

O som eletrônico no cinema: uma abordagem fenomenológica¹

The electronic sound in cinema: a phenomenological approach

José Cláudio Siqueira Castanheira | jscastanheira@gmail.com
Professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Comunicação Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo

Este trabalho tem a intenção de analisar as novas relações que se estabelecem entre os corpos e um novo espaço que se configura a partir de sons gerados e modificados eletronicamente. A partir da perspectiva fenomenológica de autores como Jean-Luc Nancy, Don Ihde e Steven Connor, descrevemos os movimentos de produção de sentidos, para além de um campo hermenêutico, inseridos nos processos de reverberação entre os corpos. Os sons trazem mais do que as informações do objeto produtor da vibração original, mas também de todo um entorno. Essas informações tornam-se mais complexas quando do descolamento desses sons de corpos físicos concretos, prática ensejada por novas tecnologias e grandemente utilizada no cinema.

Palavras-chave: cinema; som eletrônico; percepção; tecnologias; fenomenologia.

Abstract

This paper aims to examine the new relations established between bodies and a new space that is configured from electronically generated and modified sounds. From the phenomenological perspective of authors such as Jean-Luc Nancy, Don Ihde and Steven Connor, we describe the movements of production of meaning, beyond a hermeneutic field, inserted in the processes of reverberation between the bodies. Sounds bring more than the information about the original vibration producer object, but also about its entire surroundings. This information becomes more complex within the detachment of sounds from actual physical bodies, practice occasioned by new technologies and widely used in cinema.

Keywords: cinema; electronic sound; perception; technologies; phenomenology.

INTRODUÇÃO

Se quisermos tomar a experiência cinematográfica a partir das afetações produzidas exclusivamente sobre um de nossos sentidos, certamente essa seria uma abordagem limitada. Da mesma forma como consideramos limitado tratar-se do cinema como uma arte específica da visão, também o seria colocarmos oposições entre visão e audição em um campo que nos parece bem mais complexo do que isso. As diversas funções exercidas pelos mecanismos perceptivos não podem ser reduzidas a uma parcela limitada de informações sobre objetos ou ambientes para, em seguida, condensarmos esses dados em conceitos abrangentes.

Tendo isso em mente, pretendemos, a partir da emergência de um novo tipo de som, gerado e modificado por tecnologias eletrônicas, pensar as atuais relações entre o corpo e um também novo espaço sonoro que se configura. Tendo como base uma perspectiva fenomenológica do som apresentada por autores como Jean-Luc Nancy, Don Ihde e Steven Connor, tentaremos mapear quais mudanças se apresentam quando esse som eletrônico torna mais tênues as relações entre objetos e sons, afetando a produção de sentidos presente no processo de reverberação entre os corpos. Se a desvinculação entre sons e objetos torna-se mais evidente quando meios tecnológicos nos permitem criar aqueles independentemente destes, aos quais os primeiros serão aleatoriamente associados, quais parâmetros podem ser usados para uma melhor compreensão dessa nova relação entre espaço sonoro e espaço físico? Como pensar esses novos espaços no cinema? Em que medida novas tecnologias de som modificam nossa percepção desse espaço?

Após uma pequena exposição da ideia de ressonância dos corpos como produtora de sentidos para além de um aspecto conceitual, e sim como uma presença dos objetos através de seus sons, passaremos a uma pequena descrição de como novos modelos tecnológicos afetam nossa própria forma de perceber o mundo. Concluimos propondo uma nova perspectiva que leve em conta a sinergia entre os sentidos para dar conta de uma complexidade cada vez maior que se apresenta quando pensamos o cinema como inserido em uma série de mudanças tecnológicas-comunicacionais-artísticas de hoje em dia.

É de grande importância que levemos em conta um aspecto intersensorial de qualquer experiência para que possamos nos aproximar dos mecanismos de funcionamento da consciência que temos do filme. Quando nos colocamos diante de qualquer evento não desligamos determinados sentidos, mantendo outros em alerta. Não ignoramos dados táteis, cheiros ou gostos que estejam margeando a exibição de alguma imagem ou a audição de algum som. Esses outros elementos estão sempre presentes e fazem parte daquele momento específico. Pensar o cinema como espaço de uma atividade audiovisual unicamente é não apenas ignorar a participação de outras dimensões sensoriais em nossa fruição, mas também recortar apenas uma pequena parte dessa experiência, ignorando outros muitos modos possíveis de encarar o objeto.

Não queremos minimizar o papel dessas áreas limítrofes da experiência cinematográfica. Ao contrário, pretendemos, neste texto, privilegiar o papel do corpo do espectador e suas diversas formas de se relacionar com o corpo do filme. Deixamos bem claro, portanto, que nossos cinco sentidos funcionam de maneira integrada, não permitindo uma apreensão unidimensional da realidade existente. Em suas combinações, sentidos como a visão, a audição e o tato (para mencionarmos aqueles que mais comumente são associados ao cinema, muito embora olfato e paladar possam também estar integrados a práticas específicas) produzem diferentes efeitos perceptivos e diferentes modos de participar da experiência.

UMA FENOMENOLOGIA DO SOM

Jean-Luc Nancy utiliza o termo “presença” para definir como o som, “ressoando” nas coisas, compartilha de um mesmo espaço de referências que o som apreendido como significado, como *logos*.

Para aprofundar a compreensão dessas duas dimensões do som precisamos entender o jogo de palavras que Nancy faz com as palavras *entendre* (ouvir) e *écouter* (escutar), definido, na segunda, um estado atento, ativo. Todas as outras instâncias sensoriais teriam termos correspondentes para descrever essas duas ordens: ver (*voir*) e olhar (*regarder*), cheirar (*odeur*) e farejar (*hummer*), provar (*goûter*) e degustar (*déguster*), tocar (*toucher*) e sentir (*tâter*). No campo da audição essas duas ações teriam uma relação especial com o *sentido* na acepção intelectual ou inteligível da palavra. O próprio verbo *entendre*, tem, em sua raiz latina, uma significação próxima de “compreender”. Desse modo, nos diz Nancy, “é como se ‘ouvir’ fosse antes de tudo ‘ouvir dizer’ (preferível a ‘ouvir um som’), ou melhor, como se em todo ‘ouvir’ devesse haver um ‘ouvir dizer’, quer o som percebido seja ou não uma palavra” (NANCY, 2002, p. 18-19).

Assim, “escutar” seria direcionar-se a um sentido possível, não acessível de imediato, mas “ouvir” também suporia uma atribuição de sentidos, uma identificação de contextos. Essa identificação de contextos, de referências, afasta-se em um primeiro momento, do aspecto conceitual atribuído ao campo visual por conta de um *isomorfismo* entre objeto e imagem. O âmbito sonoro a que Nancy nos apresenta escapa à forma, como ela se nos apresenta visualmente.

O “sonoro”, ao contrário, domina a forma. Ele não a dissolve, mas a alarga, dá-lhe uma amplitude, uma espessura e uma vibração ou ondulação onde o desenho não faz mais do que se aproximar. O visual persiste até o seu desaparecimento, o sonoro aparece e desaparece em sua permanência (NANCY, 2002, p. 14).

Essa compreensão ampliada, múltipla e persistente do objeto a partir de sua instância sonora estaria mais próxima de uma ideia de “verdade” fenomenológica. Afinal, como quer essa corrente filosófica, o “fenômeno”, a coisa surgida à consciência e constituída cada vez de diferentes formas, é também algo transitório, algo que vem e vai.

Esse movimento de ir e voltar (*renvoir*) é o que o filósofo identifica mais claramente com o aspecto ressonante do “sonoro”. O eco que toca nos objetos à volta e retorna para si, percorrendo um espaço de referências, um *si (soi)* que não é o objeto que emite nem quem ouve o som, mas um espaço entre os dois. A percepção individual e a conceituação inteligível referem-se mutuamente no exercício de criar sentidos. A diferenciação entre os sentidos perceptivos e os sentidos percebidos (*les sens sensibles et le sens sensé*) torna-se esfumada e nos afastamos de um modelo perceptivo em que a “verdade” é atribuída ou percebida por seus aspectos visuais. Don Ihde nos lembra que, de um modo geral, nas ciências, o visual é o parâmetro de validação do conhecimento. Alguma afirmação que se localize no universo dos outros sentidos precisa de uma “tradução” para a imagem. Oscilógrafos reproduzem visualmente padrões sonoros, mapas de frequências ilustram o espectro de emissões sonoras (não apenas sonoras, de fato), o radar – do ponto de vista das informações dadas em seu painel – é uma forma de *ver* a distância entre objetos informada pelo som. “No caso das ciências do som essa tradução permite que o som seja medido, e medição é predominantemente uma questão de espacializar qualidades em quantidade visíveis” (IHDE, 2007, p. 54).



Dessa forma, a ressonância, o ato de trazer em si a referência do entorno, torna-se, para Nancy, uma premissa para atribuir ao “sonoro” uma “primeira ou última profundidade do ‘sentido’ ele próprio (ou da verdade)” (NANCY, 2002, p. 19). Esse sistema de referências significantes é o que seria responsável pela codificação do que escutamos, sem ele não podemos “ouvir”. Precisamos que esses objetos sejam codificados mediante uma ressonância mútua para a constituição de uma escuta que, esta sim, torna-se objeto dotado de sentidos. Como no próprio exemplo do autor, o objeto deixa de ser a figura emergindo do poço, mas o eco do próprio poço. É como se a audição não se contentasse em fazer sentido (em ser *logos*), mas necessitasse ressoar, tornar-se presente. Os corpos ressoam e escutam o ressoar de outros corpos, inclusive deles mesmos. E aqui a ideia de timbre torna-se importante por escapar à simplificação do texto. O timbre não é apenas uma composição dada fisicamente pelos vários elementos constitutivos da onda sonora. Ele se constrói no ato de ressoar, de tornar seus os diversos elementos tomados aos corpos de que fez parte.

Uma forma de espaço, que não é o espaço visual, conforma-se na medida em que as características envolventes e direcionais do som se apresentam. Essa riqueza sonora é o que Ihde chama de *aura auditiva* que, por sua natureza não fixa, por sua capacidade de ultrapassar os limites físicos do corpo, manifesta-se como uma “presença”. Essa corporificação auditiva do “outro” através desse “excesso” das formas pelo som, na medida em que o som “preenche” os espaços entre os corpos, é o que delimita nossa abertura ao mundo através da audição. Para o autor, essa é uma chave para um autorreconhecimento reflexivo.

O campo auditivo, por construir-se por uma dimensão circundante, envolvente, e outra direcional, focal, é dotado de uma ambiguidade que nos

obriga a movermo-nos no espaço para melhor compreendê-lo. Esse movimento é capaz de desfazer uma primeira impressão e criar novas formas de escuta de um mesmo objeto. Dessa forma, ouvir um concerto em uma sala ideal, em que a massa sonora nos envolve e exerce sobre nossos corpos uma força imersiva, pode ser uma experiência que resiste até o momento em que percebamos as reverberações vindas do fundo do auditório. Basta uma mudança de posição para que elementos da orquestra, que antes nos passavam despercebidos, surjam à nossa frente e transformem nossa experiência. Ihde vê na característica envolvente de determinadas formas sonoras uma tendência à síntese, uma amalgamação de elementos que desaparecem em função de uma perspectiva mais abrangente. Essa abrangência situa-se próxima de uma orla circundante de sentidos que é o próprio campo.

A experiência sonora encontra-se intimamente ligada a um conjunto de possibilidades antecipadas que se alternam com muito mais facilidade do que no campo visual, por exemplo. Neste campo, podemos perceber essa alternância de sentidos em imagens como aquela em que tanto podemos enxergar uma velha como uma bela jovem, dependendo da maneira como a olhamos. Os trabalhos de Escher, onde não identificamos em que plano situam-se as escadas ou se o fluxo d'água sobe ou desce, são também momentos em que, por um deslocamento do foco, alteramos completamente o sentido da percepção. No âmbito sonoro isso acontece o tempo todo. Com muito mais facilidade, mesmo inconscientemente, passeamos por uma quantidade considerável de focos possíveis. Eles estão muito próximos, habitando um campo de sentidos tão vasto quanto o espaço omnidirecional em que se propagam. O espaço sonoro é mais aberto que o espaço visual e mais maleável. Para enquadrarmos (percebiam aqui o uso de uma metáfora “visual”) um conjunto mais abrangente de sons em uma mesma sala e, logo em seguida, concentrarmo-nos em apenas um elemento desse conjunto, basta-nos um movimento pequeno, às vezes nem isso. Por outro lado, se quisermos contemplar um objeto de grandes proporções ou enquadrá-lo para uma foto, somos obrigados a recuar.

Essa “constituição” do objeto sonoro está atrelada a uma constante alternância entre esses dois *modi operandi*. Ihde chega a propor uma *gestalt* do som em que cada uma dessas escutas teria uma aplicabilidade em situações específicas. O som direcional funcionaria em atividades cotidianas ou relacionadas à sobrevivência: “a intenção do caçador de capturar sua caça perde a sonoridade do canto do pássaro, não porque ele não está presente, mas porque é a direção e a localização de sua presa que o motiva” (IHDE, 2007, p. 79). O som imersivo teria a tarefa de agrupar em grandes unidades elementos de uma mesma ordem. “O que desaparece na apresentação sinfônica é o sentido dos ‘indivíduos’ separados e distintos, pelo menos em um senso relativo. O ‘instrumento’ que soa é a orquestra inteira em um som conjunto” (Ibid., p. 79).

Quando falamos de um “enquadramento” (visual, sonoro, etc.) quisemos falar de um modo em que as percepções se apossam de um determinado

elemento. Também não seria equivocado falar de um “enquadramento” (talvez fosse até mais apropriado) por meios tecnológicos. A intencionalidade de um aparato técnico qualquer em direção a um objeto certamente não será a minha intencionalidade, muito embora meu aparelho perceptivo seja modelo e inspiração dos mecanismos de captura de câmeras, microfones e outros dispositivos. Jonathan Sterne (2003) nos fala de como um modelo “timpânico” de escuta conformou-se a partir de investigações fisiológicas, acústicas e pedagógicas no final do século XVII e início do século XIX. Essa descrição científica do ato de ouvir ajudou a conformar um modelo tecnológico de gravação e reprodução de sons e mesmo a objetivação do fenômeno acústico. Ao mesmo tempo nos mostra o quanto essa construção tem um caráter histórico. Isolando-se a escuta do restante dos sentidos, o ato perceptivo mecaniza-se e afastamos o corpo como veículo de um processo mais complexo de cognição.

As experiências de ouvir algo e tornar a ouvi-lo após sua gravação certamente não são as mesmas. A complexidade das camadas sonoras e, principalmente, os inúmeros e imprevisíveis movimentos de mudança de foco são impossíveis de serem repetidos. Don Ihde nos fala, assim, de uma intencionalidade tecnológica que, nos termos de Heidegger, “desabriga” uma parte da natureza. Esse processo, diferente da *techné* grega, tem uma finalidade instrumental que “essencializa” o objeto, o torna “passível de encomenda para uma encomenda ulterior” (HEIDEGGER, 2007, p. 383). Heidegger vai chamar essa posição de “subsistência” (*Bestand*), ou seja, um subsistir em um conjunto de objetos igualmente colocados à disposição do homem. O desabrigar, o trazer à frente o que estava oculto, fundamenta o produzir. A técnica é um modo de desabrigar.

Se, portanto, o homem, ao pesquisar e observar, persegue a natureza enquanto uma região de seu representar, então ele já é convocado por um modo de desabrigamento que o desafia a ir ao encontro da natureza enquanto um objeto de pesquisa, até que também o objeto desapareça na ausência de objeto da subsistência. (HEIDEGGER, 2007, p. 384)

Para Heidegger o homem requer o real como subsistência.

Além do aspecto espacial, o som inscreve-se no tempo de maneira característica. Enquanto todo objeto existe dentro do tempo, o som está intimamente ligado à sua passagem. Para Husserl, à exceção do som, a extensão temporal não acrescenta elementos necessários à apreensão. Eles são completos a cada momento, “contêm de modo isócrono todos os elementos que são pertinentes.” (HUSSERL, 1990, p. 225) Uma vez que todo objeto ocupa uma extensão no tempo, a questão se trata não de haver uma extensão, mas de como ela se distribui nesse período. O campo auditivo não é estático e a ideia de estabilidade vem não da imobilidade, mas da constância. Assim, temos nossa atenção desviada quando novos elementos ou novas estruturas são apresentados. O ritmo em que sucedem tais mudanças é de fundamental importância para a

percepção do transcorrer do tempo. Uma nota soando única e sem modulações seria um indício de uma não passagem de tempo, muito embora, por conta de nossa enorme capacidade de mudança de foco e de inter-relacionamento de elementos heteróclitos, seja virtualmente impossível não detectar ritmos mesmo em notas paradas. O pulso proveniente do próprio movimento oscilatório das ondas sonoras é, por si só, um padrão rítmico. A postura fenomenológica, que prevê uma atitude de *protensão* (avaliar-se as possibilidades ainda não concretizadas) e de *retenção* (manter na memória parte do que já nos foi apresentado), parece ser interessante na apreensão de um fenômeno que não se localiza em um momento preciso. Ele é a combinação (e essa combinação não é uma simples soma, mas uma mútua interferência) de percepções pontuais espaçadas no tempo, retidas ou ainda não realizadas. Assim, o som torna-se um objeto que tem um horizonte limitado pelo que “já não é” e outro bordejando o que “ainda não foi”. Cria-se uma “linearidade” suposta que não reflete as múltiplas idiosincrasias internas do fenômeno sonoro.

“Linearidade” é uma redução da complexidade da duração temporal e da *profundidade*. Dentro da temporalidade auditiva a extensão temporal se mostra contendo uma multiplicidade de eventos auditivos que são intencionalmente graduados. Há tanto uma simultaneidade quanto uma sucessão. (IHDE, 2007, p. 90)

A sensação de “vir a ser” e de “deixar de ser” na experiência sonora é inevitável. Segundo Ihde, essa sensação não é dada pela subjetividade, é uma forma característica própria do fenômeno. Não há objetos imóveis na esfera do som, por mais que, seguindo uma tradição metafísica, procure-se uma pureza objetual, é certo que esse objeto só pode ser reconhecido diante de sua ressonância com outros objetos. A experiência “pura” é inconcebível. As coisas “são sempre encontradas já ‘sintetizadas’ em experiências existenciais ingênuas.” (IHDE, 2007, p. 61)

A complexidade do objeto sonoro e sua constituição através do aprendido e das mútuas referências entre os corpos são o que nos garante uma abordagem menos assertiva e cartesiana, resgatando dimensões antes obscurecidas por uma metafísica de ordem visual.

O som eletrônico, ou seja, aquele gerado ou modificado por meios eletrônicos, nos interessa particularmente. Parece, em um primeiro momento, afastar-se de uma definição timbrística. Mas, em vez de carecer, pura e simplesmente, de referências significantes, o som eletrônico parece redefinir o que seriam essas referências. O uso de tecnologias eletrônicas, analógicas ou digitais, aparentemente, segundo um senso comum, deixaria mais evidentemente a marca dessas tecnologias nos sons. Isso seria mais facilmente percebido no processo generalizado de digitalização, em que mudaríamos a própria natureza do evento acústico para uma codificação binária. O argumento poderia ser o de que sons “(re)construídos” de maneira tão radical e tão autônoma, não guardando relação próxima com os objetos empíricos, poderiam também

escapar das mediações e das restrições do corpo humano. De fato, a questão da liberdade criativa em relação às limitações da matéria musical (como no caso da música eletrônica dos anos 50) ou da liberdade dos sentidos em relação a um racionalismo da música tradicional (como nos anos 60) pautou, de uma forma ou de outra, o surgimento desses novos sons tecnológicos. Mas, por outro lado, é de grande importância compreender os novos modelos pelos quais o corpo continua tomando parte na construção de um universo eletrônico tornando-se, quem sabe, parcialmente eletrônico também.

A EXPERIÊNCIA TECNOLÓGICA

A experiência cinematográfica, atualmente, deve ser encarada como participante de uma série de manifestações culturais imersas em um universo de mediações tecnológicas. Se, como nos diz Vivian Sobchack, o cinema não pode ser considerado apenas pelo seu caráter textual, como reflexo de estruturas socioculturais ou ideológicas, devemos também levar em consideração como dispositivos tecnológicos implicam modificações em nossos modelos de ver ou ouvir.

Citando Don Ihde, Sobchack os classifica em um modelo “microperceptual” e um “macroperceptual” de percepção. No primeiro, somos informados das condições materiais do objeto que provocam mudanças no modo de engajamento de nossa percepção em um âmbito físico, afetando nosso *esquema corporal* (MERLEAU-PONTY, 2006). No plano “macroperceptual”, pensamos aquelas mudanças de nossa apreensão em um campo interpretativo, hermenêutico. A maior parte da produção teórica contemporânea a respeito do cinema tem-se dado no nível “macroperceptual”, dando ênfase aos contextos sociais de tais tecnologias a aos aspectos textuais. Sobchack defende uma teorização ao nível “microperceptual”, ou seja, através do engajamento direto do filme com nosso conjunto sensorial, através de uma *mediação imanente* e da materialidade de nossos corpos.

Assim, nós não apenas vemos ou ouvimos através de tecnologias, mas vemos e ouvimos *tecnologicamente*. Isso implica dizer que não devemos abandonar o impacto material que novas tecnologias têm sobre nossa percepção, ao contrário, este pode ser um terreno fértil para exploração. Para a autora, as materialidades de diferentes tipos de imagens, como a fotográfica, a cinematográfica e a eletrônica, não devem ser abstraídas. Elas devem ser levadas em consideração ao pensarmos determinadas estruturas espaço-temporais de fenômenos culturais inter-relacionados. Mesmo atentando para um estudo “microperceptual” das particularidades materiais de cada um desses conjuntos de sensorialidades que se configura a cada grande mudança tecnológica, ela não descarta uma aproximação histórica cultural ou mesmo, segundo ela própria, marxista, desses fenômenos.

O atual ambiente eletrônico, no qual o cinema se insere e do qual parece ter sido, aparentemente, um dos fomentadores, exige uma participação do espectador de uma maneira não concebida em períodos cobertos por tecnologias de representação puramente analógicas. Se, por um lado, é verdade que se constitui um espaço

superficial, onde entrevemos um desvanecimento dos corpos, também é verdade que novas tecnologias necessitam de uma estimulação mais intensa desses mesmos corpos para radicá-los mais profundamente no mundo objetivo.

Não é contraditório que, no momento atual, quando é comum falarmos de virtualização, de simulacros e de analogias entre corpos e máquinas, ao mesmo tempo necessitemos de experiências mais profundas que nos coloquem na “presença” das coisas, dentro de um contexto proprioceptivo. Precisamos de corpos, de carne, nervos e ossos para nos sustentar no universo. A experiência quase religiosa da música eletrônica e a *epifania* revelada em rituais religiosos partilham de um desejo do sentido do corpo. Um caráter interpretativo, como nos mostra Hans Ulrich Gumbrecht (2004), não é capaz de suprir as necessidades de um mundo que, ao mesmo tempo em que se desmaterializa, procura pelo calor da matéria.

Quando dizemos que o cinema é, de certa forma, uma das origens dessa necessidade de hiperestimulação, é porque identificamos na experiência cinematográfica um envolvimento do corpo como não havia sido previsto anteriormente em outras formas de expressão. E mesmo as experiências mais radicais de videoclipes, *games* e manifestações híbridas de várias mídias são devedoras de uma gramática nascida com os filmes e no desenvolvimento de um dispositivo imersivo cada vez mais eficaz. O uso concomitante de imagens, sons e mesmo cheiros não é novidade. Aldous Huxley já nos falava do cinema tátil e é certo que este já chegou, talvez com outro nome, certamente com outras implicações. O fato é que o cinema gerou (mesmo que parcialmente) e é modificado por todo esse conjunto de tecnologias que, aparentemente, tornam o corpo menos importante. O objetivo final, contudo, será sempre o corpo, sempre o mundo.

Mais uma vez, podemos citar Merleau-Ponty: “Um filme significa da mesma forma que uma coisa significa: um e outro não falam a uma inteligência isolada, porém, dirigem-se a nosso poder de decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115).

Para compreendermos melhor a construção das diferentes relações entre os sentidos e a matéria fílmica será necessário um levantamento de como o cinema se constituiu enquanto tal a partir de práticas anteriores. A emergência de novas tecnologias demanda uma reestruturação dos processos cognitivos, uma nova forma de alinhar corpo e práticas comunicacionais.

CONCLUSÃO

Talvez a grande dificuldade da investigação fenomenológica seja a de descrever a experiência, sendo que essa experiência não é “nem verbal nem literária” (SOBCHACK, 1992, p. xvii). Analisar os processos pelos quais a consciência torna-se consciência de si mesma no ato de apropriar-se do mundo e não cair na tentação de trazer essa análise para uma dimensão linguística, ou sucumbir à velha tentação de situar a experiência em um nível mental, distante das esferas físicas e do contato direto entre corpo e mundo, é tarefa

muito difícil. Ao mesmo tempo, a descrição fenomenológica adquire, às vezes, uma liberdade e uma criatividade que parece contradizer o rigor científico que Husserl tentava lhe imputar. Tentar compreender como os diversos sentidos podem agir, sozinhos ou associados, para traduzir um mundo concreto em fato consciente, não redutível a palavras, pode comparar-se, quem sabe, a uma poética das coisas, em que a matéria muda pode comunicar algo sobre nós e sobre si mesma. Dessa forma, este trabalho não é uma investigação profunda sobre os procedimentos de quaisquer das diferentes vertentes da fenomenologia, mas apenas um esboço daquelas abordagens que possam ajudar a ilustrar uma pesquisa mais ampla sobre o caráter material da experiência cinematográfica. As imbricações entre os diversos sentidos e as mudanças que elas trazem para nossa apreensão do filme interessam a esse tipo de análise.

Segundo Steven Connor, a relação entre som e visão, em nossa cultura, tem um apelo diferente do que a relação entre som e tato. Ao conectar-se a aspectos visuais o som assume um caráter indicial, em que a “evidência da visão muitas vezes atua para interpretar, determinar, limitar e completar a evidência do som” (CONNOR, 2004, p. 154). Nesse sentido, ver seria como que um destino final de ouvir, como se necessitássemos de respostas dadas pelos olhos às perguntas colocadas pelos ouvidos. Visão e audição são os dois sentidos que, de um modo geral, mais se mostram em nosso dia-a-dia, mas que não são necessariamente sincronizados. É por conta desse assincronismo que muitos dos estudos de cinema atuais ainda se pautam por uma diferenciação entre esses dois níveis perceptivos, ou mesmo pelo esquecimento de um deles (notadamente o som).

A relação entre a audição e o tato, entretanto, parece caracterizar-se por um aspecto de mimese. É corriqueiro atribuímos características táteis a determinados sons, como se estes já trouxessem em si uma duplicidade, um não discernimento do sonoro em relação à matéria. De um modo geral, o tato aparenta ter um grau de versatilidade bastante grande, uma vez que podemos atribuir também à visão a capacidade de sugerir texturas, formas, densidades.

Pensar nas diversas relações entre os sentidos quando da apreensão do fenômeno pode nos ajudar a problematizar e, conseqüentemente, fugir de análises simplificadoras que teimam em caracterizar o cinema como uma expressão “audiovisual” tão somente. Ao tornar a experiência cinematográfica mais complexa do que algo disponível apenas a uma interpelação hermenêutica ou pertencente a apenas uma ou duas dimensões sensoriais, passamos a inscrever o cinema como uma forma de “estar no mundo”, de relacionar-se com ele de modo mais profundo e direto.

É atentando para essas possibilidades muitas vezes descartadas da relação com o mundo que propomos uma investigação de caráter fenomenológico da experiência cinematográfica. Procuramos traçar um percurso que vai de uma idealização transcendental do objeto fílmico para uma real participação do corpo e dos sentidos na construção de novos códigos e novas gramáticas.

Procuramos colocar a questão do corpo como mais complexa do que apenas a de mediador isento entre o filme e a consciência que se tem dele. Explorando caminhos abertos por teorias como a das materialidades dos objetos ou como as ciências cognitivas, percebemos que tais limites entre corpo, objeto e ambiente tornam-se cada vez mais tênues.

NOTAS

¹Trabalho apresentado no III Seminário Interno PPGCom-Uerj, no GT 1 – Som e Imagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONNOR, Steven. Edison's teeth: touching hearing. In: ERLMANN, Veit. (Ed.) *Hearing cultures: essays on sound, listening and modernity*. Oxford: Berg, 2004, p. 153-172.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: *Scientiae Studia*, v. 5, n.3. São Paulo: 2007, p. 375-398.

HUSSERL, Edmund. *On the phenomenology of the consciousness of internal time*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1990.

IHDE, Don. *Listening and voice: phenomenologies of sound*. New York: SUNY Press, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983, p. 103-117.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Éditions Galilée, 2002.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal thoughts*. Berkeley: University of California Press, 2004.

_____. *The adress of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.