

Dossiê temático



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 1, JAN.–JUN. 2020
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

“Lugar sonoro” como referencial metodológico: uma proposta conceitual para a análise de filmes históricos

*Daniel Dória*¹

RESUMO: Assumindo a premissa de que parte significativa da consciência histórica do presente é modelada a partir a experiência cinematográfica, tomamos por base a proposta de William Guynn (2006) de que podemos pensar os filmes sobre recortes históricos enquanto “lugares de memória” e a de Natalie Zemon Davis (1986) de que a identificação do público para com um filme se daria pautada sobre uma impressão de autenticidade em lugar da fidedignidade factual propriamente dita. No entanto, atendendo especificamente para a trilha sonora e o *design* de som desses filmes, propomos a ideia do “lugar sonoro”, historicamente localizável e reconhecido, por vezes não necessariamente correspondente à verdade cientificamente conhecida, mas que corresponde à ideia que se tem socialmente acerca do objeto, enquanto alternativa conceitual para esse tipo de objeto.

PALAVRAS-CHAVE: *Soundscape*. Lugar de memória. Território. Autenticidade. Lugar sonoro.

ABSTRACT: Assuming the premise that a significant amount of the present’s historical conscience is shaped from the cinematographic experience, we take as a basis the premise proposed by William Guynn (2006) that we could think films about historical periods as “places of memory” and the one by Natalie Zemon Davis (1986) that the audience identification towards a film would be given over an impression of authenticity in place of the factual trustworthiness as such. However, considering particularly the soundtracks and the sound design of those films, we propose the idea of “sound place”, historically locatable and recognizable, sometimes not necessarily correspondent to the scientifically known truth, but correspondent to the social idea about the object, as a conceptual alternative for this kind of object.

KEY-WORDS: Soundscape. Place of memory. Territory. Authenticity. Sound place.

¹ Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Enquanto linguagem, o cinema ao longo das décadas de sua existência e evolução tem apresentado diversas estratégias empregadas em função de igualmente diversos objetivos. Entretanto, algo que permanece desde suas origens é a preocupação frente às potencialidades do som, pensado como música, ambiência e voz, em suscitar emoções, mobilizar os outros sentidos, e carregar semanticamente uma cena, liberando o espectador do vínculo com o realismo estrito, baixando as defesas contra as estruturas fantásticas a que o cinema dá acesso e aumentando sua susceptibilidade à sugestão (Gorbman, 1987, p. 4-5), em especial quando falamos do cinema clássico narrativo. Mais do que isso, os aspectos audíveis viabilizados mediante as modernas ferramentas de projeção sonora e *design* de som, possibilitando uma maior manipulação do mesmo a partir de recursos como o *surround*, detêm não apenas o poder de espacializar o supercampo,² como mesmo caracterizá-lo, localizá-lo no tempo e espaço, tornando-o culturalmente identificável, geograficamente denotativo, ou mesmo arquetipicamente reconhecível.

292

Não é apenas uma questão de compreender as escolhas estéticas dos realizadores no momento em que, ao elaborar o *design* de som, posicionam os diversos elementos sonoros ao longo das caixas, sugerindo profundidade, dinâmica e perspectiva à trilha, mas mesmo introduzindo sentido da ordem do simbólico, construindo uma atmosfera fantástica própria. Isso se torna ainda mais evidente e importante quando tomamos por base filmes que encenam recortes históricos, que correspondem a determinadas impressões previamente concebidas acerca daquilo que se conhece a respeito do mesmo, ou melhor, reconhece enquanto autêntico. O que se propõe aqui é sugerir uma reflexão teórico-metodológica que se preste à análise do tratamento sonoro desse tipo de fonte fílmica enquanto recurso semântico, aquele que vem dar sentido, fundamentado sobre o conceito de autenticidade e pensando esse aspecto sonoro não meramente enquanto paisagem, mas sim enquanto, de fato, um *lugar*.

² Michel Chion o pensa como “o campo desenhado, no cinema multipistas, pelos sons ambientes da natureza, barulhos urbanos, de música, murmúrios, etc., que cercam o espaço visual e podem vir de alto-falantes situados fora dos limites estritos do ecrã” (Chion, 2011, p. 119).

A questão da autenticidade

Em seu artigo de 1986 *Any Resemblance to People Living or Dead*, Natalie Zemon Davis nos sugere, a partir de sua experiência junto à produção do filme *O retorno de Martin Guerre* (1982), que existiria, por assim dizer, uma espécie de “coeficiente” qualitativo pelo qual a identificação, aceitação e conseqüente aclamação de uma adaptação fílmica de determinado recorte histórico se daria, e esse seria mediante um critério de autenticidade. Sendo oriunda dos estudos históricos e muito preocupada com os diálogos com a antropologia, sua análise parte de um ponto deveras coerente: tende-se a buscar em filmes dessa natureza correspondência factual, e, por mais que as reflexões críticas tenham em muito avançado no sentido de expandir os horizontes reflexivos para outras problemáticas muito mais pertinentes, quando pensamos a recepção e conseqüente repercussão dos mesmos junto ao grande público, o tecido social, esse aspecto de correspondência é inelutavelmente presente. Segundo Davis, essa identificação se dá frente a aspectos mais estéticos e imediatamente reconhecíveis, tais como vestuário, modos, ambientes, arquitetura e, aqui, naturalmente, podemos incluir a música e aspectos sonoros associados a esse recorte espaço/temporal encenado. O ponto central de sua análise é o de investigar que, quando pensamos a ideia – que aqui assumirá mesmo as dimensões de conceito – de autêntico, não nos referimos nem ao verídico e nem ao verossímil. Não há em verdade nenhuma ancoragem real entre essa representação simbólica de algo e a coisa (*Bild*) em si, nem mesmo uma correspondência indicial, se pensarmos semioticamente. O autêntico é aquilo que se reconhece, e sua natureza, forma e características estão muito mais fundamentadas sobre um conjunto de aspectos socialmente convencionados e reconhecíveis do que à sua real “verdade” histórica.

293

O mesmo tipo de reflexão podemos encontrar em outros autores que partem do mesmo conceito para pensar suas análises. Benjamin Filene, por exemplo, norteia seu trabalho acerca da construção do imaginário da música folclórica estadunidense em função do que vai chamar de “culto da autenticidade” (Filene, 2000, p. 40). Tomando como exemplo

o caso do cantor Leadbelly,³ o que o autor vai propor é que, frente a um processo de comercialização de artistas de música tradicional, criam-se estratégias de venda que irão definir, estruturar e, como é de se imaginar, estereotipar e fixar rígidos parâmetros acerca do que se entende por tradicional, folclórico, ou, como pode-se inferir, autêntico. Entretanto, não encontramos em seu trabalho a ilusão de que essas narrativas sejam qualquer coisa além de artificiais construções, que romantizam determinada ideia desse arcaísmo erigida sobre os pilares da alteridade e da diferenciação (Filene, 2000, p. 63). Essas conclusões entram em consonância com a análise proposta por David Grazian acerca dos intercâmbios sociais da cena *blues* da Chicago da primeira década do século XXI. Para o sociólogo, as dinâmicas nesse mercado são pautadas por parâmetros mais estéticos aparentes que performáticos, onde as principais casas, apelando para uma comodificação⁴ turística do estilo (Grazian, 2005), tendem a buscar artistas mais facilmente associáveis a um imaginário popularizado do gênero, restando aos intérpretes que não atendam a

³ Huddie Leabeter fora um músico *folk* e de *blues* descoberto na prisão de Angola, Mississipi, em 1933, por Alan Lomax, que enxergou nele o “cantor folclórico dos sonhos”, pelo seu imenso repertório e *performance*, vindo a criar uma carreira para o mesmo em função dessa “impressão de autenticidade” que passava. A persona pública de Leadbelly construída pelos Lomaxes, entretanto, oscilava entre ancestral arquetípico e um demônio, dualidade natural, uma vez que o culto da autenticidade era pautado pela diferenciação, e o primitivo se tornou um símbolo que podia incorporar violência, sexualidade, irracionalidade e, ao mesmo tempo, nobre inocência e ingenuidade infantil (Filene, 2000, p. 63); esse primitivo detinha um apelo sobre a sociedade, especialmente durante a Depressão, por sugerir uma fonte de pureza e caráter para além da aparentemente enfraquecida e corrupta sociedade (Filene, 2000, p. 65).

⁴ Essa ideia de Grazian acerca da comodificação do estilo é um dos pontos centrais de sua obra. Para o autor, o sucesso dos movimentos por Direitos Civis e do multiculturalismo criaram um aumento na simpatia pelo consumo de cultura negra entre brancos, o que facilmente confunde comodificação da cultura com solidariedade inter-racial e liberalismo – o que corrobora visões estereotipadas e mesmo racistas (Grazian, 2005, p. 20-21), e Chicago teria comodificado seu populismo étnico e musical como patrocinadores oficiais do turismo local por detrás da retórica de multiculturalismo e políticas progressivas (Grazian, 2005, p. 28).

esses parâmetros estabelecimentos mais periféricos.⁵ Tal como Filene, Grazian aponta para a comum não pertinência desses parâmetros de caracterização, que buscam uma identificação completamente anacrônica frente a uma persona arquetípica, cuja imagem fora trabalhada e sua narrativa canonizada para fins mercadológicos – a saber, eleita enquanto autêntica, tal como o próprio autor nomeia já no subtítulo de sua obra.

Esse tipo de construção narrativa, a nosso ver, muito se assemelha a uma natureza mitológica, tal como a pensa o italiano Furio Jesi. Pensando a festa enquanto ocasião privilegiada de aproximação entre presente e tradição, o autor irá propor o conceito de *macchina mitologica* para instrumentalizar sua ideia: o mito em si não existiria, enquanto substância ou verdade, mas apenas através das narrativas acerca do mesmo é que teríamos os meios para nos relacionarmos, de forma indireta, como bem evidente está, com sua essência, e que a mesma corresponderia a uma força centrífuga, um elemento de consistência para a sociedade, que exerceria esse magnetismo em torno dos sentidos simbólicos que propõe e que reafirma através da prática, expandindo-se a partir de seu ponto de ancoragem. Por esse motivo Jesi escolhe o termo “máquina”, por entender que o que temos aqui não é nem mesmo um automatismo alienado ou um esforço crítico puramente racional, mas sim uma lógica maquinica, que parece impor aos corpos esse esforço deliberado de reprodução desse *corpus* de verdades inverificáveis, sendo que esses, a cada vez presentes, são perpetuamente reconfigurados pelas circunstâncias sociais e subjetivas

295

⁵ Grazian propõe que existiriam *subcultural selves* dos músicos no mundo da arte de Chicago. O autor os separa em *players*, os jovens negros, também os mais ativos, *old-timers*, que seriam aqueles que tiveram sucesso no passado, hoje levemente marginalizados, *lions*, jovens, muitas vezes brancos, de fora, que enfrentam marginalização, têm educação superior e normalmente outros trabalhos, e *survivors*, músicos brancos mais antigos, os mais críticos – e frustrados (Grazian, 2005, p. 129-134). *Lions* e *survivors* enfrentam um desafio duplo de autenticidade: imitar os negros e parecer racista/desrespeitoso ou ser original e não atender aos critérios de autenticidade, encontrando como solução incorporar outros estereótipos contraculturais, como o *rocker*, *hippie*, *beatnik* ou acadêmico (Grazian, 2005, p. 145). *Players* e *old-timers* enfrentam o desafio de serem forçados e pressionados a uma *performance* autêntica, limitando-os (Grazian, 2005, p. 147).

vas, sendo auto-fundante na medida em que coloca sua origem no “fora de si”, que é o seu interno mais remoto (Jesi, 2014, p. 53). O que temos aqui não é muito diferente do fenômeno da memória, tal como o pensa Paul Ricoeur.

Para o francês, a memória, assim como qualquer constituição narrativa, se dá pela materialização de algo que, em verdade, reside nos domínios abstratos da virtualidade. Similarmente à impressão sensível fantasmática a que correspondem os significantes, como propõe Agamben ao pensar a linguagem pela chave da *stanza*,⁶ temos essa ideia de um mecanismo psíquico que armazena informações “de uma determinada forma”, e que, sob “determinadas circunstâncias” irá reconstitui-la, reordená-la, ressignificá-la de “uma determinada forma”. Nesse contexto, o autor, fazendo uma leitura da fenomenologia de Husserl, inclusive opta pela grafia (re)-apresentação em lugar do problemático e polêmico conceito de representação, para pensar exatamente essa lógica, de algo que se apresenta em um primeiro momento e que será recuperado, não mais correspondendo necessariamente à sua primeira versão. Dando aqui espaço para as próprias palavras do mesmo,

296

Impõe-se, então, o jogo entre o lembrado, o fictício (*Fiktum*) e o representado (*Abgebildete*), contra o fundo da oposição global à percepção, cujo objeto se apresenta a si mesmo (*Selbstgegenwärtige*) de forma direta; o representado prevalece sobre o fingido por seu caráter indireto, pois uma imagem (*Bild*) física oferece suporte. O corte passa, então, entre a imagem (*Bild*) e a coisa (*Sache*, no sentido de *res, pragmata*), a coisa em questão, não a coisa no espaço (*Ding*) [...] Enquanto a imaginação pode jogar com entidades fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado; enquanto o representado tem ainda um pé na apresentação enquanto apresentação indireta, a ficção e o fingido situam-se radicalmente fora da apresentação (Ricoeur, 2007, p. 64).

⁶ Agamben parte em *Estâncias* (2007) do que os poetas do século XVIII chamavam “estância” [*stanza*], ou seja, “morada capaz e receptáculo”, o núcleo essencial da sua poesia, porque sua natureza era a de conservar algo (Agamben, 2007, p. 11), para pensar o fenômeno da linguagem – fazendo uso inclusive de uma incursão à teoria psicanalítica do desejo, voltando até suas origens medievais, que propunham que os objetos sensíveis imprimiriam nos sentidos a sua forma, e esta impressão sensível, imagem, ou fantasma, é posteriormente recebida pela fantasia, ou virtude imaginativa, que a conserva, mesmo na ausência do objeto que a produziu (Agamben, 2007, p. 130).

Ricoeur assim atribui uma proeminência e uma responsabilidade deveras significativas à instância do agente que narra ou rememora, ao aspecto propriamente gestual, como fica evidente. Essa perspectiva se faz presente também quando tomamos o ritornelo, referencial assumido por Gilles Deleuze e Félix Guattari para pensar a constituição e operacionalidade dos territórios, uma vez que delega aos indivíduos a tarefa de perpetuar determinado saber, valor ou parâmetro por meio daqueles que se encontram imersos nesse *continuum* cultural. Ilustrando inicialmente sua proposta a partir da alusão ao canto dos pássaros, os autores, fazendo um belo jogo de paralelismos com a nomenclatura e tradição musicais, passam a estruturar uma lógica de pensamento para essa pragmática territorializante baseada em um dinamismo performático: existiriam determinados códigos inerentes a cada grupo ou espécie que emergiriam de meios, e que se afirmariam pela sua periodicidade, ou seja, seu ritmo. Essa repetição seria então reconhecida, tal como na música, enquanto um *ritornelo*, um padrão identificável, que atribui características qualitativamente significantes a determinada espacialidade. A soma de diversas “melodias” comporia uma espécie de paisagem, que seria constituída precisamente por esses contrapontos melódicos, pois no mesmo espaço coexistem diversos territórios. Dessa forma, entendemos que, para Deleuze e Guattari, a condição básica para a sustentação desse território enquanto tal, mediante a lógica do ritornelo, um prisma, um cristal de espaço-tempo, que age sobre aquilo que rodeia, fabrica tempo e fica em um estado de fórmula que evoca um personagem ou uma paisagem, em vez de ele próprio fazer um personagem rítmico, uma paisagem melódica (Deleuze; Guattari, 1997, p. 197), seria a da sustentação dessas “marcas sonoras” – usando a conceitualização de Murray Schafer – mediante a constante atualização performática, gestual.

297

Entretanto, é importante ter em mente que essa operação essencialmente prática e eminentemente dinâmica não se sustenta por uma reprodução mimética perfeita, mas sim por um processo de transdução que, entretanto, carrega em si um coeficiente de desterritorialização e reterritorialização, uma espécie de essência característica que continua

a sustentar esse “domínio”. Para os autores, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos, uma assinatura (Deleuze; Guattari, 1997, p. 155), configurando-se a partir de um estilo.⁷

É daqui que emerge a figura do autêntico, como se pode perceber: não mais aquilo que é, mas aquilo que se enuncia tal como algo que se foi aprendido a esperar e compreender, uma *performance* que se faz passar por algo que não mais é, e que em verdade nunca o foi, puro mito, mas que toma esse vazio inatingível como legitimador de sua razão de si e de sua identidade, seja em termos de espécie, família, grupo social, subcultura ou individualidade. Se a memória toma por base impressões fortemente submetidas à subjetividade, a narrativa seleciona de forma limitadamente objetiva, valendo-se seja da imaginação construtiva e de estruturas de enredo pré-genéricas (White, 2001, p. 103), seja do paradigma indiciário de Ginzburg (1989) ou dos *tropos*⁸ literários de White (2001).

298

Se temos consciência de que a lógica maquínica das narrativas míticas tomam por base um vazio centrípeto – e que, como apontou Levi-Strauss, a natureza do ofício historiográfico pouco se distinguiria da do mito (White, 2001, p. 71-72) – e que mesmo as ações territorializantes, mediante a lógica do ritornelo, seriam pressupostas marcas características, mas que em verdade não escapam à inelutável necessidade de reinvenção, fruto da demanda de performatividade constante, como ousar

⁷ Os autores o definem enquanto as qualidades expressivas ou matérias de expressão que entram em relações móveis umas com as outras, as quais vão “expressar” a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias (Deleuze; Guattari, 1997, p. 158).

⁸ No seu texto *A interpretação na história* (1972-1973), Hayden White vai propor que a narrativa histórica, tal como a literatura, se expressa mediante determinadas operações e estratégias discursivas, apontando para a proeminência de quatro tropos literários principais e predominantes –metáfora, metonímia, sinédoque e ironia – aos quais corresponderiam quatro modos explicativos encontrados nos trabalhos dos historiadores – idiográfico, mecanicista, organicista e contextualista, respectivamente.

acreditar na possibilidade de um passado, de um referencial de outros tempos, que fosse efetivamente autêntico tal como a noção corriqueira do termo faz sugerir? Mitos, memórias, depoimentos e narrativas em geral que tomam por base algum episódio ou elemento de um tempo passado são produzidos por humanos, tornados “dados” por humanos, e, através de complexos e rastreáveis mecanismos sociais, alguns se tornam, por assim dizer, “hegemônicos”, e assumem a forma pela qual nos é ensinado a “o que esperar de algo”, como algo “deve ter sido”, ou, como nos interessa aqui, “como deve ter soado”. Fica então a questão: uma vez que refletimos aqui sobre tratamento sonoro, como construir ou identificar uma paisagem sonora⁹ histórica autêntica?

Lugar como alternativa conceitual

Pois bem, investiguemos agora um problema propriamente pragmático quando passamos para uma análise histórico-cultural de filmes que se debruçam sobre um tema do passado. Como vimos, o parâmetro, por assim dizer, de caracterização estética tende a seguir esses padrões socialmente reconhecíveis, sendo aplicado à direção de arte, figurino, “sotaques” e, é claro, ao tratamento sonoro. Músicas da temporalidade, ou ao menos pertinentes ao que se entenderia enquanto aceitável para tal recorte, são um referencial óbvio, e sua não compatibilidade sugeriria uma quebra da ilusão naturalista, uma opção pela opacidade, pensando o conceito de acordo com Ismail Xavier.¹⁰

299

⁹ Aqui adiantamos o conceito proposto por Murray Schafer, que será abordado a seguir.

¹⁰ Em *O discurso cinematográfico* (2005), o teórico Ismail Xavier propõe que a história da evolução estética do cinema ocidental se pautou por uma oposição básica de estratégias narrativas e intenções em função da sua relação para com o dispositivo: de um lado, temos a “transparência”, que consistiria na narrativa clássica, o modelo hollywoodiano, que busca construir uma ilusão naturalista na medida em que oculta seus meios de produção; do outro, a “opacidade”, quer reconhecer e denotar o dispositivo, deixando clara que aquela é uma expressão subjetiva, cinema de autor, por assim dizer, chamando mais a atenção para o argumento e a crítica ali presente do que o comprometimento com a imersão.

Entretanto, a trilha sonora não se limita apenas aos aspectos musicais. Faz-se imperioso todo um esforço reflexivo acerca da construção de uma ambiência, um preenchimento com sons, efeitos como eco e reverberação, marcas sonoras específicas que caracterizariam determinada localidade, como os ruídos da cidade grande, o inconfundível som do mar, os cantos de pássaros tropicais, as buzinas dos navios de um porto agitado. Importante notar nesse sentido que, muitas vezes, essas caracterizações, principalmente se falamos do tempo passado, são, muito comumente, puramente especulativas, ainda mais evidentemente se levarmos em consideração as limitações técnicas implicadas em um registro dessa dimensão para a posterioridade – ou mesmo sua inexistência, dependendo do período. Sendo assim, fica claro que nossas representações, nossa forma de compreender essas paisagens sonoras de ontem, estão fortemente carregadas de simbolismos, filtros condicionantes do presente, aspectos simbólicos que se impõem, ainda mais se tomamos consciência de que uma possível expectativa ou intenção de realismo advindo do som direto se faz, inquestionavelmente, impossível nesse caso específico. Logo, se escolhas são feitas, e se essas escolhas estão submetidas aos moldes dos realizadores, compreender esses parâmetros de autenticidade acaba por dizer muito mais sobre o presente, em verdade – tanto em relação às instâncias realizadoras quanto ao público.

Passemos aqui agora ao debate acerca de alguns conceitos que podem se apresentar enquanto naturais, óbvios, mas que trazem em si armadilhas metodológicas deveras complicadoras. O ponto de partida é o conceito de paisagem sonora, ou *soundscape*, tal como fora originalmente proposto por Murray Schafer, ao pensar seu projeto de uma espécie de “ecologia sonora”. Um tanto polêmico, substancialmente utilizado dentro das pesquisas de som e audiovisual, podemos pensá-lo enquanto o conjunto de objetos sonoros¹¹ presentes em determinado ambiente audí-

¹¹ Conceito cunhado por Pierre Schaeffer, que se refere a um objeto acústico para a percepção humana e não objeto matemático ou eletroacústico para síntese – a menor partícula autocontida de uma paisagem sonora, analisável em termos de ataque, corpo e queda (Schafer, 2001, p. 183).

vel – e que fique claro, o pensaremos a partir daqui em relação às mídias fílmicas, limitando, sim, o seu alcance.

Entretanto, encontramos aqui um limite, uma vez que o conceito aborda intenções muito mais descritivas, e, por mais que alguns aspectos qualitativos se apresentem, como a problematização em *A afinação do mundo* (1977) acerca das marcas sonoras, sons arquetípicos e fundamentais,¹² o conceito não dá conta daquilo que perseguimos aqui: pensar determinada ambientação enquanto não apenas reconhecível em si mas mesmo auto-referenciável. Esse tipo de instância nos (re)direciona imediatamente para o ritornelo.

No quarto volume do projeto *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1997), Gilles Deleuze e Félix Guattari nos trazem o há pouco comentado conceito de ritornelo e como o mesmo irá fundamentar outro conceito chave, o de território, que, opondo-se à forma como é tradicionalmente pensado, especialmente em termos geográficos e geopolíticos, fundamenta-se mais intensamente sobre a lógica da prática, da agência dinâmica de determinados seres/indivíduos sobre um espaço, estabelecendo placas/marcas – nada muito diferente do que o conceito de marca sonora tal como encontramos em Schafer – que delimitam sem fixidez sua zona de atuação a partir de um estilo, um aspecto essencialmente pessoal, gestual, e devemos aqui destacar, qualitativo. Curioso notar que, como os autores partem da analogia ao canto dos pássaros e da nomenclatura da música, a associação da territorialização ao espaço sonoro é bem óbvia e quase automática.

301

Temos assim se insinuando a ideia de sobrepor ao conceito original de Schafer de “paisagem sonora”, de natureza mais descritiva, o de “território sonoro” na medida em que o mesmo, pela repetição da ação

¹² Por marca sonora o autor define os sons da comunidade que sejam únicos ou que possuam determinadas qualidades que os tornem especialmente significativos ou notados; por som fundamental, aqueles que não precisam ser ouvidos conscientemente, são entreouvidos, estabelecendo relação entre “figura” e “fundo”, podendo encerrar um significado arquetípico (Schafer, 2001, p. 26-27) no sentido junguiano – ou seja, padrões de experiência primordiais herdados e remontam ao início dos tempos (Schafer, 2001, p. 240).

subjetivamente condicionada, tende a, como já comentado, torná-lo reconhecível, identificável, chegando mesmo a assumir aspectos arquetípicos, na medida em que se enraíza simbolicamente na cultura. Giuliano Obici utilizará essa construção teórica do “território sonoro” em sua dissertação de mestrado em um sentido um tanto diferente, pensando-os enquanto possibilidades seriais e/ou difusas (Obici, 2008, p. 106-107), em uma abordagem micropolítica, problematizando, por exemplo, o fenômeno da escuta mediada – e por que não, limitada – aos fones de ouvido, individualizando o espaço sonoro de cada um, criando uma espécie de esfera inclusa dentro da paisagem física em que está inserido sem com ela dialogar – ou ao menos seria essa a intenção.

302 Aqui se nos aponta um problema, pois, não só essa conceituação que Obici propõe, apesar de muito pertinente, não nos serve para a presente reflexão, como mesmo a própria forma pela qual Deleuze e Guattari definem o conceito de território, apesar de estender muito satisfatoriamente a ideia de paisagem sonora ao introduzir os aspectos estéticos qualitativamente determinados/determinantes, apresenta um fator limitador, que é precisamente a natureza dinâmica dessa territorialização. Como pensar a dinamicidade de um espaço sonoro que já não mais é? Habitado por mortos, perdido nas sombras do passado, inexoravelmente inatingível e inelutavelmente especulativo? Eis que enfim chegamos à proposta da presente reflexão.

Existe um conceito um tanto mais flexível, por um lado, mas que corresponde precisamente a essa dimensão que aqui perseguimos: uma localização no espaço e no tempo. Quando pensamos o conceito de “lugar” temos essa lógica, a de uma delimitação um tanto mais flexível apesar de característica, que, por mais que eventualmente evanescente, permanece enquanto espécie de marca na diacronia. Tanto Foucault quanto Michel de Certeau tratam, por exemplo, do lugar de fala, apesar de pensarem a ideia do lugar um pouco mais em função da academia e da epistemologia por si, mas, se tomarmos a derivação conceitual que o francês Pierre Nora faz do mesmo, teremos algo mais próximo de nosso interesse. No seu artigo de 1993, *Entre memória e história*, Nora irá apontar para o

referencial que norteará seu projeto junto a Jacques Le Goff nos anos subsequentes: o lugar de memória. Segundo o próprio autor,

[...] simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos à mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração. São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diferentes (Nora, 1993, p. 21).

Os lugares de memória não têm referentes na realidade. Ou melhor, eles são, eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo, presença física ou história; ao contrário. Mas o que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história. *Templum*: recorte no indeterminado do profano – espaço ou tempo, espaço e tempo – de um círculo no interior do qual tudo conta, tudo simboliza, tudo significa. Nesse sentido, o lugar de memória é um lugar duplo; um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade; e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações (Nora, 1993, p. 27).

Logo, o lugar de memória seria definido por essa peculiaridade, detendo uma materialidade no presente que remeteria a uma imaterialidade, uma essência simbólica localizada em um outro tempo. Tal como a ocasião da festa para Jesi, que teria essa capacidade de suspender a diacronia instaurando um regime de sincronicidade para com uma origem mítica fundadora, esses lugares de memória – monumentos, feriados, museus e, tal como proposto por William Guynn (2006), filmes também – convidam os “vivos” a se lembrar, a reviver suas origens, reforçando laços identitários, ressignificando o passado e fundando novos alicerces dinamicamente frente às projeções de horizontes de expectativa¹³ possíveis.

Tal como nosso objeto aqui pensado, esses lugares de memória não são a “coisa” (*Bild*), ou mesmo sequer têm qualquer correlação indicial com o mesmo, podendo ser meros objetos ou dispositivos simbólicos produzidos *a posteriori* com o intuito de estabelecer essa conexão, essa ponte, por assim dizer. Falamos aqui, em verdade de uma ausência pre-

¹³ Em sua obra *Futuro passado* (1979), o alemão Reinhart Koselleck propõe que a experiência histórica das comunidades históricas se dá a partir da interação entre um espaço de experiência – as condições vivenciadas pelos indivíduos, construídas sobre o passado e suas identidades – e uma série de horizontes de expectativa plausíveis, projetados a partir dos condicionantes do presente e que em última medida orientariam os projetos da comunidade em direção ao futuro.

sentificada, enunciada, que se reconhece enquanto tal, mas que faz as vezes da coisa sem o ser, algo como o *eidolon*, proposto por Agamben em *Estâncias* (1977), sendo forma e ausência simultaneamente. Reconhece-se que ele ali não está, e que talvez mesmo, no caso do mito, nunca o tenha estado ou sido, mas o mesmo sobrevive através da fala de quem diz “eu”, de quem assume o papel de enunciação, dando forma, por mais que uma forma imperfeita, por vezes sem continuidade com a coisa de que fala, mas que de um jeito ou de outro a presentifica através da linguagem. É “algo” que assume o lugar da “coisa” frente à sua impossibilidade, tal como o fetiche, de modo que é “forma” no sentido de que só se manifesta não através da *apresentação*, mas sim de uma *(re)apresentação* – como vimos em Ricoeur – que não necessariamente pressupõe o real em sua primeira instância.

304 O curioso aqui é precisamente essa escolha do termo *lugar*: se por um lado é fácil nomear um museu, praça, ou outra forma monumental de “lugar” pela sua dimensão física essencialmente espacial, no momento em que pensamos filmes, feriados e mesmo referências bibliográficas, como livros, memórias ou diários, como sendo igualmente lugares, da mesma forma que o meio acadêmico, como abordam Foucault e de Certeau, apresenta a nós essa potencialidade plástica do conceito. Paul Ricoeur, a partir da leitura de Casey, pensa, por exemplo, a oposição entre “sítio”, enquanto concepção abstrata do espaço geométrico, e “lugar”, para a espacialidade vivida, sendo ele não indiferente à “coisa” que o ocupa, ou melhor, que o preenche (Ricoeur, 2007, p. 59), algo que se situa semelhantemente aos destaques qualitativos que vimos, podendo assim habituar-nos a pensar o “lugar” não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço, como pura diferença, de acordo com a sugestão de Platão (Agamben, 2007, p. 15). Ademais, ele consiste precisamente daquilo que carecíamos.

Se fizermos um balanço acerca do levantamento teórico promovido até aqui notaremos que sim, uma paisagem é efetivamente um lugar, ou ao menos o descreve. Na medida em que esse lugar, essa paisagem – sonora, no nosso caso –, é identificável, se seus agentes característicos

atuam de forma sistêmica estabelecendo marcas reconhecíveis e que, em última instância, fixaram-se em nossa cultura, podemos dizer que essa paisagem fora territorializada, modificada pelos aspectos qualitativos tal como comentado anteriormente. Entretanto, se tomamos a conceituação tal como Deleuze e Guattari haviam proposto, como chamar de território algo que não mais comporta o dinamismo da agência? Ora, esse lugar existiu, é reconhecível, apesar de não mais pertencer a ninguém – ou ao menos não àqueles que certa vez o fizeram seu lar, seu espaço de atividade, seu território. Sua especificidade reside precisamente nessa singularidade de suas características inerentes e reconhecíveis localizadas no tempo e espaço. Podemos pensá-los enquanto mecanismos mnemônicos na medida em que são instrumentalizados objetivando fins identitários, políticos, coletivos, sociais. Mas, de uma forma ou de outra, são efetivamente lugares, “simples e ambíguos”, como propõe Nora, eles têm sua existência garantida enquanto permanência virtual dentro de um inventário, um imaginário coletivo, funcionando principalmente à maneira dos *reminders*, dos indícios de recordação, ao oferecerem alternadamente um apoio à memória que falha, uma ajuda na luta contra o esquecimento, até mesmo uma suplementação tácita da memória morta (Ricoeur, 2007, p. 58). Dessa forma, irão se tornar parte essencial do corpo daquilo que chamamos no começo de autêntico: aquilo que se reconhece enquanto verdadeiro, não necessariamente o que aconteceu ou foi, mas aquilo que, tal como o mito, permaneceu sendo dito acerca desse tempo.

305

Quando tomamos assim a lógica do “lugar sonoro” enquanto um referencial de caracterização estética, parte de todo um esforço de reconstituição que se propõe autêntico, pertinente, que visa suscitar a identificação do público frente a parâmetros socialmente estabelecidos e mensuráveis, temos melhor referencial teórico-metodológico não só para a produção de uma trilha sonora em mídias audiovisuais que abordem o passado, como também para analisar e mensurar seu impacto e representatividade dentro do tecido sociocultural.

Por uma metodologia do presente: a consciência histórica

Pois bem, chegamos enfim ao ponto final da reflexão, e fica aqui o questionamento: qual é, ao fim e ao cabo, a funcionalidade de todo esse balanço conceitual? Partamos agora então para uma abordagem mais propriamente pragmática.

Tradicionalmente a disciplina histórica, mesmo reconhecendo a ilegitimidade de se analisar filmes históricos ou sobre a história mediante uma crítica pautada na fidedignidade ou não dos fatos, acaba comumente por deter-se demasiadamente sobre uma análise da narrativa e dos discursos ali presentes. Seguindo a perspectiva de Marc Ferro, por exemplo, toma-se a mesma enquanto um contra-discurso da sociedade, uma reapropriação dos meios de que fora expropriada, por assim dizer (Ferro, 2010, p. 56-57), metodologia semelhante à de Robert Rosenstone, que propõe a legitimidade do argumento fílmico na medida em que levanta questionamentos e problematiza o passado, merecendo assim, segundo o autor, a alcunha de “história como visão” (Rosenstone, 2010, p. 233), na medida em que apresenta essa interpretação. Mas vejamos bem: a própria escolha da palavra “visão” já denota certo aspecto que nos salta aos olhos. José Miguel Wisnik apontava em fins do século passado para essa proeminência do paradigma da visibilidade sobre o dos demais sentidos na cultura ocidental (Wisnik, 1989), afetando as formas pelas quais as formas musicais desse lado do mundo se configuraram – ao menos em sua sistematização originária. Ora, nos próprios estudos acerca do audiovisual a análise do discurso, os aspectos linguísticos e a fotografia vinham assumindo uma proeminência sobre os auditivos, possivelmente por conta da imaterialidade dessa instância, o que felizmente também vem mudando desde a década de 1970 com o avanço desse campo de pesquisa mundo afora. Entretanto, aqui não estamos a militar em favor de nada, mas sim propor ferramentas para um novo paradigma.

Sendo a história não simplesmente uma ciência dos “o quês”, mas muito também dos “porquês” e dos “comos”, é interessante buscar compreender para além das formas pelas quais os elementos sonoros são introduzidos em um filme talvez que tipos de sentidos essas escolhas

estéticas podem não apenas suscitar, mas também dizer acerca do nosso tempo presente, do recorte temporal e de onde falam – ou, a saber, o que esse lugar de fala tem a dizer sobre esse lugar retratado e vice versa.

Nesse sentido, para muito além dos significados simbólicos que uma canção possa inspirar através muito mais de sua vinculação estrutural linguística do que de sua textura sonora propriamente dita, o que nos interessa aqui são as operações – ironicamente – “silenciosas” que atuam na constituição da ambiência, da modelagem desse lugar sonoro, cenário sobre o qual todo o resto da trama será constituído, com um destaque válido para as potencialidades do *design* de som em multipistas e o uso do *surround*, que introduziu e ampliou a profundidade e a perspectiva no cinema, na medida em que aumenta a possibilidade de um vazio no som e, ao mesmo tempo, aumenta o espaço suscetível de ser preenchido, sendo logo esta capacidade do vazio, e não apenas do cheio, o diferencial que oferece possibilidades inexploradas (Chion, 2011, p. 122), propiciando maior imersão, grande objetivo de uma estratégia clássica naturalista, mas que abrirá um imenso leque para manipulações estéticas.

307

Podemos observar em diversas obras estratégias diferentes que a partir do *design* de som erigem um argumento tanto quanto o roteiro, diálogos, fotografia e edição. Quais agentes sonoros são relevantes e merecem espaço no *design*? Qual o potencial de intensidade relativa de determinado som ou emissor em seu contexto? Que tipo de relação ambiental é estabelecida entre as personagens e o seu *lugar* – ou seja, espaço e tempo? Além disso, interessa aos realizadores destacar essas instâncias ou o objetivo é meramente narrativo, preenchendo a trilha predominantemente de música e diálogos? Quando identificada uma inconsistência, como interpretá-la? Terá sido negligência, escolha estética ou uma opção feita em nome de uma intenção da produção de evocar um “lugar” que coincida com os referenciais de “autenticidade”, por mais que possivelmente imprecisos, apesar de hegemônicos? Destacar o que deve ser ouvido, silenciar, seja sutil ou violentamente, determinados objetos sonoros, tudo pode suscitar diferentes impressões e ressignificar uma cena.

Retornando então à nossa problemática original, essa “hierarquização” que o *design* de som e o uso do *surround* permitem, quando aplicada à (re)produção de um contexto histórico, de uma paisagem territorializada, um lugar sonoro, pode nos dizer muito acerca de como o nosso presente compreende a ação humana, a percepção humana e essa perspectiva auditiva do passado. Servindo apenas de ilustração, podemos fazer referência ao trabalho que precede essa reflexão, em que notamos que nos filmes acerca da história do *blues* existe um predomínio absoluto da narrativa de um gênero musical que surge no Sul dos Estados Unidos, fruto “de seu ambiente” (Gioia, 2009, p. 4), e migra para as cidades do Norte, com destaque para Chicago, onde se desenvolverá enquanto produto cultural de sucesso e influenciará as gerações posteriores. Essa “caminhada”, como pensado na pesquisa em questão, assume uma espécie de “lógica do progresso”, um processo civilizador, que se evidencia pelo tratamento sonoro: os elementos musicais, durante a fase rural, apresentam-se ora exclusivamente nas caixas centrais, enquanto mensagem, enunciação, ora nas *surround*, muito mais como um dos vários objetos sonoros daquela paisagem do que uma *performance* propriamente. Opondo-se a essa estratégia, durante a fase urbana as músicas são reproduzidas em todas as caixas simultaneamente, dando uma clara impressão da dimensão que o estilo assumiu. O que parece se insinuar aqui, e é a nossa aposta da pesquisa, é que essa seria a forma pela qual o nosso presente compreenderia a experiência sonora e musical daquela época em relação ao *blues* e sua evolução enquanto artefato cultural (Dória, 2017), uma vez que o mesmo tipo de operação é notada em diversas obras,¹⁴ denunciando assim, ou ao menos apontando, para

¹⁴ Em *A história do blues no cinema do século XXI* (Dória, 2019) investigamos três filmes sobre o tema. Dentre eles, apenas *Honeydripper* (2007) não apresentava maior cuidado com relação à espacialidade do som, articulando caixas centrais e *surround*, mas em *Cadillac Records* (2008) e *Ow Brother, Where art Thou?* (2000) identificamos essa diferenciação: em seu ambiente rural predominam os sons da natureza com algumas interferências de frases musicais, sugerindo que o *blues* em sua gênese era parte daquela paisagem, um elemento ambiental, aparecendo ora nas centrais, enquanto enunciação, ora no *surround*, enquanto paisagem e fundo. Quando ela se torna “civilizada” ingressa na cultura urbana, passa a ocupar a totalidade da

uma consciência histórica dominante – a saber, precisamente o parâmetro de mensurabilidade da autenticidade desse lugar, ponto de partida de toda a reflexão.

Chegando ao fim desta proposta, nosso objetivo foi o de estreitar as relações entre os estudos históricos e os relativos às mídias fílmicas, com especial destaque a essa instância do som e sua relevância enquanto elemento característico e modelador de um recorte. A inquietação surgiu de uma série de inconsistências conceituais que emergem ao se cruzar pelo menos três áreas do conhecimento significativamente distintas. Mas, assumindo as dinâmicas complexas da autenticidade em lugar de se prender a conceitos mais amplos como memória, narrativa, verossimilhança e verdade, e tomando o termo “lugar” como referencial para se pensar a textura sonora dessa paisagem territorializada, pode-se quem sabe expandir as possibilidades de questionamentos e problematizações que venham a emergir da análise de uma mídia audiovisual que aborde o passado – a saber, a relação do presente para com suas origens.



projeção, sugerindo uma espécie de conquista do espaço sonoro. Esse tipo de tratamento, como constatamos, apresenta um argumento duplo: por um lado, reforça a crença/mito de que o *blues* tenha sido fruto de sua geografia – o Delta do Mississipi – e moldado pelas condições que se lhe eram impostas. Por outro, realça e elogia o sucesso desses artistas que “vieram do nada” e se tornaram referenciais da cultura estadunidense – a saber, tanto o projeto da produção quanto o entendimento popular sobre o autêntico.

Referências

- Agamben, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- Certeau, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- Chion, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- Davis, Natalie Zemon. “Any Resemblance to Persons Living or Dead: Films and the Challenge of Authenticity”. *The Yale Reviews*, v. 86, p. 457-482, 1986.
- Deleuze, Giles; Guattari, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.
- Dória, Daniel P. Carrijo. *A história do blues no cinema do século XXI*. Curitiba: Appris, 2019.
- Dória, Daniel P. Carrijo. “O Lugar Sonoro do Blues no Audiovisual.” *Revista Livre de Cinema (RELICI)*, v. 4, n. 3, p. 60-74, set.-dez. 2017.
- Ferro, Marc. *Cinema e história*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- 310 Filene, Benjamin. *Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.
- Foucault, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Gioia, Ted. *Delta Blues*. Nova York: W. W. Norton & Company Inc., 2009.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Grazian, David. *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban City Clubs*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Guynn, William. *Writing History in Film*. Nova York: Routledge, 2006.
- Jesi, Furio. “A festa e a máquina mitológica”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 26-58, 2014.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro passado: contribuições à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- Nora, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

Obici, Giuliano. “Território Sonoro (TS)”. In: *Condição da escuta: mídia e territórios sonoros*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

Schafer, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

Schafer, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1991.

Rosenstone, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

White, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

DANIEL DÓRIA

Músico, compositor e Doutor em História pela Universidade Federal de Paraná (UFPR), é autor do livro *A história do blues no cinema do século XXI*, publicado em 2019 pela editora Appris. Dedicou-se aos temas da história da música, em especial do *blues* estadunidense, e de questões de teoria e filosofia da história. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-1748-6628>. E-mail: danieldorf89@gmail.com