

**INFORMAMOS QUE ESTA É UMA PRIMEIRA VERSÃO DO TEXTO
APROVADO PARA PUBLICAÇÃO. ESTE ARTIGO AINDA PASSARÁ PELA
FASE DE REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO.**

ID: 3270

DOI: <https://doi.org/10.30962/ecomps.3270>

Recebido em: 03/09/2025

Aceito em: 24/06/2026

Linguagens híbridas: a imagem, o som e o movimento como expansão sêmica no audiovisual contemporâneo

Graziele Rodrigues de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo: Este artigo discute como o estatuto da imagem, do som e do movimento adquire níveis mais profundos de produção de sentido a partir das novas tecnologias multimidiáticas. As perspectivas teórico-metodológicas do comparatismo e as proposições analíticas de Lucia Santaella e Philippe Dubois fundamentam esse estudo acerca da seleção do *corpus* e das dinâmicas de significação. São expressões de diferentes gêneros artísticos que colocam em confluência várias linguagens: a fotografia em movimento, o audiovisual quase documental ou quase ficcional, os fundamentos da linguagem visual na exploração sensorial (as cores, as texturas, as formas, os fluxos temporais).

Palavras-chave: Audiovisualidades. Comunicação e tecnologia. Audiovisual contemporâneo.

Hybrid languages: image, sound and movement as sign expansion in contemporary audiovisual media

Abstract: This article discusses how the status of image, sound, and movement acquires deeper levels of meaning production through new multimedia technologies. The theoretical and methodological perspectives of comparativism and the analytical propositions of Lucia Santaella and Philippe Dubois underpin this study on corpus selection and the dynamics of meaning-making. These are expressions of different artistic genres that bring together various languages: moving photography, quasi-documentary or quasi-fictional audiovisual works, and the fundamentals of visual language in sensory exploration (colors, textures, forms, temporal flows).

Keywords: Audiovisuals. Communication and technology. Contemporary audiovisual.

Lenguajes híbridos: imagen, sonido y movimiento como expansión signica en los medios audiovisuales contemporáneos

Resumen: Este artículo analiza cómo el estatus de la imagen, el sonido y el movimiento adquiere niveles más profundos de producción de significado a través de las nuevas tecnologías multimedia. Las perspectivas teóricas y metodológicas del comparativismo y las propuestas analíticas de Lucia Santaella y Philippe Dubois sustentan este estudio sobre la selección de corpus y la dinámica de la construcción de significado. Se trata de expresiones de diferentes géneros artísticos que combinan diversos lenguajes: la fotografía en movimiento, las obras audiovisuales cuasi documentales o cuasi ficticias, y los fundamentos del lenguaje visual en la exploración sensorial (colores, texturas, formas, flujos temporales).

Palabras clave: Audiovisuales. Comunicación y tecnología. Audiovisual contemporáneo.

Introdução

No cenário contemporâneo das produções fotográficas e audiovisuais ficcionais ou documentais, temos a emergência de um *além* das capacidades narrativas e/ou semânticas dos elementos e fundamentos das composições artísticas (a forma, as cores, as texturas, o movimento). A natureza pluridimensional da linguagem humana, já postulada por Bakhtin (2010), encontra nesse contexto hipermidiático um cenário propício para a criação de novas fórmulas, conceitos e misturas. Isto é, um campo artístico composto por linguagens híbridas.

A riqueza e diversidade dos gêneros discursivos são imensas, porque as possibilidades da atividade humana são inesgotáveis e porque em cada esfera da práxis existe todo um repertório de gêneros discursivos que se diferenciam e crescem à medida que se desenvolve e se complexifica a própria esfera (Bakhtin, 2010, p. 280).

As linguagens nos variados gêneros discursivos (a escrita, a oralidade, a imagem fixa ou em movimento, a música, o ruído etc.) expandem-se e hibridizam-se na mesma consonância com que o pensamento humano se complexifica (as contradições do tecido social, o excesso de referências, os múltiplos códigos culturais e de conduta). A pluralidade de linguagens e seus híbridos imprimem, assim, o próprio contexto sócio-histórico marcado pela mediação das ferramentas digitais em todas as dimensões da vida diária (Santaella, 2014). De um lado está o uso intencionado da arte e das novas tecnologias minuciosamente direcionado para a conformação de todo um modo de ser e estar no mundo voltado para o *ethos* capitalista. Em suma, a comercialização das emoções, subjetividades e sentimentos a partir da infiltração da

arte e da estética enquanto dispositivos estratégicos na regulação e controle das experiências e percepções de mundo (a midiatização como articulação de todas as instituições sociais à mídia) (Sodré, 2014).

Trata-se de uma sociedade marcada pela mecanização e quantificação da vida ordinária, cujo valor simbólico do dinheiro segou a experiência autêntica na contemporaneidade (significado genuíno e profundo no modo de viver e perceber a vida e a realidade concreta). (Benjamin, 1987; Agamben, 2010). Ou ainda, a arte e a estética arranjada com as novas tecnologias a serviço de uma comunicação funcional são instrumentos para a fabricação e artificialização anestesiante do mundo. O caráter efêmero, dinâmico e acelerado do capitalismo hodierno torna a vida cotidiana ligada a uma vivência (uma forma mais fragmentada e superficial de perceber a realidade imediata). Esses novos dispositivos criam e impulsionam novas e cada vez mais sofisticadas formas de produção, circulação e mediação simbólica:

Vivemos hoje num mundo em que a circulação generalizada de formas simbólicas desempenha um papel fundamental e sempre crescente. Em todas as sociedades, a produção e a troca de formas simbólicas – expressões linguísticas, gestos, ações, obras de arte etc. – e, e sempre tem sido, uma característica onipresente da vida social (Thompson, 2011, p. 9).

Está no jogo dessas estratégias de produções simbólicas a estetização não só de bens e produtos materiais e comerciais, mas a estetização de tudo. Do pormenor na intimidade do lar aos grandes acontecimentos, tudo é passado pelo filtro estético e narrativo de tônica capitalista (Lipovetsky, 2005).

A dimensão do sensível, nesse sentido, é um campo minado de dispositivos ideológicos de sustentação do capitalismo neoliberal (Sodré, 2006). Faz parte desse jogo persuasivo a padronização de narrativas cinematográficas – a jornada do herói (Campbell, 2007) –, a música, a literatura e todo um campo artístico moldado para a economia monetária. Nesse cenário, o cultural, o social, o comercial, o político se articulam com a arte na construção de um real fundado na dimensão estético-emocional (Lipovetsky; Serroy, 2015). E tanto mais a arte se adentra no cotidiano – a arte direcionada para o mercado – mais o mundo perde em poética.

Por outro lado, sempre há os desvios que tanto podem seguir os padrões aristotélicos do fazer artístico (a narrativa linear) ou mesmo romper com esses padrões com o audiovisual expandido, por exemplo. A questão que se defende neste artigo, é que nesses desvios há uma

arte não prescrita pelas regras da audiência e do lucro. Nesse campo artístico as novas tecnologias não são inimigas, pelo contrário, as tecnologias dão base para a criação e potencialização de sentidos que fogem da visão cartesiana dicotômica (Descartes, 1991). Trata-se de abolir os dualismos cartesianos – mente x corpo; ser humano x natureza; razão x sensibilidade – na expansão de sentidos e experiência fenomenológica num mundo acostumado sensivelmente.

Isso posto, o que se problematiza neste texto é: como o estatuto da imagem, do som e do movimento adquire níveis mais profundos de produção de sentido a partir da dissolução de suas fronteiras¹? O objetivo do artigo, assim, é refletir sobre as estratégias sensíveis de diferentes formatos de obras visuais e audiovisuais quando essas usam aspectos específicos da linguagem visual (o som, o movimento, as cores etc.) para expandir a capacidade semântica e narrativa.

A fim de atingir o objetivo proposto, a metodologia de construção analítica e seleção do *corpus* também se coloca na contramão da construção de um saber científico cartesiano². De um lado, o pensamento constelar benjaminiano e a perspectiva comparada³ dão base para formar um *corpus* de análise díspar (Benjamin, 1984; Carvalhal; Coutinho, 1994; Souto, 2020). As obras *Mina de Ouro na Serra Pelada* (1979), de Sebastião Salgado, *Matter* (2022), de Adam Magyar, *The Raft* (2007), de Bill Viola, *Um Lugar ao Sol* (2009), de Gabriel Mascaro e *Paredes Abertas* (2021), de Lucas Bambozzi, fundamentam a discussão acerca do hibridismo e expansão sígnica⁴ em diferentes linguagens e contextos sócio-históricos. De outro lado, as proposições

¹ Sobre a malha interconectada e a criação artística contemporânea, com as quais as tecnologias de produção se articulam de maneira a dissolver as determinações de gênero ou formato (cinema (movimento), fotografia (estático), música etc. Para Fatorelli (2020, p. 10), “a renúncia da posição essencialista, que por longo tempo subordinou as imagens a um sistema fechado de classificação, impõe o enfrentamento de situações instáveis e o acolhimento de obras difíceis de serem rotuladas de acordo com um critério universal de classificação”.

² De acordo com René Descartes, o conhecimento científico só pode ser assimilado como verdadeiro por meio da *razão*. A legitimidade científica para o autor deriva da prática e saturação das dúvidas com vistas a alcançar uma verdade objetiva: “Mas o que me contentava mais nesse método era o fato de que, por ele, estava seguro de usar em tudo minha razão, se não perfeitamente, ao menos o melhor que eu pudesse; além disso, sentia, ao praticá-lo, que meu espírito se acostumava pouco a pouco a conceber mais nítida e distintamente seus objetos, e que, não o tendo submetido a qualquer matéria particular, prometia a mim mesmo aplicá-lo tão utilmente às dificuldades das outras ciências como o fizera com as da Álgebra” (Descartes, 1991, p. 40).

³ A perspectiva comparatista enquanto método de escolha e análise do *corpus* se coloca aqui como uma frente de construção do conhecimento na contramão do pensamento epistemológico racionalista. “Desse modo, praticamos uma perspectiva de investigação que se permita ser guiada pela força da empiria e que tenha como princípio a observação e a escuta atentas dos objetos” (Souto, 2020, p. 154). As metodologias comparatistas (já consolidadas na Literatura) e seus desdobramentos nas áreas das Artes e das Ciências Humanas, como a abordagem adotada por Souto (2020), abrem possibilidades de estudos menos estruturalistas e com recortes diversificados de gêneros, formatos e temáticas artísticas.

⁴ Refere-se à complexa relação da sociedade contemporânea com a midiaticização e a cultura global e mundializada. As novas mídias permitem não só a expansão da memória humana e a possibilidade de produção,

teórico-metodológicas de Santaella (2007, 2004) e Dubois (2012) fundamentam esse ensaio analítico tanto acerca das dinâmicas de significação das imagens como na articulação com o debate sobre o estatuto da imagem contemporânea e suas tendências híbridas. Visto que são expressões que colocam em confluência várias linguagens, como a fotografia estática ou em movimento, o audiovisual quase documental ou quase ficcional, os fundamentos da linguagem visual na exploração sensorial (o ponto, as linhas, as cores, as texturas, as formas).

Esse percurso metodológico aberto, assumido como guia analítico, bem como a escolha de um *corpus* heterogêneo, explicam-se pelo intuito de esmiuçar especificidades da imagem em diferentes estatutos materiais e de produção de sentido. A intenção não é mapear tendências artísticas específicas num quadro de obras mais ou menos homogêneo – o mesmo gênero discursivo e/ou temático –, mas de construir e propor, a partir de uma seleção de obras heterogêneas, novas experiências de conhecimento e perspectiva para os processos artísticos. Busca-se, assim, romper com a comunicação funcional e o afastamento subjetivo da autoria da pesquisa ao assumir um olhar intuitivo na seleção e recorte dos objetos de análise. A finalidade é gerar um debate interdisciplinar cujo diálogo de distintos gêneros audiovisuais podem suscitar discussões sem estabelecer uma classificação teórico-estética rígida (Silva; Oliveira, 2024).

Por um prisma, o desdobramento da comunicação, arte e estética se acentua em um contexto histórico-político de inovações tecnológicas e a escalada do capitalismo financeiro como grande regulador da dimensão sensível. Sob outro prisma, abre-se espaço para um cenário de experimentações, ampliação de formas, linguagens e processos artísticos com muitas brechas para a arte emancipadora.

Entre a imagem estática e a imagem em movimento

Vemos em um grande plano geral na vertical (menos comum para fotografias de paisagem) trabalhadores em um imenso fosso de mineração. A fotografia em questão é da série *Gold – Mina de Ouro na Serra Pelada*, de Sebastião Salgado (1979). A proposta do artista na escolha do preto e branco – que é marca do seu estilo de fotografar – é intensificar as formas visuais da imagem. Para o fotógrafo, as cores pelo excesso de informação podem desviar o enfoque da comunicação visual. Não se trata do apagamento semântico ou mesmo da composição visual, mas o contrário. Consiste em sublinhar as linhas, os pontos, os contornos,

distribuição e manipulação de conteúdos, como complexificam as manifestações discursivas caracterizadas pelo excesso e dinamismo da hipermodernidade (Santaella, 2007; Sodré, 2020).

as texturas, as dimensões, ou seja, os valores icônicos da paisagem fotografada. Para Salgado (1979), a ausência da cor na fotografia dá abertura ao espectador para participar ativamente da fotografia. Ao locupletar as cores com capacidade imaginativa, a fotografia não é mais só do autor, mas também daquele que a vê.

Figura 1: Série Gold - Serra Pelada (1979) - Sebastião Salgado



Fonte: Centro Internacional de Fotografia. Online / ICP.Org / Sebastião Salgado.

Na fotografia, a escolha do grande plano geral exposto na vertical cede duas proposições ao mesmo tempo: a) o grande plano geral e o interesse pela paisagem e ambiência geográfica do local; b) a linha vertical e o interesse pelos sujeitos-personagens. Estava aí o desafio do fotógrafo em imprimir numa só cartada os dois focos temáticos da imagem. Por um lado, o trabalho degradante da mineração. Por outro lado, a degradação ambiental. Os elementos mais

básicos da linguagem visual como a linha, o ponto, a forma, as cores (ou a ausência delas) são recursos argumentativos para a reflexão político-ideológica acerca das condições desumanas de trabalho; ao mesmo passo que põe em relevo a reflexão sobre a destruição da natureza com a corrida pelo ouro. O caráter frio da imagem apolínea (regularidade, exatidão, precisão das formas) é convertido em valor emocional e reflexivo na fotografia crua da extração mineral (Fig. 1).

Contudo, fotografia não é pintura como alertava Bazin (1991); o pintor escolhe ponto a ponto, linha a linha a construção de sua obra. Há muito tempo que a fotografia marcou com a autonomia da imagem pela técnica: a *mágica* da máquina que captura a realidade visível pretensamente distante das mãos humanas, ou ainda, a fotografia na contramão da pintura e a subjetividade empreendida em cada pincelada. A fotografia, assim, retirou-se “da cena pictórica o último gesto artesanal, representado pela mão do homem, abrindo a possibilidade de uma produção inteiramente automática e tecnológica da imagem” Machado (1997, p. 252). Teríamos, desse modo, a emancipação da imagem das mãos do artista pela objetividade do dispositivo? Se sabe que a imagem fotográfica é arbitrária ao seu referente, porém, tal arbitrariedade é relativa (Dubois, 2012). Isso quer dizer que o fotógrafo como vimos no exemplo de Serra Pelada (1979), escolhe, enquadra, seleciona, procura o melhor ângulo. A técnica não é a mesma do lápis ou do pincel, mas a construção da imagem é artificial; portanto, vale-se dos fundamentos da linguagem visual para a intensificação semântica e a construção de camadas de sentido (Dondis, 2003). É preciso dizer, por conseguinte, que a fotografia tem, por um lado, valor de testemunho. Ela *embalsama o tempo* (Bazin, 1991), mas, por outro, é discurso visual construído a partir, se não das mãos do artista em cada ponto, do seu olhar.

Cabe com isso indagar se esse poder de precisão objetiva da máquina (o valor de testemunha) se acentua com as mais recentes tecnologias de imagem digital. Resultaria disso um avanço no modo de perceber e compreender a realidade do mundo? Para Machado (1997), é verdade que a capacidade tecnológica de apreensão da realidade visual se expande com as diversas possibilidades de produção imagética, em contrapartida, o modelo de captura e representação contemporânea se repete à exaustão sob a mais fina camada de artificialidade. Depreende-se disso que a captura mais objetiva possível do que vem para frente das lentes fotográficas não quer dizer que signifique uma maior aproximação com a realidade concreta.

Escapar da visão condicionada da cultura das imagens e sua linguagem plástica padronizada é um exercício complexo (Machado, 1997).

Em outra obra mais recente, Adam Magyar (2022) subverte essa lógica artística da fidelidade mimética para explorar os ruídos e os borrões sem que com isso deixe de lado a captura da realidade. Aqui, as cores e seus efeitos, o movimento *versus* o estático, os elementos sonoros na marcação do tempo imagético dão a tônica para fazer ver outros mundos e realidades visuais. Magyar (2022) constrói seu próprio dispositivo com scanners e lentes de variadas resoluções para capturar o cerne da atmosfera urbana. Em *Matter* (2022), o artista explora os planos em perspectiva para representar a racionalização tecnicista nas relações cotidianas da cidade. Em meio a objetos sublinhados por linhas de fuga – a geometrização dos espaços da cidade provocada pelas verticalizações (os muros, as paredes, os corredores, os trilhos das estações de metrô, as escadas) – borrões se atravessam como vultos. A massa gasosa em movimento é a conotação da despersonalização humana nos grandes centros urbanos (Simmel, 1967). A ironia da conquista antropocêntrica do renascimento é simbolizada no caráter perspectivo e na coloração sombria dos espaços urbanos do cotidiano hipermoderno. A multidão se deflagra no borrão.

Figura 2: Geometrização e borrões como signos



Fonte: *The Matter* (2022) / YouTube.

Da materialidade da imagem *quase* móvel ou *quase* estática, à não-materialidade com a exploração do borrão (Fatorelli, 2020). Tais manifestações artísticas de enredo enfraquecido e de intensificação das percepções sensitivas (tato, olfato, visão, audição) acabam por expressar a própria cultura contemporânea baseada no caráter da experiência sensorial e híbrida (Lipovetsky, 2007). A partir da contraposição à ideia cartesiana da razão separada da sensibilidade – pensar pela via dos sentidos – também se reflete acerca da vida urbana marcada pela falta de experiência autêntica. Vemos na obra *The Matter* (2022), corpos inanimados correndo no espaço. São assombrações da grande metrópole desértica (Fig. 2).

O que esses dois exemplos, um na primazia do signo imagético com a fotografia da *Serra Pelada* e o outro no destaque do signo sonoro com o movimento temporal da imagem em *The Matter* têm em comum, além da propriedade de testemunhar o *real*, é documentar um recorte de realidade capaz de deslocar o olhar acostumado para o mundo. A obra se traduz em uma radiografia crítica do tecido social com capacidade narrativa e discursiva de produzir visões de mundo, de desvelar ideologias no processo de significação em sofisticadas formas simbólicas.

Para Santaella e Nöth (2020), as inovações tecnológicas promovem uma crescente expansão sógnica. Novas formas de comunicação e expressão a partir de tecnologias digitais que não só aperfeiçoam como ampliam o repertório de signos tornando os processos comunicacionais ainda mais complexos. Trata-se do avanço das tecnologias digitais e seus impactos na produção sógnica e na constituição da cultura de modo dialógico, orgânico e ubíquo.

Isso quer dizer que a cultura hipermoderna é caracterizada pela complexificação da produção e recepção de formas simbólicas. Por isso, a importância do estudo sobre as produções simbólicas sem se desprender do contexto histórico-social que as determinam esteticamente e ideologicamente: “Ora, a proliferação ininterrupta de signos vem criando cada vez mais a necessidade de que possamos lê-los, dialogar com eles em um nível um pouco mais profundo do que aquele que nasce da mera convivência e familiaridade” (Santaella; Nöth, 2020, p. 14). Os meios técnicos dinamizaram ainda mais essa produção e consequentemente a percepção da realidade:

O modo como o signo representa, indica, se assemelha, sugere, evoca aquilo a que ele se refere é o objeto imediato. Ele se chama imediato porque só temos

acesso ao objeto dinâmico através do objeto imediato, pois, na sua função mediadora, é sempre o signo que nos coloca em contato com tudo aquilo que costumamos chamar de realidade (Santaella, 2004, p. 15).

Dentro das manifestações artísticas audiovisuais, ainda no pós-60, com o advento das artes do vídeo, víamos as brincadeiras estéticas com novas experimentações e hibridizações de formatos e gêneros imagéticos e sonoros. São obras como as dos pioneiros Nam June Paik (*Magnet TV*, 1965; *Videofilm Concert*, 1965), Wolf Vostell (*Sun In Your Head*, 1963; *Video Art Meeting*, 1963). Mais tarde, Bill Viola (*The Greeting*, 1995; *The Deluge*, 2002; *The Raft*, 2004) e Adam Magyar (*Stainless*, 2011-2015; *Array*, 2014; *Matter*, 2022); além dos brasileiros Lucas Bambozzi (*Lavra*, 2021; *Solostalgia*, 2021), Rosângela Rennó (*Duas lições do realismo fantástico*, 1991; *Pequena ecologia da imagem*, 2022) e as proposições com novas formas de filmar e combinar imagens, sons e movimento. Essas tendências estéticas se tensionam com a imagem digital e os mais variados recursos de produção, captação e distribuição. O próprio meio utilizado delimita a estética das obras: a textura da imagem videográfica analógica ou a imagem cinematográfica marcada pela fotografia em movimento. De acordo com Santaella (2007):

Os sistemas midiáticos consistem em tecnologias comunicacionais e nas mais variadas práticas econômicas, políticas, institucionais e culturais que crescem com eles. A emergência de um novo sistema não desloca o que veio antes, mas adere como uma nova chamada, tornando a ecologia midiática ainda mais estratificada. [...]. Assim, as pinturas nas cavernas coexistiram com a cultura oral; tapeçarias e vitrais fizeram a ponte entre a cultura oral e a impressa; os quadrinhos existem dentro da cultura impressa, mas também aparecem nos meios de massa, e assim por diante. Colocando-se todas as camadas juntas, a paisagem midiática atual apresenta uma multiplicidade de características (Santaella, 2007, p. 122).

Em *The Raft* (2004), Bill Viola explora o jogo do fluxo temporal da imagem a partir dos fundamentos da linguagem visual. Na obra, os personagens usam um figurino cujas cores remetem ao arco-íris. Eles ficam alinhados quase sem se mover pela dilatação do fluxo temporal da imagem – meio estático ou quase sem movimento. Trata-se de uma analogia da forma com que enxergamos as coisas do mundo: as cores do sol.

Figura 1: As cores frias e quentes como fundamento da linguagem visual



Fonte: *The Raft* (2004) / YouTube.

Nesse fluxo temporal estendido, um jorro de água invade o espaço cênico banhando os personagens que se movimentam lentamente. As cores quentes impressas antes nas vestimentas, agora, são substituídas pela aparência gélida da paleta de cores em tom azul ciano. É a mudança de cor que torna visível a cronologia da imagem. A imagem-tempo ganha o recurso da cor para representar a tessitura temporal na imagem em movimento. Deleuze (2005) já chamava a atenção para um cinema além da imagem-movimento, um cinema que tem como base a exploração do fluxo temporal da imagem, que faz ver o interior da imagem. É o que o autor chama de imagem-tempo. Um cinema que preza pelos interstícios: o quadro que permanece mesmo quando o personagem já saiu de cena.

Na obra *The Raft* (2004), são os fundamentos da cor que demarcam a dimensão temporal. Personagens se abraçando e escorregando no chão molhado. O lado afetivo desse movimento de se apoiarem uns aos outros se contrasta com a atmosfera fria advinda do efeito das cores cromáticas com as brumas de água (Barbosa, 2013). Desvirtuam-se as percepções sensoriais ao fazer sentir a cor antes de vê-la. Tatiliza-se a obra por meio das linhas, das texturas, das cores e seus tons, do movimento e seu efeito de retardo, das dimensões da forma e suas ilusões óticas. São imagens hipersensoriais.

Entre o som e a imagem

A tela abre para a imagem de uma lista telefônica com nomes de moradores de coberturas de luxo das capitais de Recife e Rio de Janeiro. O som da troca de páginas, poucas páginas aliás, demarca o tempo de exposição da lista. O som cessa e vem o corte. A exposição

curta do trocar de páginas no quadro em câmera fixa sugere a pequena parcela da sociedade brasileira pertencente à elite. Outra imagem invade a tela: uma planta em meio a um paredão de concreto se move com a batida de um maquinário da construção civil. Em um primeiro momento, não vemos esse maquinário, mas o ouvimos. Para além do signo indiciário do som que denota a presença da máquina fora do quadro, isto é, da funcionalidade do som ao propor tridimensionalidade à imagem em movimento, o entende-se como narrativa e signo que desvela ideologia.

O documentário em questão, *Um lugar ao sol*, de Gabriel Mascaro (2009), aborda o cotidiano de moradores de condomínios de alto padrão. Esses sons da construção civil expressam uma camada a mais de sentido à narrativa ou mesmo contam uma outra narrativa. Por um lado, os moradores e seus relatos em entrevistas sobre o estilo de vida da classe alta – enfoque dado ao longo de todo o documentário. Por outro lado, o signo sonoro expressa no mesmo universo diegético a classe trabalhadora (os sons da construção civil que invadem as entrevistas demarcando outra realidade social).

Para Rogers (2022), há na contemporaneidade uma nova cultura empreendida não só pelo uso das novas tecnologias, mas por sua ubiquidade. Faria sentido representar a realidade do mundo na preocupação com a sonoridade artificial se o cotidiano da vida prática é sonorizado com a ajuda dos fones de ouvido? Há, desse modo, uma tendência na produção audiovisual de exploração do som seja de modo objetivo dentro da narrativa convencional ou nas suas potencialidades poéticas e semânticas de produções experimentais. Como afirma Santaella (2007):

[...] uma vez que texto, imagem e som já não são o que costumavam ser. Deslizam uns para os outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam-se, unem-se, separam-se e entrecruzam-se. (...). Perderam a estabilidade que os suportes fixos lhes emprestavam (Santaella, 2007, p. 24).

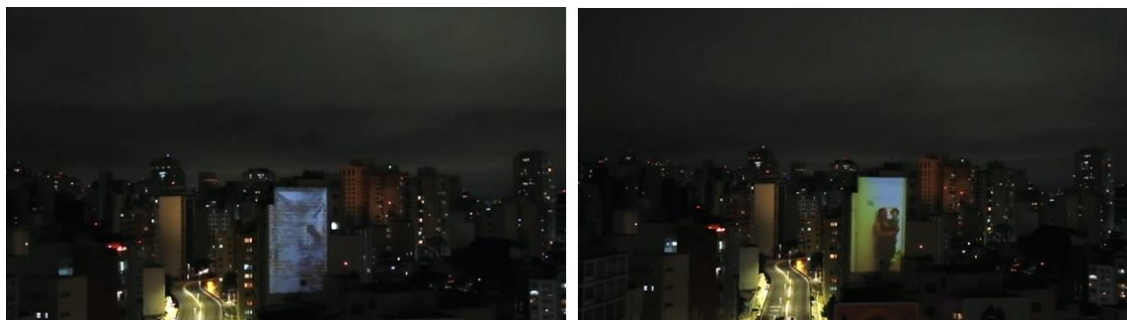
Em *Factor 8.0*, Lucas Bambozzi (2021) apresenta a videoprojeção *Paredes Abertas*. No vídeo em exposição, no contexto da pandemia do Covid-19, imagens aéreas de moradores da *Ocupação 9 de Julho (SP)* são projetadas nas paredes dos prédios do condomínio. O som que emerge gradativamente da cidade silenciosa pelo isolamento social na grande metrópole – um ruído de um grande vácuo, o som do vazio da cidade *sem multidão* – conjuga com os paredões de concreto das residências verticalizadas a hostilidade do cenário urbano. Nas projeções,

famílias abrem as portas de seus apartamentos e convidam para entrar. Os monólogos, expressos nesse convite à intimidade do lar arranjado com os ruídos e o toque de um piano, sugerem o lado afetivo escondido entre as paredes da selva de pedra.

Identifica-se, aqui, o signo sonoro cuja capacidade simbólica é desvelar a ideologia dos espaços das cidades baseados em uma arquitetura do medo e do enclausuramento. O signo sonoro faz emergir as afetividades escondidas nas determinações espaciais individualizadas. É próprio da natureza sonora a provocação de sentimentos, emoções, sensações, estados de espírito, climas (Gil, 2005). Assim, o caráter imaterial do som é propício a mimetizar não só o estado de ânimo dos personagens projetados nas paredes, como a atmosfera espacial da grande metrópole que *parou* com o isolamento social. Nessa obra o ruído (os sons diegéticos) e a música composta como recurso semântico à narrativa se complexificam na ênfase experimental e expandida da videoprojeção.

Cada signo impõe sentidos, mas também implica construções na sua integralidade e nas associações que faz tanto com os signos do próprio texto como com as relações indiciais e simbólicas textuais. Nas relações do som com a imagem está a exploração do conceito de tempo e as próprias tecnologias como metalinguagem do conteúdo das produções: num primeiro quadro a projeção nos mostra uma parede de concreto com tijolos à vista. Essa parede se dissolve materializando-se em uma porta se abrindo. Uma mulher com uma criança no colo nos convida para entrar. O som da criança rindo espontaneamente sob leves toques do piano remete à arbitrariedade sónica – aquele riso espontâneo testemunha as afetividades na cidade deserta. O arranjo sonoro com as imagens empreende uma narrativa adversa ao individualismo neoliberal. Trata-se de um convite à coletividade que no contexto da pandemia é ressignificado pelo caráter nostálgico da convivência perdida com o isolamento social.

Figura 4: Imagens Factor 8.0 – *Paredes Abertas* (2021)



Fonte: *Paredes Abertas*. YouTube / Labart - UFSM.

Entre as características estéticas da obra *Paredes Abertas* estão os usos, *nada novos*, porém ressignificados, dos primórdios do cinema: a projeção das imagens em movimento quase amadora no sentido de captar o que vem – o banal cotidiano –; o uso da musicalidade clássica fazendo o som do piano lembrar as orquestras ao vivo que acompanhavam a narrativa dando sentido e sequencialidade às cenas no cinema-mudo.

O espaço urbano é o lugar de múltiplos estímulos sensoriais e Bambozzi (2021) aproveita esse caráter para subverter os automatismos dos estímulos voltados para a narrativa publicitária do consumo. As tecnologias aqui são ferramentas artísticas numa composição que se dá de modo orgânico na proposição de uma reflexão política sobre a experiência urbana. O prédio, a projeção e a sonoridade espacial advinda das ruas vazias atuam como convite à desautomatização das percepções sensoriais.

O debate sobre as relações sociais e o individualismo nos grandes centros urbanos abordado por Simmel (1967) dialoga com as reflexões da videoprojeção *Paredes Abertas*, do vídeo *The Matter*, do documentário *Um lugar ao sol* e da obra *The Raft*. Com maneiras diferentes de narrar, em todas as obras, está a crítica a uma sociedade sublinhada pelo individualismo. Para Simmel (1967), a cultura contemporânea possui uma lógica social determinada pelo culto ao dinheiro e à competição. A metrópole, assim, é constituída por uma multidão de indivíduos sem contato real uns com os outros, uma cultura do anonimato que resulta em desconfiança, medo e quebra dos laços comunitários. A estética da metrópole nesse sentido exige uma grande atenção aos estímulos. O trânsito de carros, o fluxo intenso de transeuntes e as publicidades nos variados formatos (os painéis digitais, os letreiros luminosos,

as empenas publicitárias) estimulam um estado de vigilância, mas não se absorve nada de sentido ou de experiência autêntica nesse frenesi urbano.

Na obra *Paredes Abertas* (2021), a simbiose entre som e imagem reflete o “velho” (um passo atrás na exploração da música casada com as imagens de um cinema que nascia) e o “novo” (a conquista da hipervisibilidade e hiper limpidez sonora com as novas tecnologias). Tal tendência de diluição das fronteiras rígidas dos processos de produção audiovisual bem como os resultados desses processos (o som diegético *versus* o som extradiegético; a imagem em movimento *versus* a imagem estática; o documental *versus* o ficcional etc.) encontram no som e o seu valor indiciário a parceria ideal aos espaços híbridos.

Espaços híbridos e realidade híbrida são as palavras-chave. Trata-se de espaços híbridos “que eliminam a distinção tradicional entre espaços físicos e espaços digitais. Assim, um espaço híbrido ocorre quando já não precisa “sair” do espaço físico para entrar em contato com ambientes digitais. Sendo assim, as bordas entre os espaços digitais e físicos tornam-se difusas e já não completamente distinguíveis (Santaella, 2007, p. 219).

Por um lado, está a consolidação desses aspectos – a linha cada vez mais tênue entre as conceituações do som e da imagem – em um cinema expandido, nas artes do vídeo e nas variadas formas que assumem a depender das mídias e espaços de exposição. Por outro lado, estão as produções audiovisuais mais convencionais cujos processos de produção demandam definições mais rígidas: o som comandado à proposta narrativa, mas também com confluências e explorações que expandem as potencialidades de sentido, como vimos em *Um lugar ao sol*. Tais mudanças também impactam os modos de produção e estéticas tradicionais. A natureza omnidirecional do som e a tendência de produções audiovisuais que trabalham com o dinamismo da imagem (os fluxos temporais lentos ou acelerados; as aberturas para a criação e manipulação do movimento da imagem) combinam com a cultura hipermoderna e a exploração sensorial.

A relação do som, agora, pode ser entendida em um panorama menos hierárquico entre as linguagens, pois se torna paradoxal elevar um (imagem) ou outro (som) em grau de importância. Nessas novas modalidades sonoras e imagéticas, segundo Rogers (2022), o som deixa de ser coadjuvante nas produções. Não se trata da primazia do elemento sonoro, mas da sua imbricação às múltiplas formas que o audiovisual assume nas mídias. Num contexto de excelência visual e sonora, o ruído e o borrão têm espaço de expressão. Na obra em questão,

por exemplo, a imagem com pouca nitidez dá abertura semântica para uma percepção entremeada pelo *real* da cidade (a arquitetura verticalizada) e o artificial do vídeo projetado nas paredes. Dessa maneira, o que se coloca como diferença de posição do elemento sonoro frente às produções audiovisuais é o seu caráter cada vez mais imbricado ao elemento imagético.

Todas essas tendências estéticas não se situam na representação “inovadora” e/ou futurística do mundo, pelo contrário, elas imprimem um contexto histórico-social já arraigado pelo excesso, o fragmento, a presentificação, a contradição, a mistura (Fatorelli, 2020). Torna-se, assim, um desafio para os estudos da composição do audiovisual nesse contexto em que conceitos, regras, dinâmicas de produção, modos de fazer e de distribuir se direcionam para modelos paradoxais. Chegamos numa era em que é possível *ver sons e ouvir imagens* (Fatorelli, 2020; Rogers, 2022).

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo refletir sobre as nuances paradoxais das novas tecnologias multimidiáticas na complexificação da linguagem humana e suas produções de sentido dentro das artes. Aponta-se que este tipo de reflexão e sua importância se justifica em uma conjuntura contemporânea ditada pela estruturação tecnológica em todas as instâncias da realidade cotidiana. Ampliam-se as possibilidades semânticas e artísticas, como também as formas de submissão ao *modus operandi* do capital: “Isto equivale a dizer que o relacionamento do sujeito humano com a realidade hoje passa necessariamente pela tecnologia, em especial as tecnologias da informação, em todos os seus modos de realização (Sodré, 2023, p. 25). Contudo, se é pela via do sensível que as subjetividades hipermodernas voltadas à ideologia racionalista são formatadas, é por essa mesma via que a arte contemporânea acha espaço para subversão.

Gêneros, formatos, linguagens, elementos de composição visual e/ou sonora se confluem em novas experimentações estéticas. Do hedonismo e da fruição efêmera com a espetacularização dos sentidos, à exploração das capacidades do ver e do sentir. Os conceitos fotográficos e/ou cinematográficos entendidos na rigidez categórica de sua composição (a imagem, o som, o movimento) se tornam desafios de estudos frente à diluição dessas linguagens na cultura audiovisual hipermoderna (Santaella, 2007, 2014).

Tais manifestações artísticas acabam por expressar a era da fragmentação, da cópia e da colagem, do dinamismo e da efemeridade próprias do século XXI. Da hipersensibilidade provocada pelos hibridismos entre som e imagem em fluxos temporais multifacetados, ao esvaziamento de sentido na promoção de sonoridades e visualidades anestesiadas pela espetacularização (Lipovetsky; Serroy, 2015). Tanto a imagem em movimento é desvirtuada pelo retardamento do fluxo temporal – pendendo para o caráter estático, ou ainda, da fotografia na aceleração dinâmica pendendo ao movimento – quanto as propriedades sonoras que possuem como valor intrínseco o fator tempo, diluem-se no imagético e na criação de mundo sonoros quase visíveis (Fatorelli, 2020). Como tendência estético-temática das relações entre o som, a imagem e o movimento na produção audiovisual está a exploração conceitual do tempo e as próprias tecnologias como metalinguagem no conteúdo das produções.

Dentro de um cenário artístico emergente faz-se fundamental romper com a visão dicotômica cartesiana acerca das tecnologias (razão x sensibilidade; corpo x mente; ser humano x natureza). Destreinar a percepção sensível dualista e automatizada pode ser a chave para a compreensão do ser humano diante de suas próprias criações técnicas.

Referências

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó. Argus, 2010.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BARBOSA, L. Cor-tempo, imagem-movimento. **Revista Laika**, v. 2, n. 3, p. 80-123, 2013.
- BAZIN, A. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPBELL, J. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

CARVALHAL, T. F.; COUTINHO, E. F. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DELEUZE, G. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DESCARTES, R. **Discurso do método**. In: DESCARTES, Renè; As paixões da alma; Meditações metafísicas. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural; 1991.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins fontes, 2003.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FATORELLI, A. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. São Paulo: Editora Senac, 2020.

GIL, I. A atmosfera como figura fílmica. **Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico**, v. 1, p. 141-146, 2005.

LIPOVETSKY, G. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri: Manole, 2005.

LIPOVETSKY, G. **A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós cinemas**. Campinas: Papirus Editora, 1997.

ROGERS, H. Entrevistada por Luíza Alvim e Renan Paiva Chaves. Audiovisualidades contemporâneas, intermedialidades e remediações: entrevista com Holly Rogers. **Revista Eco-Pós**, v. 25, n. 1, p. 320-341, 2022.

SANTAELLA, L. Gêneros discursivos híbridos na era da hipermídia. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 9, n. 2, p. 206-216, 2014.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SANTAELLA, L. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. Iluminuras, 2020.

SILVA, F. A.; OLIVEIRA, G. R. de. Tendências teórico-metodológicas na pesquisa em cinema: entre a subjetividade e a ciência historiográfica. In: QUEIROZ, Francisco Aquinei Timóteo; SOUZA, Shelton Lima. (Org.). **Metodologias em pesquisas acadêmico-científicas**:

subjetividades, afetações e práticas. 1 ed. Rio Branco: Nepan Editora; Edufac, 2024, v. 1, p. 133-145.

SIMMEL, G. **A metrópole e a vida mental**. In: Velho, Otavio (Org). O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967.

SODRÉ, M. **A ciência do comum**: notas para o método comunicacional. Editora Vozes Limitada, 2014.

SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SOUTO, M. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, São Paulo, n. 45, p. 153-165, dez. 2020.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e Cultura Moderna**: Teoria Social Crítica na Era dos Meios de Comunicação de Massa. Petrópolis: Vozes, 2011.

Dados de Autoria

Graziele Rodrigues de Oliveira

E-mail: grazielecomz@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6034-5401>

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Minibiografia: Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (PPGLC-UNILA).

Dados do artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais:

Não se aplica.

Dados sobre Cuidados Éticos e Integridade Científica

A pesquisa que resultou neste artigo teve financiamento?

Não.

Financiadores influenciaram em alguma etapa ou resultado da pesquisa?

Não se aplica: não houve financiamento externo.

Liste os financiadores da pesquisa:

Sem financiamento externo.

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com os financiadores da pesquisa?

Não se aplica.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Sem financiamento externo.

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização mencionada pelo artigo?

Não se aplica.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos deste tipo.

Autora, autor, autores têm algum vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização que pode ser afetada direta ou indiretamente pelo artigo?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos deste tipo.

Interferências políticas ou econômicas produziram efeitos indesejados ou inesperados à pesquisa, alterando ou comprometendo os resultados do estudo?

Não.

Que interferências foram detectadas?

Nenhum efeito inesperado do tipo foi detectado.

Mencione outros eventuais conflitos de interesse no desenvolvimento da pesquisa ou produção do artigo

Não há conflitos de interesse.

A pesquisa que originou este artigo foi realizada com seres humanos?

Não.

Entrevistas, grupos focais, aplicação de questionários e experimentações envolvendo seres humanos tiveram o conhecimento e a concordância dos participantes da pesquisa?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

Participantes da pesquisa assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

A pesquisa tramitou em Comitê de Ética em Pesquisa?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

O Comitê de Ética em Pesquisa aprovou a coleta dos dados?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

Mencione outros cuidados éticos adotados na realização da pesquisa e na produção do artigo:

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.