o audível e o visível*. 2 ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.
- CHION, Michel. *L'Audio-vision: Son et image au cinéma*. 2 ed. Paris: Armand Colin, 2012.
- CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Éditions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, col. Essais, 1994.
- COSTA, Rogério. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016.
- DOUGLAS, Susan J. *Listening In: Radio and the American Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993 [1964].
- GOODMAN, David. Distracted Listening: On Not Making Sound Choices in the 1930s. In: SUISMAN, D; STRASSER, S. (eds). *Sound: in the Age of Mechanical Reproduction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.
- LEVITIN, Daniel J. *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana*. Trad. Clóvis Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- MICHAELIS. "escuta", em Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 27 mai. 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/escuta/>>. Acesso em 27 mai. 2019.
- NANCY, Jean-Luc. *À Escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2014.
- PRIBERAM. "escuta", em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 27 mai. 2019. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/escuta>>. Acesso em 27 mai. 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- RICE, Tom. Listening. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (eds). *Keywords in sound*. Durham: Duke University Press, 2015.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.
- STOCKFELT, Ola. Adequate Modes of Listening. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel (eds). *Audio Culture: readings in modern music*. New York: The Continuum International Publishing, 2004, p. 88-93.