

A RELAÇÃO IMAGEM E SOM NO CINEMA: DO ESPAÇO DE CORRESPONDÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Francysmeyre Rodrigues Thompson¹
Vinicius Fabio Ferreira Silva²
Izaura Serpa Kaiser³

¹ Licenciada em música pela Faculdade de Música do Espírito Santo - FAMES, graduanda em artes visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES.

² Bacharel em relações internacionais pela Universidade de Vila Velha – UVV, graduando em música pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES.

³ Mestre em artes pela Universidade de São Paulo – USP, professora dos cursos de bacharelado e licenciatura da Faculdade de Música do Espírito Santo – FAMES, artista visual.

Resumo

O presente artigo tem como principal objetivo investigar como se estabelece a relação sonoro-visual dentro do contexto fílmico. Optamos por uma revisão bibliográfica que explorasse os princípios e fundamentos das linguagens visual e sonora, e também dos processos perceptivos. Ainda, consideramos o espectador como parte deste processo, entendendo como o exercício da percepção interfere na sua relação com a obra. Para tal, baseados no modelo de montagem vertical de Sergei Eisenstein, analisamos a relação imagem e som proposta em um filme, tomando como modelo de análise uma cena do filme O Iluminado de Stanley Kubrick.

Palavras-chave: Relação sonoro visual - Modelo de montagem vertical - Campo perceptivo

Abstract

This paper aims to investigate how the relationship between sound and image is developed in filmic context. We draw from a bibliography that explores fundamental principles of sound and visual languages, as well as perceptual processes. Moreover, we take the role of the spectator into account, in order to understand how the process of perception affects the relation between the work and the spectator. In order to carry this out, we have analyzed the sound/image relationship in a scene of Stanley Kubrick's *The Shining*, according to principles from Eisenstein's model of vertical montage.

Keywords: Sound/image relationship - Vertical montage model - Perceptive field

“É justamente o tema do espaço que é decisivo para se pensar a representação nas artes em geral. O espaço é, digamos, o potencializador de um ponto de vista” (FLORES, 2006, p. 83). Para Barthes (1990), a relação entre o espectador e o filme é muito mais subjetiva e profunda. Campan (1999, apud FLORES, 2006, p. 83) trata deste espaço como sendo “um espaço imaginário que compete ao espectador construir na medida do desenrolar da representação”. O cineasta Sergei Eisenstein nutria grande respeito pelos poderes do espectador e pelos misteriosos trabalhos da percepção e da compreensão (ANDREW, 2002, p. 48). Justificado por essa profunda relação,

Eisenstein desejou criar para o cinema um sistema em que todos os elementos seriam iguais e comensuráveis [...] a fim de que o filme possa escapar do realismo cru de apenas contar uma história acompanhada por elementos de apoio. Eisenstein afirmou que cada elemento funciona como uma atração [...] capaz de dar ao espectador uma impressão psicológica precisa [...] Para Eisenstein, ver um filme é como ser sacudido por uma cadeia contínua de choques vindos de cada um dos vários elementos do espetáculo cinematográfico, não apenas do enredo (ANDREW, 2002, p. 50).

Entendendo a diegese¹ fílmica como um

1 “O termo *diegese* provém do grego *diegesis*, significando narração e designava particularmente uma das partes obrigatórias do discurso judiciário, a exposição dos fatos. Tratando-se de cinema o termo foi revalorizado por Étienne Souriau; designa a instância representada do filme, isto é, o conjunto de denotação fílmica: o enredo em si, mas também o tempo e o

organismo, a proposta do cineasta é tratar cada um de seus elementos como uma área de interação perceptiva que atuará gerando reações e relações do espectador com a obra. Assim fundamenta-se o espaço de correspondência audiovisual: as relações dos conteúdos sonoros e visuais em todos seus aspectos colaboram para a sincronização de sentidos que catalisam a percepção, pois tratam da relação entre o som e a imagem dentro do contexto fílmico. A soma destas linguagens gera um texto a ser recebido pelo fruidor. E este texto pode ser compreendido em vários níveis de informação.

Por um lado, o falado e o conjunto do sonoro conquistaram autonomia: [...] deixaram de ser um componente da imagem visual, como no primeiro estágio, tornaram-se imagem integralmente. A imagem sonora nasceu, em sua própria ruptura, de sua ruptura com a imagem visual. Já não são nem dois componentes autônomos de uma mesma imagem audiovisual [...] são duas imagens “heutônomas”, uma visual e uma sonora, com uma falha, um interstício, um corte irracional entre ambas [...] Não há portanto mais extracampo, tampouco sons *off* para povoá-lo, já que as duas formas de extracampo, e as distribuições sonoras correspondentes, eram ainda características da imagem visual. Agora porém, a imagem visual renunciou a sua exterioridade, separou-se do mundo e conquistou seu avesso, libertou-se do que dela dependia. Paralelamente, a imagem sonora livrou-se de sua própria dependência,

espaço implicados no e pelo enredo, portanto, as personagens, as paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos, desde que tomados no seu estado denotado” (METZ, 1997, apud FLORES, 2006, p. 13).

tornou-se autônoma, conquistou seu enquadramento. A exterioridade da imagem visual enquanto única enquadrada (extracampo) foi substituída pelo interstício entre dois enquadramentos, o visual e o sonoro, corte irracional entre duas imagens, a visual e a sonora (DELEUZE, 1990, apud FLORES, 2006, p. 98).

Para um nível mais completo de compreensão, a construção sensorial/linguística do sujeito receptor deve ser exercitada. O perceber musical fundamenta este campo, gerando bases para compreensão e criação. Eisenstein (2002, p. 115) acredita que a “coincidência do movimento da música com o movimento do contorno visual” fará a impressão do espectador mais surpreendente e imediata, uma vez que tal sincronia enfatiza o movimento fílmico.

Ao se combinar imagem e som, pode-se chegar à sincronização que preenche todas essas potencialidades (apesar de isto muito raramente ocorrer), ou ela pode ser construída com base numa combinação de elementos não afins, sem tentar ignorar a dissonância resultante entre os sons e as imagens. Isto ocorre frequentemente. Quando ocorrer, costuma-se explicar que as imagens “existem por si mesmas”, que a música “existe por si mesma”: som e imagem, cada um corre independentemente, sem se unirem num todo orgânico. É importante ter em mente que nossa concepção de sincronização não presume coincidência. Nesta concepção existem plenas possibilidades para a execução de ambos, “movimentos” correspondentes e não-correspondentes, mas em qualquer dos casos a relação deve ser *controlada*

composicionalmente. É evidente que qualquer uma dessas abordagens de sincronização pode servir como fator “principal”, determinante da estrutura, dependendo da necessidade. Algumas cenas requerem ritmo como um fator determinante, outras são controladas pelo tom, e assim por diante (EISENSTEIN, 2002, p. 60).

Xavier (2008, p. 31), pensa que a unificação produzida pela montagem faz com que o cinema passe da “esfera da ação” para a “esfera da significância, do entendimento”. O som não é mais um seguidor da imagem, ele é expressivo por si só, tangível ao espectador. A incorporação do som no cinema “trouxe um fortalecimento para a estrutura formal narrativa”, já que acrescenta conteúdo imensurável na “estrutura formal narrativa”. O som vem “reforçar o real, não por causa da matéria sonora, mas por ser o ‘naturalismo’, a busca da ilusão realista”. A relação audiovisual no cinema se dá “pelo movimento de captação recíproca do som pela imagem e da imagem pelo som, graças, em particular, ao sincronismo” (FLORES, 2006, p. 68-83).

Para Belton (1985),

[...] o som se define em termos de temporalidade e espacialidade da imagem, observando um sincronismo e/ou perspectiva imposta pelo visível. Seu processo de mimetismo adota como modelo não o acontecimento pré-cinematográfico, mas a imagem dele registrada. A trilha sonora não duplica o mundo colocado diante dela, ela constrói um mundo imaginário, conferindo ao espaço e aos seus objetos, no interior do espaço da

história, uma outra dimensão, a qual complementa sua existência temporal e espacial como *representações*. O que a trilha sonora pretende duplicar é o som de uma imagem, não o som do mundo (BELTON, 1985, apud FLORES, 2006, p. 84).

As correspondências audiovisuais são decorrência do desenvolvimento da plasticidade cinematográfica. É fundamental que se estabeleça a interação entre a imagem e o som, uma vez que a primeira também influencia a percepção que temos do som. Para o contemplador, essa relação pode facilitar a vivência musical, já que une e explora as linguagens na busca pela compreensão do objeto arte.

Entretanto, é importante salientar que não se deve dar maior importância a uma das linguagens em detrimento a outra, na construção cinematográfica, fato recorrente em várias das produções que existem na atualidade (FLORES, 2006). Isto afeta a compreensão/fruição por parte dos contempladores, uma vez que o conteúdo não cabe sozinho em apenas um campo artístico. Cada representação se vincula a uma série de representações, firmando seu espaço e reproduzindo o conteúdo anterior. O cinema age na esfera do entendimento, da significância, tornando-se matéria da expressão e da impressão. Por isto, “a experiência e o sujeito estarão sempre juntos no ato de fruição. Nenhum filme poderá ser escutado, pelo espectador ou pelo crítico, sem ser a partir de um ponto de vista subjetivo” (FLORES, 2006, p. 47).

O filme: histórico e análise

O filme *O Iluminado* - Título original: *The Shining* - foi lançado em 23 de maio de 1980, nos Estados Unidos, colorido, com duração de 144 minutos, gênero terror. Dirigido por Stanley Kubrick e produzido por Jan Harlan, Martins Richards e Stanley Kubrick. O roteiro de Diane Johnson e Stanley Kubrick foi adaptação do livro de Stephen King, lançado em 1977. O elenco original do filme é composto por Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Barry Nelson, Philip Stone e Joe Turkel. A música é de Wendy Carlos e Rachel Elkind; cinematografia de John Alcott e edição de Ray Lovejoy. Os operadores de câmera são Devis e Kelvin Puke, e operador de steady-cam é Garret Brown. Estúdio responsável Producers Circle, Perrigrine Productions; distribuição por Warner Bros.

Na adaptação da obra literária de Stephen King (1997), Kubrick (1980) escolhe abrir sua versão com uma vista aérea que sobrevoa o rio à margem da estrada onde o solitário fusca da família Torrance percorre a caminho do Hotel Overlook – local da trama. De acordo com Vugman (2001, p. 3), desde o início, “uma atmosfera opressiva é cuidadosamente construída”. Não há nada de relaxante na paisagem montanhosa composta por estradas sinuosas e desertas: “a música ameaçadora anula qualquer possibilidade de encantamento com o cenário bucólico, e a câmera em nenhum momento nos dá o ponto de vista de Jack”, um dos personagens centrais, vivido por

Jack Nicholson. A música que acompanha a abertura tem a força de chamar a atenção da nossa percepção. "Usada dessa forma, a música faz mais que oferecer uma ilustração paralela da mesma idéia e intensificar a impressão decorrente das imagens visuais; ela cria a possibilidade de uma impressão *nova* e transfigurada do mesmo material" (TARKOVSKI, 1990, apud SAÇASHIMA, 2007, p. 44). O carro dos Torrance, a princípio numa viagem tão banal, se torna tão minúsculo na tomada aérea, se adequando perfeitamente às convenções do gênero, e o que ouvimos permite tornar a sequência completamente sombria, contribuindo para "criar a sensação de que a ação das personagens transcorrerá numa estrutura maior, autônoma, e que não pode ser contida". O que a música proporciona é uma nova impressão daquilo que vemos.

Jack está a caminho de uma entrevista de emprego, onde, se contratado, será responsável por zelar de um grande e tradicional hotel, durante todo o inverno. Neste período, fica inviável manter o hotel aberto, dado o inaccessível à ele. A neve se acumula pela estrada e torna impossível a chegada ou partida. Este é um dos fatores que, mais tarde, impedirá a fuga de Danny e Wendy. Quando Jack é aceito para o emprego de zelador, é advertido pelo gerente da dificuldade em ficar isolado. Ele conta para Jack a história de um antigo zelador, que ensandecido pelo isolamento mata sua esposa e filhas, se matando em seguida. Jack não dá muita atenção ao caso e assim que possível liga para sua casa para dar a notícia. Somos

apresentados à sua família: "uma família americana branca convencional - baseada no patriarcado, no hetero-sexualismo e no casamento como manutenção da propriedade privada" que "luta para se manter inteira nas condições sociais em um contexto capitalista" (VUGMAN, 2001, p. 3). Danny Torrance, a criança iluminada mostra-se pouco sociável e com pouco ou nenhum contato com outras crianças. Seu único amigo é imaginário, chama-se Tony, e manifesta-se através de seu dedo indicador. É através das manifestações de Tony que se expressa o dom especial de Danny. Danny, instruído por Tony, recusa-se sem sucesso, a ir ao hotel, sabendo desde já dos perigos que sua família corre. Wendy - esposa de Jack, mãe de Danny - apresenta-se passiva e omissa desde o início da narrativa. Como os outros personagens, Wendy é esvaziada de qualquer profundidade emocional, Wendy simboliza as frustradas e submissas donas de casa dos Estados Unidos.

É Wendy quem faz o trabalho duro de prevenção e manutenção do hotel. Trabalho este designado a Jack. "Se no filme Jack não executa suas funções de zelador há, ainda, o seu projeto de aproveitar o isolamento do inverno no Overlook para escrever" um livro. Jack passa horas num dos principais salões do hotel, concentrado, tendo às costas a bandeira americana, e também rodeado pelos três lados por desenhos indígenas. "Tudo o que ele faz é olhar fixamente para sua máquina de escrever, imóvel, ou então, passar horas arremessando uma bola de tênis contra a parede, pegando-a de volta". Nestas sequências, tudo que se houve são

os ruídos comuns aos movimentos da cena, como a bola de tênis batendo na parede ou quicando. Esse vazio sonoro nos informa do vazio que cresce em Jack. Toda a cena concentra-se no som da “bola batendo na parede e ecoando de modo sombrio, como que para enfatizar o vazio de sua mente. A platéia não é informada sobre o que ele está pensando”, mas Jack já ouve vozes em sua cabeça e vê pessoas que o orientam a “educar” o filho de forma mais severa (VUGMAN, 2001, p. 7). Fica claro o distanciamento de Jack. Wendy e Danny interagem durante muitos momentos da narrativa, enquanto Jack está completamente isolado. Wendy “se afasta de seu marido para estar cada vez mais próxima do filho”. No que diz respeito a Jack, “trata-se de uma violência associada à loucura, mas também, como veremos, à amoralidade. Nesse sentido, ele irá se confrontar com a moralidade de Wendy” (SAÇASHIMA, 2007, p. 45; 50). A esta altura, comumente vemos Jack consumindo bebidas alcoólicas. O personagem tem alucinações ou de fato é levado a festas nos salões do Hotel, onde consome grande quantidade de álcool. No início do filme, somos informados, porém, que as bebidas alcoólicas são guardadas no dia do encerramento das atividades do Hotel, ficando assim, inacessíveis para Jack.

A cena da tentativa de Wendy de se comunicar com o mundo exterior sintetiza a transição de uma temporalidade para outra. Em um primeiro momento, ela tenta ligações telefônicas sem sucesso, pois as linhas estão mudas devido à nevasca, ou seja, vemos a natureza se sobrepondo à tecnologia moderna. Na sequência, no entanto, Wendy tentará contato

pela rádio e irá falar com um guarda florestal. Como no telefonema de Jack, temos mais uma vez um aparelho de comunicação estabelecendo o vínculo de Wendy com um personagem que associamos à violência (SAÇASHIMA, 2007, p. 59).

“É claro que se pode argumentar que Danny permanece uma figura central na narrativa fílmica. Quando a câmera o segue pelos corredores vazios do Overlook, pedalando seu triciclo, o menino funciona simultaneamente como filtro e focalizador”. Interessante perceber que o som, referente a Danny e suas visões, é produzido pelo atrito das rodas de seu triciclo com o chão e tapetes do hotel. Não há música, e uma atmosfera tensa é fortalecida com estes sons. “Suas visões macabras de eventos e hóspedes antigos do hotel, seu aviso inicial contra a ida da família para o hotel, sua ligação forte com o cozinheiro negro Hallorann, tudo isto o mantém como um importante condutor da atenção do espectador”. O resultado é a

Transformação de um personagem em um símbolo; assim como esvaziara Wendy e Jack de qualquer profundidade emocional, fazendo-os representar não seres humanos individualizados, mas sim a dona de casa americana e o trabalhador americano, Kubrick faz de Danny mais um personagem psicologicamente superficial que, destituído de uma personalidade individual, funcionará no filme como um olho mágico que expõe recantos escuros da formação da sociedade americana (VUGMAN, 2001, p. 9).

Montada esta estrutura, Kubrick explora bem todas as ferramentas audiovisuais para manter o clima tenso do filme. Com uma fotografia bastante original, ângulos específicos e música diegética, o espectador tem nutrido o clima de horror. Jack, oprimido pelos espíritos do hotel, entende ser melhor matar Danny. Daí para frente, o filme nos leva para uma quase realidade paralela, onde seres macabros e situações bizarras são mostrados, enquanto Wendy tenta salvar a si e ao filho das mãos do pai psicótico. Ao fim desta fuga,

Jack morre de forma patética, enganado pelo truque indígena usado por Danny para disfarçar as próprias pegadas na neve. Quando a câmera aproxima-se num plano médio, do corpo de Jack semi enterrado na neve, até um close up de seus olhos abertos, mortos, olhando eternamente para o vazio, o que vemos é a imagem simbólica do sonho americano, congelado no tempo e recusando-se, eternamente, a expor o preço de sua ilusão. E quando o filme termina num close up de uma foto em preto e branco na parede do hotel [...]

mostrando quem seria Jack, numa vida passada, “num baile de reveillon no Overlook, celebrando a entrada do ano de 1925”, nos faz pensar que a alma de Jack pertence e sempre pertencerá ao Hotel Overlook (VUGMAN, 2001, p. 12-13).

A cena: descrição e justificativa de escolha

A cena selecionada para este trabalho se dá dos 23'40" até os 24'15", portanto, num trecho

de trinta e cinco segundos. Denominaremos a cena como “a corrida de Danny”. A família Torrence já está instalada no hotel há mais de um mês. É inverno e, portanto, faz bastante frio e neva muito, o que impede Danny de sair do hotel para brincar. Por isto mesmo, um de seus passatempos favoritos é andar de triciclo pelos corredores do Overlook. Nesta cena, Danny está sozinho, andando de triciclo. Seu triciclo é azul, assim como seu macacão. Ele ainda veste uma blusa de frio vermelha.

Seu percurso se dá por quatro corredores que formam o circuito. Para Saçashima (2007, p. 57), “o círculo nos sugere uma temporalidade distinta da do relógio e, por isso, o pedalar de Danny será na direção contrária à dos ponteiros do relógio”. Danny passa por um corredor de acesso restrito a funcionários, que tem o chão vermelho - só há um tom de vermelho em toda a fotografia do filme. O uso e a citação do vermelho fazem menção a sangue e ao terror -, paredes pintadas até o meio de sua altura de cinza, e a outra metade até o teto, de bege. Há praticáveis e mesas de apoio distribuídas por todo o corredor. Há também uma escada de acesso a outro andar. Todos estes objetos são cinza. O salão que compõe o percurso é o salão cavernoso. É o mesmo que seu pai utiliza para escrever. Este é claro e com uma decoração bastante sofisticada. Por todo o chão de madeira há tapetes, e na verdade toda a decoração remete ao contexto indígena. Há várias mesas e cadeiras por todo o salão, que tem tons de marrom predominando. Há fotografias penduradas nas paredes e lustres refinados dispostos do começo ao fim do

salão. A câmera segue atrás de Danny. Não vemos seu rosto em nenhum momento. A cena inicia-se no corredor de acesso restrito, e basicamente a câmera acompanha Danny percorrendo os corredores. Ele é o objeto central das imagens compostas, onde o que muda é seu entorno.

Para Saçashima (2007, p. 37), as imagens do *Iluminado* devem ser compreendidas em desdobramento, ou seja, sempre que vemos uma imagem, automaticamente, vemos uma segunda imagem. Assim, aquela cena não quer tratar simplesmente de uma criança brincando, ela nos instiga a pensar porque o menino no triciclo corre tanto? Porque não vemos seu rosto? Onde estão seus pais? Estas questões nos afligem, e neste contexto, somos informados que aquelas paredes, bem como tudo que compõe o hotel guardam em si algum segredo vivo, alguma informação do passado que não quer ir embora.

Não há o que podemos considerar música. O som que acompanha toda a cena é resultado do contato das rodas do triciclo de Danny com o chão e tapetes do hotel. Trata-se de ruídos de contato. Há basicamente dois sons. Um, do contato das rodas com o chão de madeira, e outro, do contato das rodas com os tapetes. Os sons são sujos, não tratados e granulados. São o texto da cena. Através deles, somos informados do clima de tensão, a suspeita de horror não se dissipa em momento nenhum, que até mesmo a brincadeira inocente de Danny pode conter algo macabro. A cena faz-se apenas pelo passeio de Danny neste circuito.

Danny percorre os corredores como quem busca algo, e ao mesmo tempo, como quem foge de algo. A esta altura, o hotel - que cresce sutilmente sufocando os personagens, mas ainda assim não é um dos protagonistas da história - cerca Danny de tal maneira, que nós, espectadores, passamos a nos sentir sufocados também (BROCHADO, 2005, p. 34). Kubrick trabalha com a eminência do perigo. Cria a agonia do desconhecido, transformando em horror o que talvez esteja por vir. A desconfiança, a falta de certeza do perigo corrente também são torturas.

Esta cena foi selecionada pela altíssima qualidade geral, seja sua característica estética, que trabalha cores, formas e conteúdos de maneira à tensionar uma simples brincadeira de criança, s pelo grau de subjetividade de seu conteúdo, que necessita de assimilação linguística para ser compreendido. Mesmo sendo uma cena bastante informativa e de grande valia narrativa, todo seu conteúdo se apresenta de forma subliminar. Ainda, a delicadeza e fineza das composições estéticas chamaram atenção dentro dos parâmetros desta pesquisa. A construção estética diferenciada, tanto visual como sonora, traz características bastante peculiares à cena. É principalmente, uma cena que necessita da interação sonorovisual para ser plena.

O modelo eisensteiniano

O cineasta Sergei Eisenstein (2002)² enxergou de maneira vanguardista a relação sonoro-visual do cinema. Para ele, a relação entre o som e a imagem no contexto fílmico vai além da idéia plástica. Ele defende que a significância ideológica vem da verdadeira e profunda relação entre as linguagens. Formado em engenharia mecânica, mas desde sempre no círculo artístico de Moscou, trabalhando com teatro e mais tarde com cinema, Eisenstein acompanhou o resultado de inclusão do som no cinema. Como grande pesquisador, estudando ativamente os processos que compõem a linguagem, produziu muitos ensaios, artigos e textos que tratavam da arte cinematográfica. Para ele, no período do cinema de atrações, a platéia olhava para os eventos cinematográficos exatamente como olhava para os eventos cotidianos, tornando o cineasta mero canal através do qual a realidade seria reproduzida. Porém, com o advento do som no cinema, o cineasta passa enxergar “o poder criativo” desta arte, onde, por meio de “células” isoladas se faz um conteúdo cinemático vivo. “Isso garante que as células irão interagir em montagem polifônica e criar um “monismo de conjunto”” (ANDREW, 2002, p. 63). Ele busca encontrar “a chave para a igualdade rítmica de uma faixa de música e uma faixa de imagem”. Essa igualdade torna capaz “unir ambas as faixas ‘verticalmente’ ou simultaneamente”

2 Sergei Eisenstein (1898–1948), cineasta de vanguarda russa, é diretor de *O Couraçado Potemkin*, *Outubro: dez dias que abalaram o mundo*, *Alexander Nevsky* e *Ivan, o terrível*. Notabilizou-se por seus escritos sobre montagem cinematográfica.

(EISENSTEIN, 2002, p. 105-106).

Explicando seu modelo de montagem vertical, Eisenstein diz que

Todos estão familiarizados com o aspecto de uma partitura orquestral. Há várias pautas, cada uma contendo a parte de um instrumento ou de um grupo de instrumentos afins. Cada parte é desenvolvida horizontalmente. Mas a estrutura vertical não desempenha um papel menos importante, interligando todos os elementos da orquestra dentro de cada unidade determinada. Através da progressão da linha *vertical*, que permeia toda a orquestra, e entrelaçado horizontalmente, se desenvolve o movimento musical complexo e harmônico de toda a orquestra (EISENSTEIN, 2002, p. 54).

Segundo ele,

Quando passamos desta imagem de partitura orquestral para a da partitura audiovisual, verificamos ser necessário adicionar um novo item às partes instrumentais: este novo item é uma “pauta” de imagens visuais, que se sucedem e se correspondem, de acordo com suas próprias leis, ao movimento da música – e *vice-versa* (EISENSTEIN, 2002, p. 54).

Assim,

Essa correspondência, ou relação, poderia descrever de igual modo o que ocorre se substituirmos a imagem da partitura orquestral pela estrutura de montagem do cinema mudo (EISENSTEIN, 2002, p. 54).

Então,

Para isso, teremos de extrair da nossa experiência do cinema mudo um exemplo de montagem *polifônica*, na qual um plano é ligado a outro não apenas através de uma indicação – de movimento, valores de iluminação, pausa na exposição do enredo, ou algo semelhante –, mas através de um *avanço simultâneo* de uma série de múltiplas linhas, cada qual contribuindo para o curso de composição total da sequência (EISENSTEIN, 2002, p. 55).

Para Eisenstein, os sentidos são vistos como linhas de composição, assim, quando unificados – com imagem e som se relacionando – os resultados são vistos tanto na unidade quanto na estrutura. “Nossos sentidos apreendem a atração de cada plano e nossos desejos interiores compartilham essas atrações através da semelhança ou do contraste, criando uma unidade superior e uma interação de planos específicos que produz significado” (ANDREW, 2002, p. 53). O cineasta acredita que “este movimento também pode estar ligado ao movimento emocional” (EISENSTEIN, 2002, p. 120). Considerando o cinema como um organismo, Eisenstein entende que cada célula desse corpo deve se relacionar com as outras para fazer do resultado final uma unidade coesa e coerente. Através de uma estrutura “calculada de atrações”, o cineasta acreditava ser possível moldar os processos mentais do espectador, respeitando seus poderes sensoriais, e os “misteriosos trabalhos da percepção e compreensão”, compondo o filme de maneira a chamar

atenção da percepção. Ao se compreender o conteúdo perceptivo do sujeito, pode-se oferecer algo que atenda aos interesses desta área, já que

A Arte estava reservada para aqueles tipos de efeitos e mensagens não disponíveis ao discurso comum. Isto é, a arte visa antes de tudo as emoções, e apenas em segundo lugar a razão. Ela causa um efeito que não é disponível à linguagem comum. A arte, então, é semelhante a outros veículos retóricos, mas é de uma ordem superior, capaz de transmitir mensagens completas e de envolver todo ser humano (ANDREW, 2002, p. 67).

Esse sistema de combinações faz as impressões psicológicas se relacionarem e se combinarem a fim de gerar a impressão final da obra, estabelecendo o relacionamento do fruidor com o cinema. Cada um dos elementos deste organismo atinge uma área perceptiva, e, no todo, atua gerando reações e relações, criando a impressão final.

O modelo de montagem vertical de Eisenstein traz ferramentas detalhistas e peculiares não encontradas em nenhum outro modelo de montagem cinematográfica (ANDREW, 2002, p. 53). Segundo Eisenstein, “parece o diagrama de uma junção porque a montagem é na realidade um *amplo movimento temático em desenvolvimento*, progredindo através de um diagrama”. Por tratar de “junções individuais”, é preciso encontrar uma “sincronização interna entre a imagem tangível e os sons percebidos de modo diferente” para que haja compreensão. Trata-se de uma

“sincronização interna”, natural àquele que lê a montagem e percebe a fusão entre os “elementos plásticos”. O movimento é quem une estes elementos, ele “revelará todos os substratos da sincronização interna”, mostrando “o significado e o método do processo de fusão” (EISENSTEIN, 2002, p. 58-59).

Naturalmente é útil o fato de, sem contar com os elementos individuais, a estrutura polifônica obter seu efeito total através da *sensação de combinação de todas as peças como um todo*. Esta “fisionomia” da sequência acabada é uma soma dos *aspectos individuais* e da *sensação geral* produzidos pela sequência. [...] Ao combinar a música com a sequência, essa *sensação geral* é um fator decisivo, porque está diretamente ligada à *percepção da imagem* da música assim como dos quadros. Isto requer constantes correções e ajustamentos dos aspectos individuais para preservar o efeito geral. Por fazermos um diagrama do que ocorre na *montagem vertical*, devemos visualizá-la como *duas* linhas, tendo em mente que cada uma dessas linhas representa *todo um complexo de uma partitura de muitas vozes*. A busca da correspondência deve ocorrer a partir da interação de combinar quadro e música com a “imagem” geral, complexa, produzida pelo todo (EISENSTEIN, 2002, p. 56).

Um conceito que define bem os resultados da relação imagem/som é o de “valor agregado”. Segundo Chion (2003), este termo pode ser definido como:

Valor sensorial, informativo, semântico,

narrativo, estrutural ou expressivo que um som escutado numa cena nos leva a projetar sobre a imagem, até criar a impressão de que vemos naquilo o que na realidade ‘audiovemos’. Este efeito, utilizado corretamente, é a maior parte do tempo inconsciente por parte daqueles que o experimentam (CHION, 2003, apud FLORES, 2006, p.14).

Ao desenvolver este modelo de montagem vertical ou polifônico, Eisenstein acredita que a “impressão” mais profunda será “imediatamente obtida” logo quando ocorra “uma coincidência do movimento da música com o movimento do contorno visual”, pois este contorno se transforma no “mais vívido enfatizador da própria idéia do movimento” (EISENSTEIN, 2002, p. 115).

A estrutura vertical da cena “a corrida de Danny”

Nosso exame, que segue em esquema reduzido, baseado no modelo Eisensteiniano, analisará a “corrida de Danny” composta por quatorze fotogramas extraídos dos trinta e cinco segundos que compõe a cena de um único plano sequência. Seu conteúdo temático bem simples é o passeio de Danny pelos corredores do Hotel Overlook. O diagrama da análise se divide em três quadros.

O primeiro - *partitura do som* - foi construído baseado no modelo de notação musical não convencional de George Self (1967)³.

3 “George Self propõe um tipo de notação musical simplificada, particularmente adequada ao

Consideramos este modelo porque a trilha desta cena não é composta por música convencional, com notação tradicional. Nossa partitura não é dividida em compassos, mas em segundos, tendo trinta e cinco segundos notados. As figuras musicais que a compõem foram criadas por nós, e representam o conteúdo que encontramos no som desta cena, tais como *sons trêmulos, sons curtos, sons abafados*, dentre outros. A partitura também tem divisão de altura. *Agudo, meio e grave* são os campos sobrepostos que preenchem a linha da partitura do som. Assim, buscamos posicionar a notação da partitura, tendo como referência a altura, o segundo e a duração que o som apresenta durante sua execução.

No segundo quadro - *fotogramas* - estão expostos os quinze fotogramas selecionados da cena que corresponde diretamente ao som executado. Em relação à partitura, eles são dispostos de acordo com os segundos de som executados referentes à imagem, o que significa que um fotograma pode ter correspondência com nove segundos de partitura, ou apenas um segundo. Ainda, foram selecionados fotogramas de acordo com o momento da cena que representam e estão diretamente ligados ao conteúdo sonoro.

som e à estrutura da música contemporânea, em que o timbre e a textura ganham precedência em relação à linha melódica e à exatidão rítmica [...] Pelo fato de a notação musical convencional não dar conta das questões de timbre e estrutura sonora que quer desenvolver em seus alunos, a criação de um tipo alternativo de notação parece-lhe a única saída” (FONTERRADA, 2005, p. 168).

O terceiro quadro - *diagrama do movimento* - é que une as correspondências sonoras e visuais. Nele, são considerados os movimentos do som e os movimentos das imagens, unindo-os em sincronismo, a fim de mostrar a similaridade dos movimentos fundamentais das duas linguagens. Tanto o conteúdo visual quanto o sonoro seguem o mesmo contorno.

O diagrama do movimento mostra a linha reta que Danny segue durante seu trajeto, que coincide com a dureza do som. Representamos a correspondência da imagem com o som através de uma linha reta, pela invariabilidade que ambas apresentam. A simplicidade da imagem e o conteúdo sujo do som geram a tensão. As curvas rápidas que Danny faz, nos deixando por alguns segundos sem saber o que vem no próximo corredor, e o som gerado nestes momentos, como que “engolindo” alguma coisa, trazem um texto subjetivo, informando que essa união evoca algo assombroso. São afiguradas como declives arredondados justamente por trazerem a sensação de queda, de “estar sendo engolido”. A cena finaliza-se com a imagem de Danny seguindo um longo e vazio corredor de hotel, acompanhado pelo som sujo e granuloso de seu triciclo em atrito com o chão, retratado em uma linha reta.

Com a montagem deste esquema, Eisenstein (2002) conclui que

As imagens musicais e visuais na realidade não são comensuráveis através de elementos estritamente “plásticos”. Se falamos de relações

verdadeiras e profundas e proporções entre a música e o quadro, só pode ser com referência às relações entre os *movimentos fundamentais* da música e do quadro, isto é, elementos estruturais e plásticos, já que as relações entre os “quadros”, e os “quadros” produzidos pelas imagens musicais em geral são tão individuais, quanto à percepção, e tão pouco concretos que não podem ser inseridos em nenhum “regulamento” estritamente metodológico. [...] Podemos falar apenas do que é realmente “comensurável”, isto é, movimento na base tanto da lei estrutural da peça musical determinada, quanto da lei estrutural da representação pictórica determinada. Neste caso, uma compreensão das leis estruturais do processo e do ritmo que estão na base da estabilização e desenvolvimento de ambos proporciona o único fundamento firme para o estabelecimento de uma unidade entre os dois. Isto ocorre não apenas porque esta compreensão do movimento regulado é “materializada” em igual medida através da especificidade particular de qualquer arte, mas é principalmente porque a lei estrutural é geralmente o primeiro passo em direção à personificação de um tema, através de uma imagem ou forma da obra criativa, não importa o material no qual o tema é modelado (EISENSTEIN, 2002, p. 110).

de identificação, uma predisposição para que o objeto seja reconhecido pelo sujeito. Estar para fora do ser amplia a visão, traz a aplicação do objeto para o contexto.

O esquema de montagem vertical transmite o “sentimento pleno e preciso” que o espectador precisa para sua atenção ser levada para “além do horizonte” (EISENSTEIN, 2002, p. 124). A partir de agora, buscamos entender, no campo, como se estabelece e firma essa relação. É necessário um exercício

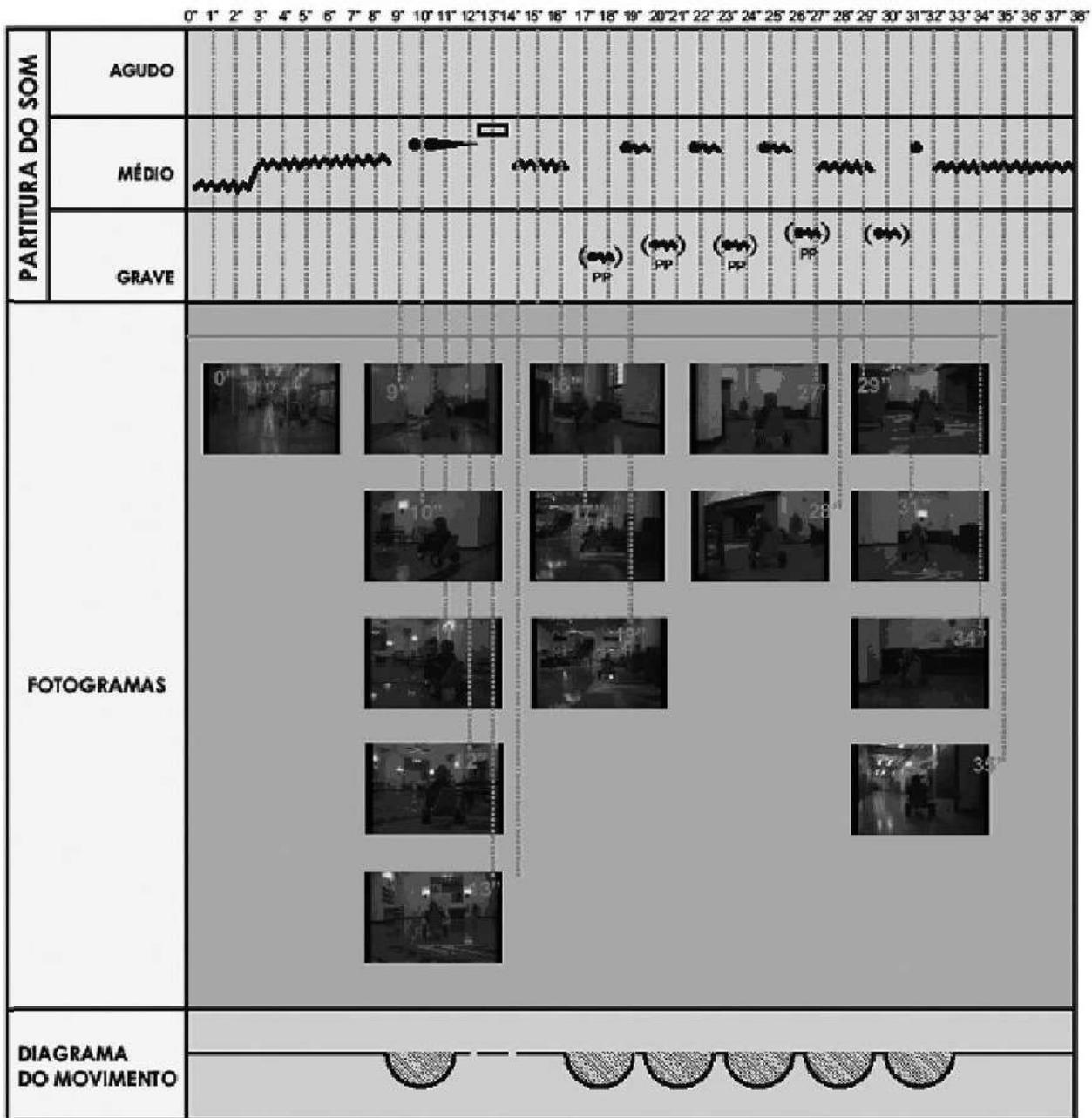


Figura 1 - Correspondência sonoro-visual de trecho do filme *O Iluminado* de Stanley Kubrick
 Fonte: Segundo montagem vertical de Eisenstein (2002) e modelo de notação musical não convencional de Salf (1967)

LEGENDA

- | | |
|------------------|----------------------|
| SOM TRÊMULO | PAUSA |
| SOM CURTO | SOM ABAFADO |
| SOM QUE EXTINGUE | PP PIANISSIMO |

Referências

ANDREW, James Dudley. Sergei Eisenstein. In:_____. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002. cap. 3, p. 46-71.

BARTHES, Roland. O terceiro sentido In:_____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. cap. 2, p. 45-61.

BROCHADO, Solon Godinho. *Dois olhares sobre uma fábula: o iluminado de King e Kubrick*. 2005. 65 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Curso de Comunicação Social, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <www.insanus.org/extra/monografia_Iluminado.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2011.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FLORES, Virginia Osorio. *O cinema: uma arte sonora*. 2006. 154 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *Tramando os fios da educação musical: os métodos ativos*. In:_____. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: UNESP, 2005. cap. 2, p. 107-190.

O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick; Jan Harlan e Martin Richards. Intérpretes: Jack Nicholson; Shelley Duvall; Danny Lloyd e Scatmans Crothers. Roteiro: Stanley Kubrick e Diane Johnson. [S.l.]: The Producer Circle Co, 1980. 1 DVD (144 min), widescreen, color. Produzido por Robert Fryer e Stanley Kubrick. Baseado no livro “O iluminado” de Stephen King.

SAÇASHIMA, Edílson A. *A questão da “violência” no cinema de Stanley Kubrick: análise dos filmes Laranja Mecânica, Barry Lyndon e O Iluminado*. 2007. 124 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de

São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-03062008-151100/pt-br.php>>. Acesso em: 16 mar. 2011.

VUGMAN, Fernando S. O iluminado, de Stanley Kubrick. In: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP7VUGMAN.PDF>> Acesso em: 10 mar. 2011.

XAVIER, Ismail. O cinema discurso e a desconstrução. In:_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. cap. 6, p. 129 - 164.