

3

Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora¹: a experiência de escritura do sonoro nos documentários etnográficos

The visual and the sound image: writing the sound in ethnographic documentaries

Viviane Verdana ²

RESUMO Este trabalho apresenta a experiência de pesquisa do Banco de Imagens e Efeitos Visuais (UFRGS/Brasil) na produção de documentários etnográficos. Trata-se de refletir sobre os diálogos e negociações presentes no momento da montagem no que diz respeito às escolhas de decupagem, à relação entre som e imagem visual, e principalmente, sobre o estatuto do som na elaboração da narrativa fílmica. Inspirados na obra de Michel Chion sobre o som como “valor acrescentado” à imagem visual, e de Daniel Deshays sobre a escritura do sonoro, nos concentraremos na potência do som como imagem simbólica da vida social e, portanto, capaz de narrar histórias. Assim, entendemos o som não como “valor acrescentado” ao visual, mas como imagem narrativa.

PALAVRAS-CHAVE Imagem sonora, Montagem, Narrativa fílmica, Documentário etnográfico.

ABSTRACT This paper presents the experience of research at the Banco de Imagens e Efeitos Visuais (UFRGS/Brazil) in the production of ethnographic documentaries. The aim is to think about the dialogues and negotiations associated to film editing concerning the choices of decoupage, the relationship between sound and visual image and especially on the status of sound in the drafting of filmic narrative. Inspired by the work of Michel Chion about the sound as “added value” to the visual image, and of Daniel Deshays about the writing of sound, we focus on the power of sound as a symbolic image of social life and therefore capable of telling stories. Thus, we believe the sound is not as “added value” to the visual image but as a narrative.

KEYWORDS Sound image, film editing, ethnographic documentaries, filmic narrative.

1 Este artigo foi apresentado no Seminário Cultura das Imagens – Imagens da Cultura que ocorreu em agosto de 2010, no Porto, em Portugal.

2 Viviane Verdana é doutora em Antropologia Social pela UFRGS e realiza pesquisas em etnografia sonora no núcleo de pesquisa Banco de Imagens e Efeitos Visuais/PPGAS/UFRGS. Estas pesquisas envolvem debates teóricos sobre o som como forma de interpretação da cultura, e também metodológicos relacionados as formas de representação sonora da alteridade em documentários etnográficos sonoros e audiovisuais. Entre suas principais produções está o DVD interativo “No mercado tem tudo que a boca come” e o documentário “O tempero do Mercado”.



Este texto pretende elaborar uma reflexão sobre a montagem de documentários etnográficos sob a perspectiva da “banda sonora”. Utilizo o termo banda sonora e não trilha-sonora por duas razões: em primeiro lugar pela forte tendência de aproximarmos a idéia de trilha-sonora ao conjunto das músicas que compõem a obra cinematográfica, relegando ao segundo plano outros elementos da composição de sons de um filme (os ruídos, diálogos, ambiências, efeitos, etc.). Embora, segundo nos apresenta Tony Berchmans, “trilha-sonora vem do original inglês *soundtrack* que, na verdade, tecnicamente representa todo o conjunto sonoro de um filme, incluindo além da música, os efeitos sonoros e os diálogos” (Berchmans, 2006:19), comumente vemos este termo associado apenas as músicas. A segunda razão que me conduz ao termo banda sonora decorre também desta primeira: minha aproximação com as pesquisas e referências francesas sobre o som no cinema, precisamente as desenvolvidas por Michel Chion (2004, 2005), Daniel Deshays (2006) em termos teórico-conceituais e Claudine Nougaret e Sophie Chiabout (1997) no que tange a experiência prática de profissionais ligados a captação, registro e montagem de som no cinema, tem demonstrado que a *bande-son* é mais complexa do que o conjunto das músicas que fazem parte de um filme e portanto exige uma investigação particular³. Ao se dedicarem principalmente ao som – de uma forma mais geral – e não especificamente à música, estes autores acabam abrindo espaço para uma discussão sobre a narrativa sonora na construção da narrativa fílmica. Trata-se, portanto, de abordar uma experiência de produção e escritura da imagem sonora no contexto de construção do documentário etnográfico que venho realizando há

3 É importante considerar que Chion aponta, em *Le Son* (2004) a inexistência da banda sonora no áudio-visual, pois não conformam uma entidade global, solidária e homogênea, ou seja, possuem fracas relações de concordância, contraste e sentido. Para maiores detalhes ver Chion, 2004.

alguns anos, a partir de temáticas diversificadas, e que tem apontado para a necessária negociação entre a montagem da imagem visual e a montagem da imagem sonora.

É preciso dizer já de antemão que tratarei o som também como imagem, uma escolha antropológica na medida em que procura compreender o som a partir de sua dimensão simbólica e de sua potência narrativa de produzir imagens mentais, lembranças, de construir referências espaciais, de evocar sentidos, de produzir emoções etc. Inspirada na Teoria do Imaginário de Gilbert Durand⁴, refletir sobre o som como imagem significa atribuir-lhe estatuto de representação simbólica: o som escutado se transfigura em um sentido abstrato e sempre parcial – segundo Durand como uma epifania – que revela os simbolismos da tradição cultural a qual se filia. O termo epifania refere-se justamente a ideia de uma “aparição ou enunciação do sentido”, de uma dinâmica das imagens que convocam outras imagens, ou seja, não revela o conteúdo, nem apresenta uma “figura”, mas indica uma direção no campo do imaginário.

Assim, além de entender o som como um fenômeno da cultura, conforme aponta Michel Chion (2004) podemos compreendê-lo também como imagem simbólica (Durand, 1968). O som, neste caso, tomado do ponto de vista da representação, não se limita a ser índice ou signo, mas símbolo pertencente ao contexto mais amplo da cultura e suas formas de

4 A Teoria do Imaginário desenvolvida por Gilbert Durand afirma que os seres humanos são habitados por imagens, se pensam através delas e enquadram o tempo e o mundo a partir de determinadas constelações de imagens (Durand, 2001) acionadas em suas tradições culturais. Portanto também se expressam culturalmente através de gestos e posturas, de narrativas e performances, carregadas de simbolismos que dão pistas sobre a origem cósmico-social das imagens ou do “conteúdo imaginário” que orienta suas ações, suas formas de pensar. Gilbert Durand argumenta ainda que este Imaginário está estruturado em regimes de imagens (noturno e diurno) e estes regimes se organizam em estruturas (esquizomórficas, místicas e sintéticas). Ver Durand, 2001.

expressão sonora. Podemos arriscar em dizer que os sons são também imagens da cultura, na medida em que a representam, e não apenas no que tange às musicalidades, orações e canções, mas também relacionado às narrativas e memórias das pessoas expressas pela voz e pela fala, aos ruídos da vida urbana que emanam das técnicas, tecnologias, utensílios e toda sorte de produção humana, aos sons “ambientais” ou “da natureza” expressos pelo correr das águas de um rio, pelas rajadas de vento, pelo canto dos pássaros, etc.

Somos rodeados por inúmeras imagens sonoras cotidianamente, as quais atribuímos sentido, reconhecemos e damos nomes. Imagens que nos evocam a memória de lugares ou pessoas, de tempos e espaços vividos. Podem ser sagradas ou profanas, cotidianas ou rituais: as sonoridades da cultura, neste sentido, nos convocam a interpretar a vida social sob uma nova perspectiva, e portanto podem compor as preocupações de pesquisa etnográfica e antropológica sobre os mais variados temas. No caso deste artigo, estas preocupações estão referidas a produção de documentários etnográficos e seu lugar de representação do Outro, de aproximação com suas formas de vida e visão de mundo, uma representação que se dá – acredito – na combinação/negociação entre imagens visuais e sonoras.

Um documentário etnográfico se constitui como uma interpretação possível de situações, rituais, dramas e fenômenos sociais que são vividos e elaborados pelos sujeitos, em suas vidas cotidianas. Pensando em termos do conceito de formas da vida social, de Simmel (1981), um documentário etnográfico procura apresentar, através de imagens visuais e sonoras, aspectos destas formas, como elas se elaboram e ganham expressão nas práticas sociais de determinados grupos e pessoas. Neste sentido, trata-se de uma interpretação que fala

principalmente do encontro entre culturas – a do investigador e dos interlocutores da pesquisa – e que não busca simplesmente “retratar o real”, mas construir uma escrita etnográfica, ou uma escritura dramática – no sentido da construção de um enredo, um argumento e um roteiro para o documentário – que conte a história deste encontro. O registro da imagem sonora em campo consiste no desafio de compreensão do universo do Outro, ao mesmo tempo em que a construção do documentário etnográfico constitui-se como a reconfiguração (Ricouer, 1994) deste universo a partir do diálogo entre som e imagem visual. A gravação e a posterior montagem apresentam-se, neste caso, como processos de interpretação que acontecem em momentos distintos. Talvez seja possível dizer que a montagem já é uma interpretação de “segunda ordem”, na medida que trabalha com a matéria de uma primeira interpretação elaborada no momento do registro.

Neste caso, imagens visuais e sonoras, registradas pelos pesquisadores em campo, cada uma delas com suas particularidades relacionadas às possibilidades de enquadramentos, de composição estética, de duração, entre outros aspectos, são a matéria a ser trabalhada na montagem do documentário para construir o sentido da história a ser narrada. Falo aqui principalmente de um processo compartilhado de campo, onde a produção da imagem não se restringe apenas a um pesquisador, mas é decorrente de uma “divisão do trabalho” de produção desta imagem, onde o registro do som é realizado e pensado separadamente em relação à imagem visual, mesmo que materialmente “gravado” em um mesmo suporte, como tem sido minha experiência de pesquisa até o momento.

A organização das diferentes seqüências que compõem o filme, as escolhas de por onde começar a contar esta história e quando terminar, as relações



estabelecidas entre os diferentes planos (que contém imagens sonoras e visuais) faz parte deste processo de composição da representação etnográfica documental e dizem respeito a diferentes estágios do pensamento sobre estas imagens, da escuta do que elas – por elas mesmas – estão narrando. Imagens que precisam ser trabalhadas em seu conjunto, e não como uma soma de elementos (Villain, 1991), tendo em vista que é justamente dos laços e das relações estabelecidas entre elas que se constrói a narração.

É neste trabalho na matéria das imagens, que se traduz também como um trabalho sobre o tempo – no ritmo do documentário, construído a partir da duração dos planos e das cenas – onde localizo a necessária negociação entre a montagem das imagens visuais e a montagem das imagens sonoras. Falo aqui especificamente da produção de documentários etnográficos, pois esta é a experiência de trabalho com as imagens que venho desenvolvendo há alguns anos, o que não exclui é claro, a reflexão sobre outras produções (documentário “não etnográfico”, cinema, etc.). Inspirada em autores que reivindicam o lugar do som como imprescindível na narrativa fílmica (Chion, 2004; Deshays, 2006), ou seja, como parte de todo o processo de produção do filme e não apenas relegado ao momento final de mixagem, procuro traçar aqui algumas reflexões sobre esta negociação que aponto acima, descrevendo diferentes momentos das experiências de montagem pelas quais passei.

Som e seu valor de acréscimo: montagem-som como parte final do processo de edição dos filmes

O tema da montagem fílmica já foi tratado por diversos autores, seja no campo do cinema e das artes visuais, seja no campo da antropologia visual, onde se discutiu temas como a construção da narrativa, as escolhas de elaboração das sequência

e cenas, a dimensão técnica da montagem, entre outros aspectos. Nestas reflexões geralmente o som ocupa um lugar secundário no processo de construção do filme, sendo compreendido como parte da finalização da obra e com o objetivo de acrescentar ou reforçar o sentido da imagem visual, ou mesmo sendo pensado como “tapa buracos” entre os diálogos dos personagens por exemplo (Villain, 1991). Esta perspectiva tem sido criticada por profissionais envolvidos com a produção sonora para o cinema e teatro como Michel Chion, Daniel Deshays, Randy Thom, entre outros, que buscam refletir sobre o som como uma imagem autônoma, que cria sentidos independentemente da imagem visual a qual está vinculado.

Neste sentido, Michel Chion (2004) vai abordar o tema das sonoridades no cinema tendo em vista a ideia de valor de *acrécimo do som*. Para Chion, no caso da linguagem cinematográfica, atribuímos à imagem visual, através do som, um valor informativo, semântico, narrativo, estrutural e expressivo a tal ponto que temos a impressão de estarmos *vendo* o som, ou seja, como se ele emanasse diretamente da imagem visual a qual está vinculado. Ao som não é atribuído o mesmo “valor” que é conferido a imagem visual no que concerne a sua potencialidade narrativa. O som acrescenta sentido a imagem visual e a partir daí este sentido parece emanar unicamente dela. Trata-se, para o autor, de um efeito associado a uma tradição cultural de visualidade referida ao cinema, que polariza a consciência do espectador no sentido da visão, sem se levar em conta – de maneira consciente – a existência de uma influência bilateral, onde o som influencia a percepção da imagem visual da mesma forma que esta influencia a percepção sonora.

Esta relação entre som e imagem visual, entendida por Chion como efeito *audiovisógeno*, não é percebida pelo espectador, criando a ilusão

de que o som é uma cópia ou duplicação do visual. Outro aspecto relacionado ao mesmo efeito é a prerrogativa do enquadramento visual em detrimento do enquadramento sonoro: o quadro no qual se inscreve a imagem visual é o mesmo no qual se posiciona espacialmente o som, ou melhor, no qual se projeta o som – o que acaba reduzindo a relação áudio-visual a uma idéia de “imagem no singular”, como se não fosse composta por dois aspectos bastante diferentes entre si. O enquadre visual, dessa forma, é o suporte de uma dupla projeção. Para Chion, o que temos então é uma ausência de enquadramento sonoro, na medida em que os sons de um filme podem se acumular uns sobre os outros, sem limite de quantidade ou complexidade – diferente dos planos visuais que são espacialmente delimitados. Mais adiante pretendo relativizar esta idéia de impossibilidade de enquadramento sonoro, principalmente em se tratando do processo de registro das imagens, mas por hora, seguirei as reflexões do autor para construir a argumentação sobre a negociação entre visual e sonoro no momento da montagem.

É justamente neste aspecto da diversidade do som com relação a imagem visual – a ausência de um quadro sonoro – que repousa toda necessidade de negociação entre imagem sonora e imagem visual para o processo de montagem, na medida em que as relações que se estabelecem entre os planos visuais não necessariamente são as mesmas para os planos sonoros. Se, como aponta Chion, os sons podem se acumular, misturar e combinar de forma mais ou menos irrestrita na composição do filme, o mesmo não se passa com os planos visuais. As passagens de um plano visual a outro vão respeitar determinados critérios relacionados a continuidade ou descontinuidade da cena que se desenrola, e estes critérios correspondem a soluções estéticas de transição entre os planos: fusões, sobreposições,

cortes, etc.

Uma das primeiras questões que precisamos nos colocar é sobre a ideia de plano. Para o caso da imagem visual, um plano é um conjunto ordenado de quadros (fotogramas) delimitado espacialmente por um enquadramento (plano geral, de conjunto, plano médio, *close*, etc.) e temporalmente por uma duração (plano sequência, planos curtos ou longos, etc.)⁵. Normalmente o som é entendido como parte deste conjunto, já que está “agregado” a imagem visual. No entanto, ao trabalhar a imagem sonora de forma autônoma, desvinculada da imagem visual em sua potencialidade narrativa, nos deparamos com o desafio de compreender o plano sonoro e identificar suas aproximações e diferenças com relação ao plano visual.

Para Chion (2005), o plano visual é uma unidade definida objetivamente, compreendida tanto no processo de montagem do filme, como para o espectador que pode perceber as mudanças de planos, algo que não se passa com o som, na medida em que não podemos perceber estas unidades e rupturas de forma clara, ou seja, para o som não há uma unidade de montagem enquanto unidade de percepção⁶. Isso decorre, para Chion, de dois aspectos, de um lado trata-se da possibilidade de montar os sons sem que os cortes se tornem perceptíveis, através de *fades* e fusões – o que o autor chama de “l’art de arrondir les angles par des dégradés d’intensité” como forma de estabelecer uma continuidade para o filme. Por outro lado, mesmo

5 Além destas características podemos apontar outras como os tipos de planos quanto ao ângulo horizontal ou vertical (frontal, lateral, *plongée*, *contra-plongée*, etc.) e quanto ao movimento (fixo, *travelling*, panorâmica, zoom). Para mais detalhes, ver: AUMONT, Jacques e MARIE, Michel: “Dicionário teórico e crítico de cinema”, Papirus Editora, Campinas, 2003.

6 É importante considerar, no entanto, que a montagem do plano visual também busca “esconder” as rupturas e cortes, apresentando a mudança de planos como continuidade ou sequência da ação, nem sempre evidenciando a descontinuidade.



que estes cortes sejam propositalmente explícitos no processo de montagem, apresentando-se a descontinuidade entre as imagens sonoras (Chion cita Godard como um dos realizadores que propôs uma estética diferenciada para alguns de seus filmes, acusando a descontinuidade entre os planos sonoros), a percepção não os compreende como blocos ou unidades, segundo Chion “la perception, toujours sur le fil du temps avec le son, se contente de sauter l’obstacle de la coupe et ensuite de passer à autre chose, oubliant la forme de ce qu’elle avait entendu précédemment” (Chion, 2005:39). Neste caso, o corte, como gesto de definição de planos e configuração de unidades de significação e percepção, não é o mesmo para imagem visual e sonora, não há necessariamente sincronia entre estes dois processos, o que não significa, no entanto, que estes planos – o visual e o sonoro – possam ser tratados de forma totalmente independente um do outro na produção de um documentário audiovisual.

Diante disso, evidencia-se que som e imagem visual narram uma mesma cena, por exemplo, de formas diferenciadas, exigindo que o pensamento sobre a montagem respeite estas formas – ou, poderíamos dizer, respeite a matéria das imagens com as quais está lidando – isso se, é claro, pretendemos dar este lugar para o som na construção de um documentário. A montagem deixa de ser um processo apenas vinculado a um pensamento sobre as imagens visuais e a transição entre planos, para se tornar um trabalho de negociação entre imagens que são diversas e também complementares. O som, tomado como imagem simbólica e narrativa, não está mais a serviço da imagem visual, ilustrando ou reforçando uma intenção ou significado previamente estabelecido pelos planos visuais, mas constrói seus sentidos próprios para o fenômeno etnografado através das imagens. Minha experiência de trabalho com o processo de montagem de documentários

etnográficos tem demonstrado que a relação que se estabelece na *timeline*⁷ entre as sequências de planos visuais e a sequência de planos sonoros nunca é direta e uma cena que pode ser narrada com um único plano visual pode demandar diversos planos ou imagens sonoras, ao mesmo tempo em que em alguns casos, um único plano sonoro pode conter seqüências de gestos que serão representados por diversos planos visuais.

É importante aqui considerar que diante disso – da evidência de uma relação que não se dá de forma direta entre som e imagem – devemos nos perguntar sobre: qual o lugar das sonoridades nesta composição? Trata-se de fato apenas de um valor de acréscimo? Existe uma narrativa sonora paralela a narrativa visual, na qual os sons tenham uma relativa autonomia para contar a história? O ponto aqui é precisamente refletir sobre este lugar de “ilustração” relegado ao som no processo de montagem, a partir de algumas experiências de produção de documentários etnográficos.

Documentários etnográficos sonoros: experiência de contar histórias a partir do som

Um dos primeiros desafios que recebi, ao iniciar meu trabalho com pesquisas em som no Biev, foi o de montar narrativas sonoras a partir dos registros de sonoridades em campo⁸, um produto que acabamos

7 A *timeline* é o espaço onde se dispõem as imagens – os planos visuais e sonoros – no caso da montagem de vídeo digital, permitindo a organização linear do filme para chegar a sua configuração final. Este tipo de processo de edição é chamado de não-linear, pois possibilita do re-arranjo das imagens a qualquer momento.

8 A produção de documentários etnográficos sonoros não é feita de forma isolada. Ela está vinculada ao processo de trabalho de campo, registro de sonoridades, pesquisa em acervos de imagens, bem como atrelada a toda uma reflexão teórica e metodológica relacionada a etnografia sonora que é produzida pelo grupo de pesquisa. Isto está sistematizado em diversos artigos, que podem ser acessados através da Revista Eletrônica do Biev – Iluminuras no site <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras>



Figuras 1: janela do software FinalCut Pro 6 que mostra a timeline de montagem.

batizando de documentários etnográficos sonoros. Trata-se, principalmente, de contar histórias somente através dos sons que emanam da vida social, não quaisquer histórias, mas aquelas vividas ao longo da pesquisa etnográfica sobre a cidade. Tínhamos uma pergunta inicial que logo foi respondida positivamente: é possível narrar os fenômenos sociais urbanos, de forma antropológica, somente através de imagens sonoras? Claro que esse desafio envolvia não só o processo de montagem, mas também tudo o que diz respeito ao fazer etnográfico a partir do registro de imagens sonoras, em primeiro lugar a própria consideração de que estes fenômenos “soam”, ou seja, possuem uma expressão sonora. Assim, a partir da etnografia sonora nos mercados de rua e feiras-livres da cidade de Porto Alegre (Rio Grande do Sul, Brasil), universo de pesquisa de minha dissertação de mestrado, gravando as jocosidades e brincadeiras entre feirantes e fregueses, os anúncios dos produtos que eram vendidos, os ruídos de sacolas transportadas

pelos passantes, a paisagem sonora do trânsito no entorno das feiras-livres, procurei re(a)presentar a ambiência do mercado a partir do encadeamento de sequências de imagens sonoras, ou seja, da montagem de um documentário etnográfico sonoro que se chama “Fazendo a Feira”⁹.

Esta experiência de reconstruir e interpretar as formas de sociabilidade, os espaços e as paisagens sonoras do mercado de rua não se restringiu simplesmente a escolher sonoridades isoladas, significativas deste fenômeno social e organizá-las umas após as outras. Num primeiro momento, relacionado ao processo de registro das imagens sonoras, estava diante da descoberta deste espaço e de suas práticas através dos sons, como estas sonoridades das conversas, das brincadeiras e risadas, dos gestos, expressava a forma como este arranjo da vida cotidiana que é o mercado se organizava e se desenvolvia nas ruas da cidade.

9 Documentário etnográfico sonoro “Fazendo a Feira” CD, Dolby 2.0, 5 min. Porto Alegre, 2004. Realização: Banco de Imagens e Efeitos Visuais (Biev) – PPGAS – UFRGS.



Este registro não procurava apenas ilustrar os sons do ambiente, mas desvendar os simbolismos subjacentes as trocas de mercado, explorar os tipos de laços sociais e sociabilidades ali presentes.

Uma dimensão importante desta etnografia sonora é que o registro não se dá de forma passiva, ele mesmo já é uma interpretação das paisagens e ambiências sonoras pesquisadas. Como parte de um procedimento metodológico de pesquisa, o registro de sonoridades em campo está orientado, para o caso das pesquisas do BIEV, por roteiros de gravação, escolha de pontos de escuta, descrição de dispositivos técnicos, cênicos e dramáticos, entre outras questões técnicas que foram amplamente discutidas em outros artigos¹⁰. Esta orientação metodológica no entanto não retira do gesto de registro dos sons sua dimensão de ato criativo, de composição de planos, de durações, de ritmos. Escolher pontos de escuta, se posicionar em campo com o microfone direcionado para o que se quer gravar, decidir sobre o tempo de duração de cada fragmento gravado, são decisões estéticas que criam a imagem sonora. Neste sentido é que gravar os sons não é apenas fazer um registro “do real”, mas recriá-lo através de suas imagens sonoras.

Num segundo momento deste processo, o de digitalização e tratamento documental das imagens captadas, organizando-as em coleções etnográficas¹¹ conforme o método de convergência¹² realizado pelas pesquisas do BIEV, este processo de reflexão continua, na medida em que os sons são

10 Ver, por exemplo, Barroso, Priscila Farfan e Bexiga, Stéphanie “Etnografia sonora na cidade: algumas contribuições metodológicas acerca do registro sonoro na pesquisa de campo”. Revista Iluminuras vol. 11 número 25, 2009. Entre outros.

11 Sobre o tema das coleções etnográficas para o caso do som ver Vedana, (2008).

12 Ver Rocha, Ana Luiza Carvalho da. “Coleções Etnográficas, método de convergência e etnografia da duração: um espaço de problemas”. Revista Iluminuras, vol. 09, número 21, 2008.

organizados em conjuntos ou núcleos de sentido a partir de determinados conceitos referentes à pesquisa. Neste ponto a cronologia de gravação das imagens dá lugar a um outro arranjo, baseado na proximidade entre as formas sonoras de cada fragmento. Tendo em vista que este som gravado em campo passa pelo processo de construção de planos, através da definição dos cortes realizados no “material bruto”, a atenção do pesquisador volta-se para os laços entre as imagens, para a recorrência de cenas e ambiências, para o diálogo entre os diferentes fragmentos.

Este tratamento documental constitui-se em um processo de descoberta da história a ser narrada através destas imagens sonoras e destes vínculos que constroem os núcleos de sentido, bem como dos vínculos entre estes núcleos, segundo Devos e Rocha (2009) “o desafio está próximo ao do documentarista que organiza seus extratos de planos audiovisuais de forma a ‘descobrir’ a narrativa do filme nas inter-relações formais entre as imagens” (Devos, Rocha, 2009). Trata-se, portanto, de um processo de recriação do plano sonoro que foi registrado em campo, ao se redefinir seus limites (o corte), ao se compreender as camadas de sentido que compõem a sua duração.

A montagem da narrativa propriamente dita, ou seja, o arranjo destas imagens numa espacialidade e temporalidade que apresente as sequências de ações que recriam a situação etnográfica no documentário, é um processo decorrente de todo este prévio tratamento documental, onde as imagens não estão dispostas apenas uma depois da outra, mas sim uma “por causa” da outra (Ricouer, 1994). A ordenação das imagens sonoras para a criação da ambiência do mercado – como um pano de fundo onde as ações acontecem, criando portanto um cenário – a escolha dos momentos de interação e troca entre os personagens – neste caso,

fregueses, feirantes, pesquisador – e a seqüência destes acontecimentos no desenrolar da história estetizam aspectos da vida social pesquisados pelo antropólogo na forma de uma representação etnográfica sonora.

A possibilidade de se “contar histórias” através de imagens sonoras exigiu um “mergulho” nestas imagens, um estudo e análise dos sons não apenas do ponto de vista de seus aspectos técnicos com também de sua dimensão simbólica. Este “mergulho” resultou na descoberta da matéria sonora e sua dimensão não figurativa e não realista, ou seja, cujos contornos não identificamos imediatamente, mas que são delineados a partir das repetidas escutas e da “entrada” neste universo sonoro. Trata-se na verdade de uma diferença em relação a escuta “a ouvido nu” e o que podemos ouvir a partir do registro. As temporalidades e a duração destas imagens apontam as distinções destes dados sonoros em relação ao real, principalmente porque este momento de escuta, uma “escuta de gabinete” (Barroso, Bexiga, 2009) é realizada sem a imagem visual que nos acompanhou no momento de campo. A referência aos efeitos audiovisógenos (Chion, 2004) é aqui evidente, já que a interpretação da imagem sonora ganha novas nuances ao ser pensada de forma independente da imagem visual. Neste caso, as potencialidades da imagem sonora para narrar o fenômeno etnográfico dependem também da escuta reflexiva do pesquisador diante destas sonoridades e do processo de simbolização e classificação que se desdobra desta escuta.

Para o caso do documentário Etnográfico “Fazer a Feira”, esta escuta acabou se constituindo na interpretação da feira-livre como um espaço constituído de micro-eventos (Moles, Rhomer, 1982): as brincadeiras entre os feirantes no interior de uma banca, as conversas entre fregueses e feirantes, os encontros entre conhecidos e vizinho

nos corredores da feira, as trocas de receitas apresentavam-se como momentos - sucessivos ou concomitantes - de um dia de feira. No processo de montagem foi preciso pensar em como recriar através dos sons a ambiência do mercado, dando espaço por um lado para as conversas e interações entre os diferentes personagens, e por outro, para o cenário, a construção do espaço onde se dão estas interações.

Trata-se, portanto, de uma escritura do sonoro (Deshays, 2006) que demanda a combinação de diversos elementos: das falas dos personagens, dos anúncios dos alimentos, dos carrinhos de feira puxados pelos corredores, dos sons dos passos, das risadas, e também da paisagem sonora da cidade que envolve a ambiência do mercado, uma tentativa de traduzir todo o universo estético deste fenômeno de trocas sociais – aspectos táteis, gustativos, visuais e sonoros, etc. – para a imagem sonora. Em termos etnográficos, o desafio consiste na possibilidade de descrição – densa – das formas da vida social (Simmel, 1981) que ensejam o mercado a partir dos sons, sem o referente visual. Este processo de montagem de documentários etnográficos sonoros¹³ tem revelado a especificidade da matéria do sonoro para a construção da representação etnográfica. A compreensão pelo ouvinte daquilo que está sendo narrado em um documentário sonoro depende de maneira estreita da duração dos planos, da repetição de determinadas imagens sonoras, para que a consciência imaginante (Bachelard, 1988) possa produzir e dar sentido às imagens mentais

13 O Grupo de pesquisa em etnografia Sonora já produziu diversos documentários sonoros que atualmente estão reunidos num DVD chamado “Sonoridades da Cidade: entre os meandros sensíveis da vida social” (DVD, Dolby 2.0, 90 min. Direção: Viviane Vedana e Priscila Farfan). Destacaria ainda, pelo contexto do que está sendo discutido neste artigo o documentário sonoro “Poética da rua na palavra pronunciada: artes de dizer e trocas verbais nos mercados de rua” (DVD, Dolby 2.0, 12 min. Direção: Viviane Vedana), que procura estetizar o mercado como arranjo social própria da vida urbana.



evocadas pelos sons. O tempo de reconhecimento e adesão às imagens sonoras se torna, portanto, diferente daquele das imagens visuais, exigindo um tipo de interação do pesquisador com suas imagens que seja também diferenciado, baseado numa escuta atenta, investigativa.

Roberto Cardoso de Oliveira (2000) ao escrever sobre o trabalho do antropólogo aponta o ouvir como um ato cognitivo primordial na construção do conhecimento antropológico, possibilitado pelo tipo de interação proposto pela técnica da observação participante, na qual saber ouvir é fundamental para o diálogo intercultural entre o pesquisador e seus interlocutores. É esta escuta que vai conduzir a compreensão dos *sentidos* dos fenômenos sociais para os “nativos” e de sua *significação* para o antropólogo que observa o mesmo fenômeno¹⁴. A montagem, neste caso, precisa levar em conta esta dimensão de negociação presente na escuta do outro para traduzir em imagens sonoras a compreensão destes sentidos e destas significações.

A montagem de documentários etnográficos e alguns processos de ruptura

Embora essa primeira experiência de montagem de documentários sonoros tenha resultado em importantes reflexões sobre o som como imagem simbólica e sobre sua potencialidade narrativa, isso não significou um traslado direto destas aprendizagens para o caso da montagem de documentários etnográficos “audiovisuais”. A presença do plano visual provocou, em um primeiro momento, uma ruptura com a situação anterior de compreensão da imagem sonora em suas camadas de sentido dadas pela duração dos planos, me

convocando a pensar muito mais nas continuidades entre visual e sonoro do que no diálogo – e também nos conflitos – entre estes dois suportes da imagem.

Dessa forma, nas primeiras experiências de montagem de documentários etnográficos de que participei como responsável pela “edição de som”, acabei me deparando com uma “atitude de respeito” àquilo que estava sendo proposto pela seqüência das imagens visuais buscando construir uma narrativa sonora que reforçasse o que estava sendo dito por elas, quase que buscando um “realismo sonoro” para o que estava em quadro na imagem visual. Estes primeiros momentos portanto, se caracterizaram por uma certa empiria no tratamento do som que entrava em conflito com todo o conhecimento elaborado anteriormente na produção de documentários etnográficos sonoros. Esta condição, ou este conflito no processo de montagem, me permitiu experimentar a sobredeterminação (Durand, 2001) do visual sobre o sonoro, ou seja, reconhecer no próprio processo de construção da narrativa o caráter de valor agregado (Chion, 2004) do som em relação ao visual. Vale ponderar aqui que a produção audiovisual do Banco de Imagens e Efeitos Visuais não se dá de forma isolada dos processos de construção de conhecimento metodológico e teórico-conceitual sobre a questão da imagem – seja ela a da elaboração de campo, do registro, seja a do tratamento documental pós-campo e a construção de acervos, ou então a produção de narrativas – e é este processo de reflexão, realizado em reuniões e ateliers de criação e produção, que permitiu um estranhamento sobre a montagem e o lugar do som na história a ser contada. Este estranhamento – pautado por debates entre a equipe – redirecionou as formas de encarar o diálogo entre o visual e o sonoro que vinha estabelecendo na montagem.

Assim, poderia apontar um segundo momento destas experiências de montagem como um momento

¹⁴ utilizo a distinção de Roberto Cardoso de Oliveira entre “sentido” e “significação”, onde o primeiro termo refere-se ao horizonte semântico dos interlocutores de pesquisa e o segundo ao horizonte de antropólogo. (Cardoso de Oliveira, 2000:22).

de negociações. A série documental *Narradores Urbanos*¹⁵, que apresenta as cidades brasileiras a partir da narrativa de antropólogos que construíram o campo de pesquisa da Antropologia Urbana no Brasil, foi elaborada tendo em vista algumas questões pertinentes ao som tanto no processo de registro das imagens em campo – na realização das entrevistas e na construção da paisagem sonora das cidades narradas – como no processo de edição e montagem. Entre estas questões poderia destacar para o momento da montagem: como estabelecer o corte na imagem visual sem prejuízo para a narrativa sonora? Em quais momentos o som ganha proeminência em relação a imagem para a construção da narrativa?

A restituição da fala destes antropólogos personagens dos documentários para a elaboração de sua trajetória de produção de conhecimento sobre a cidade se deu através desta negociação sobre o ponto de corte das imagens, buscando respeitar o fluxo da fala que apresentava a cidade. Inicialmente esta pode parecer uma opção óbvia, mas a escolha dos cortes apresentou diversos desafios para a montagem, na medida em que o tempo/duração da imagem visual era sempre mais curto daquele necessário para a imagem sonora construir a continuidade da fala. A construção desta imagem sonora da fala demandava a todo instante mais “um segundo” para finalizar um suspiro, uma sílaba, uma risada. Por outro lado, a cidade muitas vezes foi apresentada a partir de suas paisagens sonoras, que configuravam cenários e cenas cotidianas que dialogavam com a narrativa dos entrevistados. O jogo entre o que estava “em campo” ou “fora de campo” estabelecido pelo som acabou afirmando a cidade

15 Tratam-se dos documentários: *Narradores Urbanos: antropologia urbana e etnografia nas cidades brasileiras* – RJ/Gilberto Velho (2006), POA/Ruben Oliven (2007), SP/José Guilherme Magnani (2008), SP/Eunice Durham (2009), SP/Ruth Cardoso (2010), todos com direção de Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha.

e seu cotidiano, suas formas de sociabilidade, suas ruas e ambiências, também como um personagem importante destes documentários¹⁶. A narrativa documental, neste caso, acabou intercalando momentos onde a imagem visual conduzia o ritmo da história e outros onde a imagem sonora cumpria este papel.

Para a reflexão que venho construindo neste texto, apontaria ainda um terceiro momento desta experiência de trabalho com a montagem da “banda sonora”, embora esta divisão seja meramente elucidativa de alguns processos, sem ser exaustiva no que tange a minha participação na montagem de documentários etnográficos. Este terceiro momento é marcado por uma preocupação de construir roteiros conjuntos de captação de imagens sonoras e visuais sem que uma esteja “a serviço” da outra. A questão que se coloca de início então é: que história será narrada? Como a imagem visual pode narrar esta história? Como as imagens sonoras podem narrar? A partir destas perguntas, todo o processo de produção do documentário vai respeitar as diferenças entre estas imagens, ou seja, o microfone não está presente na gravação apenas para registrar o som do plano construído pela câmera, pela imagem visual, mas para criar uma imagem sonora dos fenômenos sociais pesquisados.

No documentário “*Tempero do Mercado*” (2008) buscamos produzir este diálogo entre visual e sonoro desde as primeiras construções do roteiro de gravação, tendo em vista toda a discussão que vinha sendo elaborada em minha tese de doutorado (Vedana, 2008) sobre as formas de sociabilidade e a circulação da palavra nos mercados de rua da cidade moderno-contemporânea. Foram as

16 Trato aqui de forma conjunta toda a série documental, mas é importante considerar que cada documentário tem características próprias e diferenças estéticas que marcam as escolhas dos próprios antropólogos na construção de sua narrativa. Estas diferenças, no entanto, não serão abordadas neste ensaio.



sonoridades do mercado – ambiências e trocas verbais entre feirantes e fregueses – que se apresentaram nesta pesquisa como expressão dos laços sociais entre seus freqüentadores. Diálogos, conversas, trocas de receitas, pregões anunciando produtos, jocosidades e piadas faziam parte deste espaço de trocas conformando uma ambiência peculiar para determinadas ruas da cidade em dia de mercado (Vedana, 2008). Da mesma forma, os gestos de escolha dos alimentos, de manipulação do dinheiro, dos carrinhos de feira e do trânsito das ruas adjacentes ao mercado compunham este cenário, narrando a vida cotidiana da cidade. Estas eram as imagens que o vídeo e o som deveriam representar/descrever no documentário.

Neste sentido, o roteiro de gravação levou em consideração os posicionamentos – ou dispositivos cênicos – necessários para que estas imagens fossem registradas, de forma a possibilitar sempre uma proximidade do “microfone” com a cena que se passava na banca de Henrique, personagem do documentário. Trata-se de fato de uma participação do pesquisador que grava estas imagens nos acontecimentos que se desenrolam em campo e não de uma visão contemplativa da cena. Assim intercalamos momentos e posicionamentos no interior da banca – conversando com Henrique ou acompanhando seu atendimento aos clientes, registrando as brincadeiras e jocosidades entre ele e seus colegas – que permitissem que a escuta e o ângulo visual reconfigurassem no registro as emoções da situação etnográfica. A montagem que decorreu deste processo contou portanto com este diálogo, agora não mais relacionado ao posicionamento em campo, mas nas formas expressivas decorrentes das imagens gravadas, exigindo um estudo de construção das seqüências de imagens do documentário que restituísse a experiência vivida em campo. Se no plano visual

podemos perceber formas e cores do mercado, a estética dos alimentos e dos gestos de escolha e compra, no plano sonoro se evidenciam as ambiências as jocosidades, as conversas e a circulação da palavra. A reunião destes elementos acaba expressando, portanto, o laço social que constitui o mercado como arranjo social (Rocha, 1994) da cidade moderno-contemporânea.

Para todos esses documentários que citei acima como exemplo, as opções de montagem, de escolha de imagens e elaboração de seqüências são muito diversas: ritmos, camadas de imagens sonoras na *timeline*, efeitos escolhidos para provocar lembranças ou sentimentos, silêncios, etc. Estas escolhas estéticas passam também pela relação do som com a imagem visual: a duração dos planos e o ritmo da narrativa podem ser consideradas apenas a partir das imagens visuais – sem levar em conta por exemplo que o som precisa de mais tempo para ser compreendido e apreendido pelo público – e assim deixar de aproveitar os simbolismos que as imagens sonoras podem revelar sobre os fenômenos apresentados pelo documentário. Na produção audiovisual do Banco de Imagens e Efeitos Visuais temos procurado cada vez mais aprimorar este diálogo.

Considerações Finais

A intenção deste ensaio foi a de apresentar o som como linguagem narrativa e como interpretação das formas da vida social na construção de documentários etnográficos audiovisuais, relativizando a idéia de valor agregado (Chion, 2004) à imagem visual que é geralmente associada a imagem sonora. Mesmo que, conforme aponta Chion (2004), num espaço de projeção como o cinema não se identifique o “lugar do som” e por isso ele apareça como preso ao visual, a montagem da “banca sonora” pode enfatizar a dimensão

narrativa do som e sua autonomia em relação ao visual. Tratam-se principalmente de formas de contar diversas que precisam entrar em acordo, o que exige, é claro, um esforço de compreensão dos simbolismos expressos nas imagens sonoras.

Neste sentido, considero aqui o som como expressão da cultura tanto quanto o enquadramento da imagem visual, o que me leva a reivindicar a montagem do som no filme como a tentativa de aproximação com os sentidos que podem ser anunciados pelas sonoridades, como uma forma de seguir as epifanias (Durand, 2001) dos símbolos na dinâmica das imagens que compõem o material etnográfico do documentário. É claro que isso exige um trabalho de produção conjunto, principalmente no que tange a tomada de decisões sobre a construção da narrativa e do tratamento documental das imagens. As exigências relacionadas a sincronia do som com a imagem, dos efeitos de realidade e continuidade precisam, dessa forma, ser relativizados para que paisagens sonoras e ambiências narrem, da mesma maneira que as narrativas e diálogos dos personagens não sejam tomadas apenas por seu conteúdo, mas também como expressão de sentimentos e emoções a partir da forma como se fala. O som é também forma e duração, que se conforma e se expressa nas escolhas de montagem que garantem seu lugar na narrativa documental.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Papyrus Editora, Campinas, 2003

BARROSO, Priscila Farfan e BEXIGA, Stéphanie "Etnografia sonora na cidade: algumas contribuições metodológicas acerca do registro sonoro na pesquisa de campo". Revista Iluminuras vol. 11 número 25, 2009

BERCHMANS, Tony. A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo. Brasília: Paralelo 15, São Paulo: Ed UNESP. 2000.

CHION, Michel. Le son. Paris, Armand Colin, 2004.

_____, Michel. L'audio-vision: son et image au cinéma. Armand Colin, 2005.

DESHAYS, Daniel. Pour une écriture du son. Paris, Klincksieck, 2006.

DEVOS, Rafael Victorino e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. "Constelações de imagens e símbolos convergentes no tratamento documental de acervos audiovisuais de narrativas orais". Revista Sessões do Imaginário: cinema e cibercultura número 22, dez/2009.

DURAND, Gilbert. L'imagination symbolique. Presses Universitaires de France, Paris, 1968.

_____, Gilbert. As Estruturas Antropológicas do Imaginário. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. O Tempo e a Cidade. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

MACDOUGALL, David. The Corporeal Image, film, ethnography and de senses. New Jersey, Princeton University Press, 2006.

_____, David. Transcultural Cinema. New Jersey, Princeton University Press, 2006b.

MOLES, Abraham. et ROHMER, Elisabeth. Labyrinthes du Vécu. L'Espace: matière d'actions. Paris, Librairie des Meridiens, 1982.

NOUGARET, Caludine e CHIABOUT, Sophie. Le son direct au cinéma. Institut de Formation et d'Enseignement pour les Métiers de l'Image et du Son, 1997.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Le Sanctuaire de désordre: l'art



de savoir vivre des tendres barbares sous les Tristes Tropiques. Paris V, Sorbonne, 1994.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. "Coleções Etnográficas, método de convergência e etnografia da duração: um espaço de problemas". Revista Iluminuras, vol. 09, número 21, 2008.

_____, Ana Luiza Carvalho da. VEDANA, Viviane. "A representação imaginal, os dados sensíveis e os jogos da memória: os desafios do campo de uma etnografia sonora". In: Anais do VII Congresso de Antropologia do Mercosul (VII-RAM), Porto Alegre, 2007, CD-ROOM.

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa. São Paulo, Papyrus, Vols. I,II,III, 1994.

SIMMEL, Georg. Sociologie et Epistémologie. Presses Universitaires de France, 1981.

VEDANA, Viviane. Fazer a Feira: estudo etnográfico das "artes de fazer" de feirantes e fregueses da Feira-Livre da Epatur no contexto da paisagem urbana de Porto Alegre. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS sob Orientação da Professora Doutora Cornelia Eckert, 2004.

_____, Viviane. No mercado tem tudo que a boca come. Estudo Antropológico da duração das práticas cotidianas de mercado de rua no mundo urbano contemporâneo. 2008. Tese (Doutorado em Programa de Pós Graduação em Antropologia Social) Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____, Viviane "Sonidos de La duración: prácticas cotidianas del mercado en el mundo urbano contemporáneo. Una Introducción a La construcción de colecciones etnográficas de imágenes". Revista Chilena de Antropología Visual, numero 11, Santiago de Chile, 2008b.

_____, Viviane. "Sobre o mergulho na descoberta dos sons: a experiência de escrutínio dos dados sonoros através de sua inserção no banco de sons do BIEV". Revista Eletrônica Iluminuras, vol. 09, numero 21, 2008c.

_____, Viviane. "Territórios Sonoros e Ambiências: etnografia sonora e antropologia urbana". Revista iluminuras, vol. 11 número 25, 2010.

VILLAIN, Dominique. Le montage au cinéma. Editionn Cahiers du cinéma, Paris, 1991.

Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência de escritura do sonoro nos documentários etnográficos

Viviane Verdana

Data do Envio: 25 de março de 2011.

Data do aceite: 17 de junho de 2011.

