

A paisagem sonora no filme-ensaio *Coração de cachorro*

Rafael de Almeida

Doutor; Universidade Estadual de Goiás, Goiânia, GO, Brasil
rafaeldealmeida.ueg@gmail.com

Ana Paula de Aquino Caixeta

Mestranda; Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil
akinoanapaula@gmail.com

Resumo

Objetivamos investigar as formas de utilização da paisagem sonora no filme-ensaio *Coração de cachorro* (Laurie Anderson, 2015). Metodologicamente nos amparamos no procedimento da análise fílmica focada principalmente na banda sonora. Nosso problema de pesquisa dedica-se a questionar de que modo a paisagem sonora participa da elaboração de uma reflexão em desenvolvimento, intencionada pelos filmes-ensaio. A partir de tais discussões acerca do nosso corpus fílmico, consideramos que haja nos filmes-ensaio uma paisagem-sonora reflexiva, que tanto ampara e potencializa a voz-over em seu papel de concretizar o pensamento em curso, quanto se destoa dela para criar novas e mais complexas camadas de sentido.

Palavras-chave

Filme-ensaio. Paisagem sonora. Biofonia. Geofonia. Antropofonia.

1 Paisagem sonora: biofonia, geofonia e antropofonia

O termo “paisagem sonora” foi introduzido pelo teórico e compositor R. Murray Schafer, que propõe sua teoria sob a investigação e análise dos sons acústicos pertencentes a um determinado espaço geográfico e que podem ser percebidos pelo ouvido humano. De forma sucinta, podemos partir de sua compreensão básica enquanto ambiente sonoro, seja real ou derivado de uma construção abstrata, que possa ter sua composição convertida em um campo de estudos e investigada (SCHAFER, 1997). Por ser um conceito bastante

abrangente, tornou-se um estopim muito importante para o desenvolvimento de diversos estudos relacionados aos espaços acústicos em geral.

Bernie Krause, influenciado pelos estudos inaugurais de Schafer, sente a necessidade de complexificar o que já havia sido proposto, pensando especificamente nas fontes múltiplas dessas sonoridades acústicas. Krause (2008), então, sugere a anatomia da paisagem sonora, onde disseca e classifica as fontes das paisagens sonoras em três grupos específicos: biofonia, geofonia e antropofonia.

Ambas as abordagens da paisagem sonora, tanto a de Schafer quanto a de Bernie Krause, não propõem nenhuma aproximação direta com o cinema. No entanto, com intuito de gerar uma análise mais aprofundada do espaço sonoro fílmico, investigaremos os três conceitos de Krause pensando também em um viés cinematográfico para, mais adiante, nos apropriarmos dos mesmos no processo de análise fílmica.

Bernie Krause conceitua biofonia como:

Característica singular da paisagem sonora é composta por todas as fontes biológicas do som, desde a microscópica até a megafauna, que ocorrem ao longo do tempo dentro de um determinado território. Em biomas ricos em densidade e diversidade de vozes de criaturas, os organismos estruturam acusticamente seus sinais em relacionamentos especiais uns com os outros, cooperativos e/ou competitivos, bem como instrumentos em uma orquestra para que cada um possa ser ouvido distintamente de outro, reduzindo assim a possibilidade do efeito de ofuscamento. (KRAUSE, 2008, p. 73-74, tradução nossa)

Dessa forma, por biofonia entende-se como todos os sons provocados por seres vivos componentes de um reino biológico. Ou seja, desde sons que emitem ao se deslocar e comer, por exemplo, até aqueles com finalidades mais específicas: como se relacionar com os iguais da mesma espécie, repelir predadores e etc. O som de cada animal pode servir como uma forma muito potente de identificação do mesmo e, quando se une aos sons de outros animais, pode constituir um espaço sonoro biofônico característico de um determinado local. Por exemplo, um filme que se passa dentro de uma mata fechada, mesmo que não apresente tal informação imageticamente, com certeza irá evidenciar a riqueza em espécies do bioma pelo som, composto por camadas de vários animais diferentes e que de fato pertençam à região que se deseja representar.

A segunda proposição de Bernie Krause para a anatomia das paisagens sonoras é a geofonia, que “é definida por sons naturais que emanam de fontes não-biológicas em um

determinado habitat. Geralmente, é dividida em quatro subcampos: os efeitos do vento, da água, do clima e das forças geofísicas” (KRAUSE, 2008, p. 75, tradução nossa). São sons muito difíceis de se encontrar isoladamente, sem nenhuma interferência de outras fontes sonoras, como a biofônica por exemplo. Apesar disso, são bastante reconhecíveis e indicam condições climáticas e geográficas como os da chuva, trovões, mar, cachoeiras e até mesmo terremotos, tsunamis e furacões.

No cinema os sons geofônicos são constantemente utilizados no extracampo, muitas vezes servindo como reforço ou para complexificar a composição do local onde se passa o filme. Nesse caso, o uso assemelha-se ao dos sons biofônicos, onde a paisagem sonora corresponde ou complementa a banda imagética, servindo como instrumento a favor do realismo fílmico. Por outro lado, os sons biofônicos também são utilizados com funções narrativas que podem contrapor-se às imagens que acompanham, como quando um personagem está fisicamente em um local ensolarado, mas ouve-se sons de temporal, com chuva e trovoadas. Nesse caso, os sons atuam não apenas como elementos que colaboram para uma representação verossímil do espaço físico, mas sim destoam do mesmo, como forma de indicar uma alteração do estado psicológico do personagem ou antecipar uma informação climática.

Por último, temos a camada sonora mais diversa e complexa, a antropofônica:

Antropofonia definida como todos os sons gerados por humanos que ocorrem em um determinado ambiente: fisiológico (falando, grunhindo, sons do corpo), som eletromecânico, controlado (música, teatro, etc.) e incidental (caminhando, comendo, etc) (KRAUSE, 2008, p. 73, tradução nossa).

Dessa forma, teríamos então uma vasta possibilidade de sons que são emitidos naturalmente por humanos ou criados por ele. Quando, em um filme, temos vozes humanas verbais ou não-verbais, *foleys*¹ de mastigação ou batida de coração, músicas, ruídos eletrônicos e até sons criados pelo homem de forma indireta, como os de carros, aviões, indústrias e etc., há então uma variedade gigantesca de sons antropofônicos.

Tais formas da paisagem sonora podem ser reconhecidas e distinguidas. No entanto, em ambientes naturais, como já comentamos um pouco a respeito na geofonia, muito dificilmente uma conseguirá se manifestar totalmente apartada das outras. Principalmente

¹ *Foleys* são os efeitos sonoros de um filme: os sons que não pertencem nem ao diálogo, nem à voz-off, e que são acrescentados no processo de pós-produção.

porque o homem tem conseguido cada vez mais expandir as barreiras da antropofonia, ocupando sonoramente os mais diversos lugares.

Entretanto, no caso do cinema, em que essas formas da paisagem sonora são controladas e harmonizadas pelo *sound designer* – profissional responsável por orquestrar de maneira criativa e prática todos os sons do filme –, temos então a possibilidade de conceber formas mais puras da biofonia, geofonia e antropofonia. Como são cuidadosamente planejadas, ao se mesclarem dentro de uma obra essas fontes da paisagem sonora vão muito além de apenas comporem a ambientação acústica. Elas comportam-se como criadoras de sentido autônomas, capazes de nos informar e/ou gerar sensações que não se dão imageticamente.

Ao investir em sua autonomia, as fontes que compõem a paisagem sonora nos filmes-ensaio costumam se lançar nas possibilidades criativas instauradas por essa fratura entre banda imagética e sonora, apartando-se de uma sincronia plena com as imagens e do seu mero papel de complemento ou reforço. A respeito dessa disjunção imagético-sonora dos filmes-ensaio, Christa Blümlinger (2007) afirma que a interação de forma autônoma dessas duas “faixas” gera uma nova camada de significações, formando “figuras de pensamento” que rompem com os sistemas de percepção convencionais. Dessa forma, o ensaísta audiovisual sugere um novo uso das paisagens sonoras, mais inventivo e potente que nos casos convencionais, que as reduz à função de ambientação.

A partir desse cenário pretendemos centrar nossa investigação na participação da paisagem sonora na construção de um discurso reflexivo em curso, proposto pelos ensaios fílmicos. Partimos da hipótese de que, à luz de *Coração de cachorro* (Laurie Anderson, 2015), haja nos filmes-ensaio uma paisagem sonora reflexiva, que tanto ampara e potencializa a *voz-over* em seu papel de concretizar o pensamento em curso, quanto se destoa dela para criar novas e mais complexas camadas de sentido. Para tanto, do ponto de vista metodológico, pretendemos realizar uma análise fílmica de cenas da obra com ênfase em sua paisagem sonora, compreendida enquanto campo de estudos e investigação composto a partir de fontes diversas que assumiremos como categorias de análise: biofonia, geofonia e antropofonia.

2 Diálogos do filme-ensaio com a paisagem sonora

O filme-ensaio exige de seu realizador o processo de “repensar e refazer do eu”

(CORRIGAN, 2015, p. 21), o que se reflete em sua potência para desconstruir as estruturas narrativas e reformulá-las para um diálogo com o espectador que, apesar de possuir alguns alicerces subjetivos, parte também de/para domínios públicos, envolvendo suas particularidades históricas, sociais e culturais. Por tal perspectiva, a definição do domínio ensaístico envolve a relação entre a tríade: eu, experiência e público, em que “[...] o ensaístico estende-se e equilibra-se entre a representação abstraída e exagerada do eu e um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta.” (CORRIGAN, 2015, p. 19). Dessa forma, em geral, a paisagem sonora do filme-ensaio é dominada e organizada pela voz humana, logo antropofônica.

A partir de tais pressupostos, como o ensaio então concretiza filmicamente sua intenção de estabelecer um diálogo com espectador e também de se portar como uma formulação do pensamento “em voz alta”? Seria de fato somente a *voz-over* a responsável por tal processo ou também envolveria outros sons? Pensando nisso nos propomos a investigar não apenas a voz, como também os demais elementos que compõem a paisagem sonora do filme-ensaio.

Laura Rascaroli, ao pensar sobre a questão, sugere “uma compreensão da paisagem sonora do filme-ensaio que não se limita à *voz-over*, mas se estende a todos os elementos de um ambiente complexo também composto por música, sons não-verbais, ruídos e silêncio” (RASCAROLI, 2017, p. 118, tradução nossa). A relação disjuntiva entre a *voz-over* ensaística e a banda visual proporciona à camada sonora um espaço privilegiado para seu desenvolvimento a partir de uma multiplicidade de elementos para além da voz, que contribuem para a construção discursiva.

Aproximando-nos do ambiente sonoro do filme-ensaio *Coração de cachorro* é perceptível uma banda sonora diversa e autônoma da banda imagética. A *voz-over* da realizadora Laurie Anderson se sobressai aos demais sons, sem anular ou diminuir a importância dos outros componentes da paisagem sonora. Desenhada a partir de uma esfera de ampla musicalidade, com abordagem distinta, a atenção dada à trilha sonora do filme torna-se evidente.

Vozes, ruídos naturais e eletrônicos, músicas, sons instrumentais, o soar de um sino, o latir de um cachorro, o sopro do vento de uma tempestade e o silêncio, entre tantos outros sons, são convocados e arranjados cuidadosamente. Detalhes sonoros dos mais diversos e ínfimos estão presentes em todo o filme, em consenso ou não com a *voz-over*, e são de fundamental importância para qualquer análise pautada no viés sonoro que não se filie

estritamente a uma perspectiva vococêntrica. A partir de Rascaroli (2017), pensamos que a paisagem sonora ensaística necessita ser observada a partir de um ponto de vista mais abrangente e criterioso, para investigar de que forma ela coopera com a elaboração do discurso crítico proposto pela obra.

O que Rascaroli propõe é que, a partir da sua concepção de paisagem sonora do filme-ensaio, seja possível “explorar mais amplamente o interstício disjuntivo da imagem sonora e, portanto, o conjunto de significados e efeitos produzidos por uma trilha sonora ensaística.” (RASCAROLI, 2017, p. 118, tradução nossa). Sendo assim, partimos do seguinte pressuposto metodológico para realizar as análises: “o que o analista da paisagem sonora deve fazer primeiro é descobrir as características expressivas da paisagem sonora, aqueles sons que são importantes seja por sua individualidade, sua numerosidade ou sua dominação” (SCHAFER, 1994, p. 9, tradução nossa). Segundo Schafer, depois disso “algum sistema ou sistemas de classificação genérica terá que ser planejado” (SCHAFER, 1994, p. 9, tradução nossa).

Tendo isso em vista, partiremos para um contato descritivo-analítico com a obra que permita, simultaneamente, identificar os sons mais significativos da paisagem sonora de determinadas cenas, bem como levar em conta a biofonia, geofonia e antropofonia enquanto categorias de análise que relacionam-se entre si e com a banda imagética. Tal percurso permitirá verificar o quanto *Coração de cachorro*, enquanto filme-ensaio, explora o interstício disjuntivo da imagem sonora na composição de sua paisagem sonora, bem como a participação da mesma no discurso reflexivo proposto pelo filme.

3 Sons antropofônicos em *Coração de cachorro*

Coração de cachorro é um filme-ensaio marcado por disjunções, tanto visuais quanto sonoras. Ele rompe quase que por completo com noções lógicas e naturalistas, devido a uma relação abalada com o mundo exterior, e imerge em um mundo no qual a subjetividade da realizadora se faz alicerce. O filme se assume como um processo de reflexão, característica provinda da sua raiz ensaística, que ocorre “de olhos fechados” enquanto o que vemos imageticamente se apresenta como sonhos, lembranças, delírios e até mesmo um vislumbre do pós-morte.

Laurie Anderson, artista conhecida por seu trabalho com performances multimídias, assume a *voz-over* e também a composição de quase todas as músicas presentes em seu

filme. Apropriando-se da liberdade formal provinda do ensaio enquanto domínio cinematográfico, a obra assume determinado caráter experimental no campo sonoro, evidentemente marcado pelo hibridismo gerado pela heterogeneidade das fontes da paisagem sonora.

Em determinada cena, Laurie Anderson descreve qual é a “imagem” gerada quando os olhos estão fechados, por meio de sua *voz-over* e timbre suave. Ela começa questionando: “Qual é o nome dessas coisas que você vê quando fecha os olhos? Eu acho que são ‘fosfenos’, os padrões avermelhados, as pequenas listras e pontos e linhazinhas embaçadas que você vê flutuando quando fecha os olhos”. Em alguma medida, essa cena sintetiza o desejo do filme de se portar como a materialização do que pode ocorrer enquanto não podemos ver, aproximando-se de campos como a imaginação, o sonho e o delírio.

Para além da *voz-over*, a paisagem sonora é composta por sons eletrônicos em certa frequência que, às vezes, se misturam com algo próximo aos sons de trovões. Apesar de ser uma mescla peculiar, esses sons permanecem em segundo plano, servindo de ambientação para a voz que prossegue desenvolvendo seu raciocínio. “Às vezes, os fosfenos são chamados cinema de prisioneiro, um tipo de filme de vanguarda, sem roteiro e eterno. Ou, talvez, eles sejam apenas protetores de tela, segurando padrões que ficam lá para o seu cérebro não adormecer”, conclui a narradora. No entanto, nesse ponto, assim que a *voz-over* cessa, a paisagem sonora é completamente tomada por uma música densa e com repetições de vozes não-verbais que contrastam tons agudos e graves.

Ao repetir algo incompreensível, a música acaba se fundindo aos demais elementos sonoros. Essa trilha sonora possui também uma espécie de ruído que se repete e nos soa como o som em velocidade reduzida das rodas de um trem em movimento. Esse arranjo gera certa apreensão e incômodo, permanecendo mesmo quando a voz de Laurie Anderson retorna relatando sobre a cegueira de sua amiga e cachorra Lolabelle. O volume é um pouco reduzido e os tons mais agudos da voz que entoa as repetições não colidem com a da realizadora – “Quando a Lolabelle envelheceu, ficou cega” –, apenas os mais graves ficam ao fundo, – “Ela não se mexia. Ela congelou no lugar” –, orquestração que funciona para manter a presença latente da música sem afetar a compreensão do que está sendo dito. “O único lugar que ela corria era na beira do mar, porque sabia que não haveria nada ao correr lá. E, então, ela corria a toda velocidade, na escuridão total”. Gritos agudos e breves são ouvidos em seguida. O mar, citado na narração e visto ao fundo das fotografias em preto e branco de

Lolabelle correndo na praia em plano geral, não está presente na paisagem sonora, sinalizando o interstício, a disjunção instaurada entre banda sonora e imagética.

Portanto, há nessa cena, e em *Coração de cachorro* de forma geral, uma predominância de sons antropofônicos, com destaque principalmente à *voz-over* e sons instrumentais e eletrônicos musicalizados. Apesar da numerosidade dos motivos musicais, a individualidade da *voz-over* de Laurie Anderson garante sua dominação. Simbolicamente, a intensidade dramática projetada pela paisagem sonora nesse momento expressa, de forma não-verbal, ora a desordem de um cérebro que não dorme, ora a de um olho que não vê.

A partir dessa cena, e de várias outras, dada a predominância de sons antropofônicos, podemos constatar que *Coração de cachorro* se constrói sob uma perspectiva vococêntrica, em que o filme “favorece a voz, evidencia-a e destaca-a de outros sons.” (CHION, 2011, p. 13). Para além de vococêntrico, ele também é verbocêntrico, onde se valoriza a voz que se porta como suporte verbal, e todos os demais sons se organizam para garantir a inteligibilidade clara das palavras pronunciadas (CHION, 2011). Tal perspectiva não tem latência restrita apenas ao filme de Laurie Anderson, possuindo também grande recorrência em obras que se filiam ao domínio ensaístico, pela percepção da voz enquanto canal privilegiado para a transmissão do pensamento.

A importância da *voz-over* em *Coração de cachorro* também se dá por ser uma marca bastante pessoal da realizadora e instrumentalizar-se tanto para inscrição da subjetividade quanto para a concretização de um pensamento em curso. Isso se torna possível através da modulação do timbre de Laurie Anderson. Se por um lado, em cenas como as que narram os acontecimentos sociais vivenciados por americanos pós-atentado, temos um timbre não oscilante, que evoca segurança e seriedade; por outro, em momentos de maior carga dramática, como as cenas em que ela rememora as mortes de pessoas próximas, a *voz-over* torna-se instável, hesitante, às vezes mais sussurrada, às vezes mais enfática, assumindo assim oscilações que representam uma fusão de sentimentos gerados por tais acontecimentos.

A voz também interrompe a si mesma em diversos momentos com algumas pausas, lacunas silenciosas que enfatizam a dificuldade de lidar com tais memórias; o que torna os relatos mais hesitantes, assumindo suas incertezas perante o risco de lidar com lembranças, que acabam se tornando fugidias por serem difíceis e dolorosas; ou que assim pretendem se assumir.

Tais comportamentos evocam o que Karl Sierek (2007) considera como voz pneumática, quando a *voz-over* assume diversas modulações, variando entre timbres, assumindo sussurros, gaguejos e pausas, de forma a ralentar o discurso fílmico em tons suaves de incerteza e afetividade. Em *Coração de cachorro*, a voz de Laurie Anderson se elabora de tal modo que, do início ao fim, temos a sensação de que a realizadora nos conduz numa espécie de “contação” de histórias, com a didaticidade e ternura de quem se dispõe a mais que simplesmente repassar informações, mas também evocar afetos no espectador.

Além de pneumática, a *voz-over* ensaística de Laurie Anderson também pode ser percebida como heteroglóssica (LUPTON, 2011). Tirando algumas vozes muito esparsas e pontuais, como a da treinadora de Lolabelle e de uma senhora que fala para a câmera sobre levar a cadela no fim de sua vida para a casa e alimentá-la, o filme é majoritariamente dominado pela voz de Laurie. Ela assume não só os próprios relatos, como também encena vocalmente as falas de outras pessoas, e até mesmo de animais, flexibilizando seu timbre de diversas formas, para sair dos tons suaves e afetuosos pertencentes ao seu sujeito reflexivo ensaístico. Dessa maneira, ela consegue multiplicar-se e dar lugar a interpretações de outras vozes importantes que, no entanto, não estão disponíveis ali; se formulando então sob um processo de rememoração da própria realizadora e de imaginação do público.

Apesar da centralidade da *voz-over*, os demais sons da paisagem sonora também ganham a predominância em determinados momentos de *Coração de cachorro*. Durante os créditos finais do filme temos um exemplo significativo da importância desses sons. A música que acompanha os créditos é uma das poucas que não é da autoria de Laurie Anderson. Assinada por Lou Reed, esposo da realizadora falecido em 2013, a música trata do amor e seus múltiplos sentidos. Apesar de seu falecimento anteceder a realização da obra, que discute justamente questões acerca da morte, ao longo do filme ele não é citado de forma direta. Não se fala sobre quem ele foi, sobre sua relação com Laurie Anderson e muito menos sobre o impacto da sua morte na vida dela.

Sua única aparição imagética se dá timidamente, em outra cena, em um plano rápido e confuso em que Laurie Anderson segura a câmera com descuido. Esse é também o único plano em que a artista aparece de forma física.

No entanto, ainda assim, o ecoar da música *Turn time around*², amarrando todas as reflexões fílmicas percorridas por Laurie, é de extrema sutileza e potência. Ela se apresenta como uma dedicatória invisível para Lou Reed. Este não é um filme sobre ele, é um filme

² Em português “Passar o tempo”

para ele. Hipótese que se confirma com a última cartela, após todos os créditos terem passado, em tela preta: Dedicado ao espírito magnífico do meu marido, Lou Reed. 1942-2013.

Logo, considerando que durante os créditos finais a música é o único elemento que compõe a paisagem sonora, percebemos mais uma vez a predominância de sons antropofônicos. Sons gerados por um ser humano que já está distante. A individualidade da música de Lou Reed, cuidadosamente selecionada por Laurie Anderson, garante sua preponderância. A disjunção com a banda imagética é evidente: som e imagem caminham de forma completamente autônoma. A intensidade dramática desenhada pela música nesse instante é capaz de expressar tanto a melancolia da ausência de um ente querido, quanto pistas da relação existente entre a realizadora e o falecido marido.

Dessa forma, embora fique evidente o lugar de centralidade ocupado pelo vococentrismo, devemos também reconhecer a importância dos demais elementos que compõem a banda sonora do filme-ensaio. A disjunção imagético-sonora permite que o extracampo atue como o espaço privilegiado da imagem sonora, como espaço em que a mescla de sons provenientes de diversas fontes proporcione um afastamento da banda visual, enquanto a paisagem sonora participa na construção de um raciocínio que foge à lógica do discurso acadêmico, com argumentos fechados. Todos esses sons se orquestram em torno da *voz-over*, criando um espaço propício para que a mesma se desenvolva e, ao mesmo tempo, reforçam ou criam novas camadas de sentido incapazes de serem representadas verbalmente.

A *voz-over* nos convida para ouvir uma história, e até mesmo dialogar com ela, mas os demais sons nos convidam a senti-la, a imergir nessa empreitada fílmica proposta pela realizadora por uma perspectiva sensorial. Como Nora M. Alter afirma sobre a música, “ela estrutura a montagem, cria significados, estabiliza tons e incentiva vãos de fantasia.” (ALTER, 2011, p. 177, tradução nossa). Poderíamos pensar o mesmo dos demais sons não-verbais que compõem a paisagem sonora de *Coração de cachorro*. Eles são importantes produtores de sentido que tanto podem contradizer quanto complementar a informação verbal da *voz-over*, por uma via não-verbal.

4 *Coração de cachorro*: por uma paisagem sonora reflexiva

Como já podemos constatar, *Coração de cachorro* é um filme-ensaio repleto de sons

antropofônicos que exercem diversas funções essenciais para o filme. Em um grau diferente, mas não menos importante, temos também a presença de paisagens sonoras em que há predominância de sons biofônicos e geofônicos.

Em determinada cena, visualmente acompanhamos uma câmera que se locomove pelos corredores de um hospital veterinário cheio de cachorros internados. Laurie Anderson descreve em *voz-over* como se deram os dias que antecederam a morte de Lolabelle. Enquanto ela narra sobre o padecimento da cadela e a indicação do veterinário de poupá-la do sofrimento antecipando sua morte, procedimento padrão adotado, nós também ouvimos ao fundo o choro de alguns cachorros. Apesar da descrição dessa fonte sonora biofônica, sua pouca dominância não a torna menos efetiva em transmitir a carga de sofrimento dos vários animais presentes naquele local, incluindo o de Lolabelle no momento descrito; bem como a fragilidade de todos os demais animais, inclusive os humanos, que choram na iminência da morte.

Já em cenas como o bardo de Lolabelle ou quando, mais ao final do filme, Laurie Anderson conta que precisou se preparar ao se conduzir para o leito de morte da mãe, pois não sabia muito bem o que dizer naquele momento; a paisagem sonora é tomada por sons que nos remetem a tempestades. Talvez, no dia da morte de sua mãe, nem tenha de fato acontecido uma nevasca com ventanias, como suscitado pelas bandas sonora e imagética, mas por razões dramáticas a diretora tenha optado por construir essa atmosfera por meio desses elementos. A numerosidade dos sons geofônicos de chuvas, ventos e trovões nessas cenas estão geralmente associados, do ponto de vista simbólico, à percepção da morte enquanto uma violenta agitação da aura, tanto para os que partem quanto para os que permanecem, carregada de temor e melancolia.

No caso de *Coração de cachorro*, como já afirmamos, o vococentrismo ocupa um lugar central. A *voz-over* ensaística de Laurie Anderson, que se assemelha a de uma contadora de fábulas, narra acontecimentos de sua vida pessoal de uma perspectiva relativamente distanciada. Mesmo quando a realizadora relata sobre a morte da mãe, de Lolabelle ou do amigo performer, ela mantém uma sobriedade que assegura o afeto sem necessariamente afastar-se de seu exercício reflexivo. Todas essas formulações das bases discursivas, junto ao caráter metamórfico da *voz-over* ensaística revelado pelas modulações de timbres e entonações, convertem a voz no principal instrumento que concretiza a intenção ensaística da obra, de se portar como o desenvolver de uma reflexão, ainda bruta, inacabada e turva.

Apesar disso, diante do exposto supomos que também tenha ficado evidente a importância dos demais sons para o alcance do almejado caráter reflexivo pelo discurso fílmico do filme-ensaio. Ao longo de nosso percurso, partimos da hipótese da existência de uma paisagem sonora reflexiva com duplo papel: por um lado, potencializar a *voz-over* enquanto meio privilegiado para dar forma ao pensamento; e, por outro, complexificar o sentido desse pensamento por meio de outras camadas discursivas não-verbais. Com o exercício de análise é perceptível que os sons antropofônicos, sobretudo a *voz-over*, estão conectados preponderantemente à primeira função; enquanto os sons biofônicos e geofônicos à segunda.

Nesse sentido, a partir de um relacionamento criativo e disruptivo entre som e imagem, a paisagem sonora proporciona, em graus variados a depender da obra, o surgimento de dissonâncias em múltiplos níveis na estrutura do filme-ensaio: tanto entre as bandas sonoras e imagética; quanto dentro da própria paisagem sonora – entre a *voz-over* e os demais elementos sonoros, entre os próprios elementos verbais, e também entre os sons não-verbais. Tais dissonâncias geram uma paisagem sonora amparada pela desarmonia e repleta de lacunas dentro das quais o discurso inconcluso do filme-ensaio se constrói.

Com exceção da *voz-over*, os demais elementos da paisagem sonora permitem ao filme-ensaio anunciar formulações ensaísticas de uma forma não-verbal, as quais são capazes de complementar e/ou contestar as ideias sugeridas pela narração, enquanto proporcionam também uma experiência afetiva distinta, já que acessam o espectador por uma via sensorial e não apenas racional. Ao levarmos em conta o caráter rizomático e não-linear de um pensamento em estruturação, bem como a intenção do filme-ensaio de comportar-se de maneira semelhante, acreditamos que a paisagem sonora ensaística torna-se reflexiva na medida em que revela as incongruências desse processo reflexivo, constituindo-se enquanto espaço de disjunção e multivocalidade.

Mais que o desenvolvimento de um raciocínio lógico e consistente, ao passo que a paisagem sonora reflexiva do filme-ensaio equilibra o valor de seus elementos sonoros, torna-se capaz de orquestrar voz, sons não-verbais, músicas, ruídos e silêncios em prol da constituição de um espaço meditativo que revela a sinuosidade e contraditoriedade que marcam o processo reflexivo.

Em *Coração de cachorro*, em virtude da esfera de musicalidade criada por Laurie Anderson, percebemos que a paisagem sonora ensaística, compreendida enquanto esse espaço meditativo, atua como uma espécie de mantra que não somente convida o

espectador a conduzir sua mente a um estado reflexivo, mas o convoca a fechar os olhos para ver. O que você vê quando fecha seus olhos?

Referências

ALTER, Nora M. Sounds Thoughts: Hearing the Essay. In: KRAMER, Sven; TODE, Thomas (Org.). **Der Essay film: Ästhetik und aktualität**. UVK VerlagsgesellschaftmbH, Konstanz, 2011.

BLÜMLINGER, Christa. Leer entre las imagines. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo**. Navarra: Gobierno de Navarra, 2007.

CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas, SP: Papyrus, 2015.

KRAUSE, Bernie. Anatomy of the soundscape: involving perspectives. **J. Audio Eng. Soc.**, v. 56, n. 1/2, jan/fev 2008.

LUPTON, Catherine. Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film. In: KRAMER, Sven; TODE, Thomas (Org.). **Der Essay film: Ästhetik und aktualität**. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2011.

RASCAROLI, Laura. **How the essay film thinks**. New York: Oxford University Press, 2017.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Unesp, 1997.

SCHAFER, R. Murray. **The soundscape: our sonic environmental and tuning of the world**. Rochester: Destiny Books, 1994.

SIEREK, Karl. Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo**. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo, notas sobre el film-ensayo. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo**. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

Filmografia

CORAÇÃO DE CACHORRO. Direção: Laurie Anderson. Estados Unidos. Distribuído por

Leopardo Filmes. 2015.

The soundscape in the essay film *Heart of a Dog*

Abstract

We aim to investigate the ways of using the soundscape in the essay film *Heart of a Dog* (Laurie Anderson, 2015). Methodologically we rely on the procedure of the film-based analysis focused on the soundtrack. Our research problem is dedicated to questioning how the soundscape participates in the elaboration of a reflection in development, intended by the essay films. From such discussions about our film corpus, we consider that in the essay films there is a reflexive sound-landscape, which both supports and potentiates the voice-over in its role of concretizing the ongoing thought, as well as discarding it to create new and more complex layers of meaning.

Keywords

Essay film. Soundscape. Biophony. Geophony. Anthrophony.

Recebido em 16/02/2018

Aceito em 29/07/2018