

---

## **Devires do Antropoceno nas sonoridades de filmes-ensaio de Chris Marker, Bill Viola e Arthur Tuoto<sup>1</sup>**

Renata Blomer do Rosário<sup>2</sup>  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia

Marcelo Bergamin Conter<sup>3</sup>  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

### **RESUMO**

O presente artigo busca reconhecer em ensaios audiovisuais signos dispersos capazes de desenvolver novos modos de escuta da paisagem sonora, subvertendo convenções cinematográficas através de escolhas estéticas que permitem a geração de novas semioses afetivas. Através da análise da sonoridade das obras *La Jetée* (Marker, 1962), *Truth Through The Mass Individuation* (Viola, 1976) e *O Último Retrato* (Tuoto, 2016), identificamos signos dispersos que dialogam com questões pertinentes à crise climática e à crise do pensamento, mesmo em obras anteriores à formalização do conceito de Antropoceno. Como produto dessa análise, concluímos que a desdiscretização da paisagem sonora corrobora com a expansão de cadeias afetivas na imagem-movimento, possibilitando novas formas de entendermos e habitarmos ambientes que nos cercam.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antropoceno; Filme-ensaio; Cinema; Sonoridades; Paisagem sonora.

### **1. Introdução**

Em tempos de crescente preocupação com as mudanças climáticas e a crise ambiental, o conceito de Antropoceno surge no início do milênio (cf. Moore, 2022) como um marco para compreender a profunda influência do homem no planeta, bem como as crises provenientes de suas ações. Mais do que um marcador geológico, o Antropoceno é um conceito potente para desterritorializar tanto o pensamento moderno quanto hábitos perceptivos. Interessa-nos, em particular, discutir estas questões no âmbito dos estudos em audiovisual, em particular, as potências do sonoro. Uma análise

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 3º. semestre do Curso de Produção Multimídia do IFRS Campus Alvorada. e-mail: renata.rosario@aluno.alvorada.ifrs.edu.br

<sup>3</sup> Professor de Teorias da Comunicação na UFRGS. Doutor e mestre em Comunicação pela mesma instituição. e-mail: marcelo.conter@ufrgs.br.

---

atenta da paisagem sonora urbana oferece uma perspectiva rica e multifacetada para refletir sobre as interações humanas com o ambiente. Neste contexto, o filme-ensaio se destaca como uma poderosa ferramenta para explorar essas questões, utilizando signos sonoros como um elemento central para a produção de sentido e de novas cadeias afetivas.

Nossa pesquisa objetiva investigar as obras dos artistas Chris Marker, Bill Viola e Arthur Tuoto, considerando a capacidade de utilizarem-se do som de maneira a subverter as convenções cinematográficas, propondo novas formas de escuta e interpretação da paisagem sonora. Através da análise conceitual da montagem sonora das obras *La Jetée* (Marker, 1962), *Truth Through The Mass Individuation* (Viola, 1976) e *O Último Retrato* (Tuoto, 2016), buscamos identificar como essas produções dialogam com as problemáticas contemporâneas do Antropoceno. Tais obras escolhidas contemplam diferentes suportes imagéticos — respectivamente, o filme (película), vídeo analógico e vídeo digital —, reflexo das transformações tecnológicas e consequentemente estéticas ao longo das décadas. Os períodos históricos distintos aos quais pertencem as obras — décadas de 1960, 1970 e 2010 — trazem consigo diferentes concepções da ecologia, revelando a transformação da relação entre homem e ambiente. Para além do deslocamento temporal, a localização geográfica da realização das obras confere riqueza às perspectivas estéticas e conceituais: partimos da Europa de Marker, passamos pelos Estados Unidos de Viola e chegamos ao Brasil de Tuoto, cobrindo um arco que se desloca do Norte para o Sul global. Cada obra, portanto, oferece uma abordagem distinta em relação ao som, evidenciando como o meio técnico influencia a estética e a percepção sonora. Com isso, queremos demonstrar como as tendências que hoje propõem que o Antropoceno estabelece não só uma crise climática, mas também uma crise do pensamento (Petrucci, 2024), já vinha tomando forma em produtos artísticos, ainda que de modo disperso. Cartografar e sistematizar tais signos dispersos permite reconhecer como a arte é capaz de antecipar e preparar nossos hábitos perceptivos (Benjamin, 2019) para o tempo das catástrofes (Stengers, 2015).

É fundamental para o entendimento do presente artigo destacar que *La Jetée* e *Truth Through The Mass Individuation* antecedem a formalização do conceito de Antropoceno. O termo foi cunhado décadas após a produção e lançamento das obras, no início dos anos 2000, pelo químico Paul Crutzen e pelo biólogo Eugene Stoermer.

---

Ambos propuseram o conceito como uma era geológica que pospõe-se ao Holoceno, atribuindo às ações humanas na natureza um caráter significativo para as mudanças climáticas ocorrentes (Labate, Corvisier, 2022). *O Último Retrato*, por sua vez, foi produzido muito tempo após a ampliação das discussões sobre o Antropoceno. A pauta sobre a possível nova era geológica extravasou as discussões geológicas sobre a crise ambiental e, hoje, faz-se presente em diversos campos da ciência, adentrando também o campo das humanidades ao pensar o Antropoceno como fator crítico para a crise do pensamento.

A metodologia adotada envolve a análise das trilhas sonoras dessas obras, explorando como a desierarquização e a manipulação sonora contribuem para a construção de semioses afetivas (Conter, 2020) que ampliam nossa compreensão do ambiente urbano. Por desierarquização, entendemos que o método clássico de montagem do cinema da imagem-movimento (Deleuze, 2018) deve ser ceder lugar para uma montagem em que a relação entre trilhas visual e sonora seja heautônoma, isto é, o som não é uma mera redundância do que se vê (Deleuze, 2009, p. 279), podendo operar em uma relação indireta livre e desenvolver uma linguagem propriamente audiovisual e não ocularcentrista.

A seguir, com base nas análises de Deleuze (2009) sobre o cinema moderno, examinamos as obras de Viola, Marker e Tuoto em termos de como o som atua como um recurso fundamental para situar o espectador no espaço diegético, traduzir a dimensionalidade e as propriedades da ambiência, e promover reflexões sobre a relação entre sujeito e ambiente. Dessa forma, pretendemos oferecer uma visão abrangente de como as técnicas audiovisuais de Viola e Marker contribuem para refletir sobre as paisagens sonoras da nossa contemporaneidade diante do Antropoceno. A análise das paisagens sonoras urbanas, em contraponto com a trilha visual, revela novas formas de significação afetiva para com a natureza, essenciais para enfrentar os desafios na suposta era geológica do Antropoceno, perpassando as crises climáticas e a crise do pensamento.

## **2. Alicerces teóricos: do cinema à paisagem sonora urbana em crise**

Dentro de um campo artístico ocularcentrista como o cinema, uma atenção dedicada à trilha sonora nos permite entendê-la como objeto crucial para criação de

---

atmosferas e na orientação da experiência do espectador, subjugando a visualidade e atribuindo ao som um território fértil para a produção de semioses afetivas. O ocularcentrismo é uma condição das sociedades ocidentais e que convém ser problematizada, especialmente ao impor um pensamento hierarquizante aos sentidos humanos: culturas orais seriam inferiores às visuais, por exemplo (cf. Schmidt, 2002, p. 21-22). Prendergast (1992, p. 4-5) salienta como a contribuição da trilha musical para filme foi largamente negligenciada pelos estudos de cinema que privilegiaram discussões sobre a trilha visual, e cita Kurt London para defender que todo filme que se preze tem seu próprio ritmo que determina sua forma, ritmo que é estabelecido pela música ou por outros elementos sonoros.

A paisagem sonora de Schafer (2001) nos ajuda a compreender o papel dos sons na nossa percepção do ambiente, sugerindo formas de escuta que abrem caminhos para novas interpretações do espaço, bem como novas formas de habitá-lo. Embora suas preocupações dirijam-se para o espaço acústico que habitamos (urbano ou rural), podemos aplicar o conceito de paisagem sonora também no audiovisual. No cinema da imagem-movimento, é comum que o arranjo sonoro organize-se em três grandes grupos assim hierarquizados: a voz humana; a trilha musical; os ruídos (cf. Chion, 2008), de forma que o vococentrismo seja predominantemente verbocêntrico, controlando a narrativa. Já no cinema da imagem-tempo, como dissemos antes, tais hierarquizações são postas em cheque por técnicas e estéticas das mais diversas. O ensaio cinematográfico mostra-se eficiente nestas experimentações, sobretudo, na intensificação sensorial para com o ambiente. Corrigan (2015, p. 19) os descreve como um meio que equilibra a subjetividade do eu com a especulação reflexiva sobre o mundo, explorando-o intelectual e fenomenologicamente. É neste sentido que, embora as obras analisadas não abordem de maneira estrita os dilemas trazidos pela problemática do Antropoceno, sua tônica ainda reverbera na maneira com a qual são retratados os espaços urbanos. Seja através de uma fabulação distópica, de experimentações com a montagem ou de um drama, as obras de Marker, Viola e Tuoto transparecem a forma com a qual nos associamos ao ambiente em diferentes momentos da história, bem como os processos de urbanização dos espaços transfiguram paisagens naturais. A problemática do Antropoceno proposta por pensadores como Jason Moore (2022) e Donna Haraway (2023) surge com naturalidade ao pensarmos na relação entre

---

homem e natureza: há uma constante subjugação do meio-ambiente em prol da expansão dos meios capitalistas de produção. Desde o desmatamento para construção de novas indústrias até o incentivo ao consumo desenfreado de produtos com obsolescência programada, há uma grande cadeia de elos que se conectam, cujas consequências são sofridas por toda a sociedade.

### 3. Análise das obras

#### 3.1 La Jetée (Marker, 1962)

A distópica realidade imaginada no ensaio *sci-fi* de Marker engaja de maneira premonitória nas problemáticas pertinentes à discussão do Antropoceno e suas consequências. Ainda respirando os ares do final da Segunda Guerra Mundial, *La Jetée* imagina um cenário pós-guerra de um terceiro conflito, desta vez nuclear, onde os sobreviventes vivem nos subterrâneos de uma Paris em destroços. Cientistas realizam experimentos de viagem no tempo em um dos sobreviventes que, dada a vivacidade da sua memória, supostamente conseguiria viajar ao passado e então evitar a guerra. Apesar da premissa apontar para um enredo conectado com questões políticas e sociais de forma impessoal, a abordagem de Marker é bastante intimista: a narrativa conta a história de um homem utilizado como cobaia para o experimento, condição essa que nos permite captar nuances sígnicas daquele ambiente calamitoso. Corrigan (2015, p. 41) refere que tal subjetividade expõe nitidamente o conflito que dá fundo à narrativa, mas este, ao misturar-se com os afetos e abstrações do protagonista, torna a experiência do espectador intrincada e volátil.

Para além das escolhas narrativas, a escolha de Marker em compor o filme com *stills*<sup>4</sup> corrobora com a abstração sugerida; ainda, o contínuo cintilar do grão da película onde fora gravado o filme pode, levemente, nos trazer a impressão de um iminente movimento. No entanto, os corpos capturados pela câmera sucedem congelados com a técnica de *still*. A narração do protagonista ao longo do filme insinua uma estrutura verbocêntrica, no entanto, observamos frequentes aberturas na narração que conferem destaque à trilha sonora, esta composta por oportunos *foleys*, burburinhos e pontual

---

<sup>4</sup> Trata-se de uma imagem fixa; uma fotografia ou uma captura de um plano cinematográfico, que representa um único momento congelado no tempo, replicado no rolo de filme.

---

trilha musical, conferindo a ambientação dos espaços retratados e permitindo uma experiência sensível aguçada ao espectador ante às situações óptico-sonoras que compõem o filme-ensaio. O pouco estímulo visual conferido pela escala cinza da obra também é um fator que permite deslocar a plena atenção do visual e nos atentarmos mais aos signos sonoros, provocando o entendimento dos espaços e movimentos a partir das reverberações – é o som como quarta dimensão da imagem, mas sem ficar refém dela: trata-se de uma relação heautônoma entre visual e sonoro, como propõe Deleuze (2009) –. Assim, nossos ouvidos concentram-se em captar sons antes subjugados à trilha visual na convencionalidade dos vinte e quatro *frames* por segundo. Não ouvimos as vozes dos demais personagens exceto por cochichos indistinguíveis dos cientistas que cercam o protagonista durante o preparo das mirabolantes experimentações: trata-se de uma pista para abriremos nossos sentidos a fim de expandir as possibilidades da escuta. Em um plano, vemos a pista de um aeroporto. De longe, vemos duas pessoas paralelamente posicionadas. Ouvimos o ruído da passagem dos aviões pelo céu, apesar de não o enxergarmos em quadro, propondo uma ampliação cognitiva do espaço ao inferir a presença de elementos no extra-quadro por meio do som. A desierarquização dos sons ambientes em *La Jetée*, ao colocá-los como ponto essencial para o entendimento da ambiência da obra, “desdiscretizando-os”, sugere uma escuta atenta às paisagens sonoras que nos rodeiam.

### **3.2 Truth Through The Mass Individuation (Viola, 1976)**

Ao contrário de *La Jetée*, a *videotape* de Viola situa-se fora do ambiente cinematográfico. Atualmente, ela faz parte do acervo do Museu Smithsonian de Arte Americana em Washington D.C., representando o pioneirismo de Viola na produção de arte multimidiática. A videoarte apresenta três segmentos abruptos que pensam, como sugere seu título, a individualização do homem em sociedade e no espaço. No primeiro ato, vemos distante o que parece ser a Ponte George Washington, que atravessa o Rio Hudson e permite a passagem entre Nova Iorque e Nova Jersey. Em um plano geral e estático, manipulado na montagem com *time-lapse* e sobreposições do plano em muitas horas subsequentes, entendemos rapidamente a passagem do tempo ao observarmos detalhes do ambiente: o céu a escurecer e então clarear, indicando a passagem do dia, e

---

as águas do rio engolirem as rochas e a vegetação costeira para tão logo voltar ao seu leito. O que seria imperceptível a olho nu é trazido à tona diante da montagem: a passagem do tempo é visualmente evidenciada pelas lentes de Viola, e tal aceleração implica em nos ancorarmos em outros aspectos da obra a fim de compreender o espaço retratado: o gorjeio dos pássaros e o grave e constante ruído de um motor de barco que advém ao longe e desaparece em meio às sobreposições imagéticas do tempo no espaço compõem uma sutil imagem sonora, a qual não sofre inferências na montagem: apesar do uso do *time-lapse* para aceleração da percepção temporal, a trilha sonora se mantém intacta. Ao final do ato, somos surpreendidos pelo movimento de uma figura humana camuflada na paisagem, em meio às rochas, que mergulha no rio. Seu movimento é correspondido com um rugido, som este despertente da atmosfera até então criada, sugerindo a excentricidade da presença humana em tal ambiente.

No segundo ato, observamos um plano fechado de uma bandada de pombas. O plano se abre vagarosamente, revelando sua localização e uma figura humana ao fundo: estamos no Arco da Praça de Washington em Nova Iorque, e Viola surge carregando um címbalo, o qual é solto ao chão. Poucos segundos antes da peça atingir o solo, é naturalmente criada ao espectador a expectativa de um ruído brusco e agudo - resposta natural da colisão entre uma placa de metal e o solo - no entanto, cria-se um *momentum* onde o som consequencial da ação é contínuo, grave. Sua persistência se expande na imagem. O vídeo, cuja trilha sonora e visual fora estendida por meio da técnica de *slow motion* (diferentemente do primeiro ato), nos permite compreender o estouro do címbalo, usualmente uma curta onda sonora, como uma explosão vagarosa cujos estilhaços sônicos batem e voltam nos corpos em cena: os pássaros imediatamente respondem ao estrondo colocando-se em revoada, e suas figuras se desfazem em manchas no ar em câmera lenta. Noutra cena, em um plano geral, Viola torna a experimentar com a expansão do som no espaço das ruas da cidade. Dessa vez, o artista dispara para o alto um fuzil, cujo traque esperado de uma arma de fogo se dissolve novamente no *slow-motion*, fazendo ressoar como um drone<sup>5</sup>. A câmera mantém um *zoom-out* vagaroso durante esta segunda parte do ato, obedecendo ao som a demonstração de amplitude do espaço.

---

<sup>5</sup> Segundo Mykolas Natalevičius (2013), drone é um estilo de música experimental caracterizado pelo prolongamento exacerbado de sons, com uma única nota podendo durar vários minutos.

---

Por fim, no terceiro ato - talvez o menos ambicioso dentre os demais - vemos em *plongée* a figura de um homem sentado em uma cadeira, de costas. Sozinho no plano, ele se levanta e caminha em linha reta. A câmera o acompanha com um sutil *tilt-up*, revelando o cenário: trata-se do estacionamento de um estádio de futebol. Ouvimos o caloroso rumor das torcidas e a voz abafada do narrador do jogo. Entendemos através deste e dos demais atos uma articulação conceitual sobre imanência: a paisagem sonora é inerente aos espaços e independe da nossa compreensão do tempo. Ao esticar, reduzir e sobrepor, Viola nos convida a compreender os espaços, tanto remotos quanto urbanos, através do som: ouvir com os olhos, e ver com os ouvidos.

### **3.3 O Último Retrato (Tuoto, 2016)**

Como mencionado antes, diferentemente das obras supracitadas, o curta-metragem de Tuoto sucede o advento das discussões sobre o Antropoceno. Com o atravessar das décadas, os debates que circundam a pressuposta era geológica incorporam temáticas contemporâneas às épocas. A globalização sociocibernética, que tomou forma no final dos anos 1990 (Soares, 2008) permitiu a criação e “habitação” de espaços inteiramente criados e feitos para humanos - os ambientes virtuais - onde pessoas interagem, consomem entretenimento, trabalham e registram memórias globalmente, conectadas em rede. No enredo, Tuoto aborda este contexto inerente à pós-modernidade ao mostrar as compulsivas (re)visitas que Amanda, protagonista da trama, realiza às páginas virtuais de Pedro, seu ex-companheiro já falecido. Em primeira instância, é possível interpretar a obra como uma retratação fantasmagórica do processo de luto e da presença humana, fria e perene, nos ambientes virtuais. A aproximação particular expressa através de planos fechados predomina dentro do apartamento de Amanda. Os poucos planos externos retratados no filme mostram, distante e através da janela do apartamento, uma cidade repleta de vida e movimento: vemos carros e pedestres, bem como janelas de outras residências. No entanto, não ouvimos os sons típicos de uma metrópole: no lugar, a trilha sonora composta por drones se estende até os limites entre o corte para os planos internos. O silenciamento da paisagem sonora urbana enquanto dispositivo de linguagem cinematográfica reforça ao espectador a sensação de isolamento implicado pela obsessão e luto da personagem onde, não

---

bastando isolar-se do ambiente externo, também se isola do seu ambiente particular ao voltar-se para às páginas virtuais do seu finado ex-companheiro, onde estão registradas antigas fotografias tiradas por ele. O mérito da trilha sonora para a composição da obra é reforçado pelo próprio diretor, que indica na descrição da postagem na plataforma *Vimeo*, onde é possível conferir o curta-metragem: “Assista com fones de ouvido ou com caixas de som com uma boa reprodução de graves.”. A questão do isolamento é crucial para as atuais discussões sobre a crise do pensamento provocada pelo Antropoceno; os constantes planos internos, em contraposição com os poucos planos externos presentes no curta-metragem, conceituam uma inadequação *flâneurística* do indivíduo, este dotado de profunda subjetividade, ante à velocidade feroz da vida urbana, fazendo-o uma parte à parte da sociedade.

#### 4. Discussão

Dadas as presentes análises, é possível observar que embora cada obra utilize técnicas distintas, há uma convergência na maneira como todas subvertem as convenções cinematográficas tradicionais para explorar diferentes possibilidades na produção de sentido através do som. Este, por sua vez, transcende a simples função de acompanhamento da imagem, como já postulavam os cineastas russos Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov em manifesto ao advento do cinema sonoro, o qual atribuía ao som ricas possibilidades de significação ante à imagem visual, articulando-a com um contraponto orquestral capaz de produzir imagens sonoras (Eisenstein, Pudovkin, et. al apud Manzano, p. 92-93, 2014). O aguçamento auditivo para estes signos sonoros que não se reduzem à correspondência visual alicerça a profundidade do espaço diegético representado, uma vez que nos permitem imaginar os diferentes corpos que habitam o extracampo e que emitem determinado som, colocando-nos entre o espaço que está diante dos nossos olhos (a imagem óptica) e o espaço indicado pela sonoridade (a imagem sonora), em um campo de férteis possibilidades imaginativas daquele universo; segundo Deleuze (2009, p. 278), “é o sonoro [...] que povoa e preenche o não visto-visual com uma presença específica.” Este deslocamento espectral do espectador no *entreplanos* provoca não apenas imersividade, mas também produz presença: à medida em que adentramos o entre-planos visual e sonoro, nos aproximamos ainda mais da obra de arte, abrindo nossos sentidos para a produção de semioses afetivas. Quando

---

Marker apresenta um fotograma que registra o bater de asas de pássaros, não estamos diante de um plano naturalmente estático: o movimento da imagem-óptica é dilatado no tempo, isto é, congelado em um *frame*, para que possa ser expresso pela imagem-sonora, que faz jus ao farfalhar de asas dos pássaros, encarregando-se de conduzir a representação visual estabelecida. Somos convidados a pré-conceber o ato representado com os olhos, frontalmente, e entendê-lo plenamente de maneira bilateral, com os ouvidos, nos tornando presentes em cena e adotando fielmente o ponto de vista do protagonista. Viola, por sua vez, mantém a imagem-movimento enquanto tal em sua *videotape*, mas a subjugua ante ao sonoro através da quebra de paradigmas estéticos do cinema convencional para colocar o ambiente como protagonista: o registro comprimido em *timelapse* da passagem do tempo no primeiro ato, o qual adivinhamos pela mudança das cores no céu, enquanto a faixa sonora do vídeo permanece em velocidade normal; a dilatação do visual no terceiro ato, que potencializa o *sentir* da reverberação dos sons provocados no espaço urbano, possibilitando entender a amplitude do espaço através da ampla ressonância das ondas sonoras que rebatem dentre as estruturas da cidade; o rumor de uma torcida animada em um estádio de futebol que se mostra vazio senão pela presença de um único homem. *Truth Through The Mass Individuation* sugere que o espaço está contido no som, e não vice-versa, predispondo a qualidade de imanência da paisagem sonora, seja ela urbana ou rural.

A proporção de um ruído de fundo num sinal sonoro é função da pureza desse sinal e designa em termos técnicos a medida da potência de um ruído caótico numa zona desorganizada. Poderíamos também falar na 'proporção de um ruído de fundo na vida'. (Viola apud Tiberghien, p. 118-119, 2020)

Tuoto, em direção oposta à desdiscretização do extracampo sonoro de Marker e a imanência da paisagem sonora de Viola, utiliza do silenciamento da paisagem sonora como signo do isolamento da protagonista. O espaço diegético se comprime: não bastada a alienação à vida urbana, a personagem encasula-se em um ambiente virtual onde memórias registradas evocam afetos, como se estes fossem rejeitados pelo ambiente externo, pessoal e público, um sintoma comum da crise do pensamento. Percebemos então que, entre a fabulação distópica de Marker, as reflexões experimentais de Viola, até a alienação afetiva de Tuoto, a problemática antropogênica se desdobra para além da crise ecológica ao transformar a maneira com a qual

---

estabelecemos relações entre pessoas e ambientes. Não obstante, Jason Moore argumenta sobre a imprecisão do termo “antropoceno” e sugere que este fosse substituído por “capitaloceno”, indicando a nocividade em atribuirmos de forma generalizada as mudanças climáticas e ambientais à humanidade como um todo, sendo os verdadeiros impactos perpetuados pelo capitalismo, que explora não somente a natureza enquanto provedora de recursos, mas também difunde a desigualdade social entre diversos grupos, resultando em comunidades marginalizadas geograficamente (a exemplo, processos de gentrificação) e psicologicamente (aumento na incidência de doenças mentais). Este conceito destrinchado por Moore se conflui com a percepção de Schafer (2001, p. 115) sobre a paisagem sonora pós-industrial, que atribui ao ruído típico das cidades uma significação de poder do capitalismo, uma vez que domina não apenas os espaços visuais, mas também acústicos.

## 5. Conclusão

Ainda que as obras analisadas não abordem estritamente os dilemas trazidos pela problemática do Antropoceno, sua tônica ainda reverbera na maneira com a qual são retratados os espaços. Seja através de uma fabulação distópica, de experimentações com a montagem ou de um drama intimista, é possível identificar nelas a forma com a qual nos associamos ao ambiente em diferentes momentos da história. A fabulação de um pós-guerra distópico de Marker indiretamente repercute o imaginário coletivo do início da década de 1960, onde as marcas da Segunda Guerra Mundial ainda se faziam visíveis na economia, política e, sobretudo, nos espaços; noutro cenário, na década de 1970, o vídeo de Viola nos impele a pensar a relação entre homem e cidade - a *individualização da massa* em meio ao ambiente urbano; Tuoto, muito mais recentemente, já no contexto de um mundo globalizado e digitalmente conectado, reflete a existência humana isolada do espaço coletivo, sinalizando um expurgo afetivo do espaço urbano para com o homem, este construído por ele mesmo. Ao evidenciar a trilha sonora e suas diferentes camadas, a imagem-movimento não apenas permite uma compreensão ampliada do extracampo diegético, como também promove novas formas de nos relacionarmos com os sons que habitam e atravessam nossos espaços, possibilitando reflexões acerca da transfiguração de ambientes naturais, conseqüente do sistema capitalista, pois “[...]”

---

somente uma apreciação do ambiente acústico pode nos dar recursos para aperfeiçoar a orquestração da paisagem sonora mundial.” (Schafer, 2001, p. 18).

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: LP&M, 2019.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

CONTER, Marcelo Bergamin. Semioses afetivas do timbre: formulação teórica para uma análise de sonoridades do rock independente brasileiro. **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 96-112, jun., 2020. Disponível em: <https://semeiosis.com.br/issues?issue=tjSZhy6PIoGNyFMcG9V2&article=rjKRR0uPctfiCo1cxHk8>. Acesso em 24 jun. 2024.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papirus, 2015.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo, Brasiliense, 2009.

DELEUZE, G. **A imagem-movimento**, São Paulo: Ed. 34, 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção da presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes do Chthuluceno. São Paulo: n-1 Edições, 2023.

MOORE, J. W. Introdução. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Antropoceno ou capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo**. São Paulo: Elefante, 2022. p. 13-33.

LABATE, Morello C.; CORVISIER. Figurações do Antropoceno. **Revista Averso: Pensamento, Memória E Sociedade**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 1-29, jan, 2022. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/avesso/article/view/53205>. Acesso em: 24 de jun. de 2024.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema**: a experiência alemã de Fritz Lang. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PRENDERGAST, Roy M. **Film music: a neglected art**: a study of music in films. 2ª ed. New York: W. W. Norton, 1992.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001.

SOARES, Delfim. A globalização numa perspectiva sociocibernética. **Contracampo**, Rio de Janeiro, s. v., n. 1, p. 17-44, 1997. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17278>. Acesso em 24 jun. 2024.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima**. São Paulo: Cosac&Naify, 2015.

TIBERGHIEU, A. Gilles. Bill Viola: na natureza das coisas. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 17, p. 112 - 119, outubro, 2020. Disponível em:  
<https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55610>. Acesso em: 24 jun. 2024

NATALEVIČIUS, Mykolas. **Time aspects of Drone Music**. In principles of music composing: The phenomenon of rhythm, XIII, 2013, p. 79-84. Disponível em:  
<http://zurnalai.lmta.lt/wp-content/uploads/2013/Muzikos-komponavimo-principai-XIII-Natalevičius.pdf>. Acesso em: 24 de jun. de 2024.