



2011 | 1

Nº 24 - Vol. 1

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

# CIBERLEGENDA

REVISTA ELETRÔNICA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

NO CINEMA E NO AUDIOVISUAL

# SUMÁRIO

## SONORIDADES... NO CINEMA E AUDIOVISUAL

- 1** **"Versão brasileira" - Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940** **7**  
Rafael de Luna Freire
- 2** **A clássica música das telas: O uso e a formação do tradicional estilo sinfônico** **19**  
Suzana Reck Miranda
- 3** **Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência de escritura do sonoro nos documentários etnográficos** **29**  
Viviane Verdana
- 4** **Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo** **43**  
Rodrigo Carreiro
- 5** **A canção no cinema de Glauber Rocha - Notas sobre a função narrativa da música cantada em filmes** **54**  
Marcia Carvalho
- 6** **Paisagens sonoras de Robert Bresson: Uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer** **62**  
Luíza Beatriz A. M. Alvim
- 7** **Além do que se vê - o som e as paisagens sonoras no documentário *Dong*, de Jia Zhang-ke** **73**  
Isaac Pipano
- 8** **Pode-se dizer que há algo como um hiper-realismo sonoro no cinema argentino?** **84**  
Fernando Moraes da Costa



- 9** **A música no documentário: um estudo sobre *Valsa com Bashir*** **91**  
Maria Ines Dieuzeide Santos Souza
- 10** **Som na caixa: trilha pop x trilha incidental - Duas perspectivas distintas de como a música pode ser utilizada como elemento narrativo no cinema** **102**  
Fábio Freire da Costa
- 11** **Pontos de escuta infantis: diegeses implicadas pelo som** **114**  
Mirian Ou
- 12** **Efeitos sonoros enquanto fala audiovisual - análise de Gerald McBoing-Boing à luz do §528 das *Investigações Filosóficas*** **126**  
Rafael Duarte Oliveira Venancio
- 13** **A narrativa fonocinematográfica em *O Silêncio* - Audição subjetiva e cronotopias do espaço fílmico** **138**  
Maurício Caleiro

# EDITORIAL

Ciberlegenda Nº 24 – 2011/1 - Vol. 1

Prezados leitores,

Esta edição da revista **CIBERLEGENDA** vem em versão dupla.

Devido tanto à quantidade como à excelente qualidade das contribuições recebidas nesta ocasião, temos o prazer de apresentar dois volumes simultâneos da publicação, lançando um rico conjunto de debates em torno do tema Mídia e **SONORIDADES**.

O primeiro volume, intitulado “**Sonoridades - No cinema e no audiovisual**”, inclui 13 artigos que apresentam variadas discussões acerca do som nas produções audiovisuais modernas e contemporâneas: do hiper-realismo sonoro às representações e re-apropriações da música e das “paisagens sonoras” pelas artes das telas. Este volume também compreende reflexões acerca do silêncio como produtor de sentido e sobre o papel do som numa perspectiva histórica.

Já o segundo volume articula 13 artigos em torno do grande tema “**Sonoridades - Novas tecnologias e estéticas**”. São apresentadas algumas questões relativas à produção sonora e audiovisual que circula pela internet, bem como às novas relações entre produção e consumo de sons diante dos novos cenários tecnológicos, e às experiências estéticas nos contextos urbanos e hiper-conectados da contemporaneidade.

A **ESTAÇÃO TRANSMÍDIA**, por sua vez, contempla os trabalhos de vários pesquisadores convidados especialmente para contribuir com tais discussões, a partir da utilização de material de naturezas diversas e em múltiplos suportes.

Agradecemos a colaboração de todos os autores que participaram desta edição especial, desejamos boas leituras e aproveitamos, também, para agradecer o valioso trabalho da equipe editorial e dos pareceristas.

Atenciosamente,

Mauricio de Bragança e Paula Sibilía

Coordenadores da Equipe Editorial



## **EQUIPE EDITORIAL**

### **Coordenadores editoriais**

Paula Sibilía  
Maurício de Bragança

### **Vice-coordenadora editorial**

Thaiane Oliveira

### **Editor de Layout e Webdesigner**

Luiz Garcia Vieira Jr  
Thiago Petra

### **Sub editores**

Ana Paula Ladeira Costa  
Ednei de Genaro  
Luiz Garcia Vieira Jr  
Flora Daemon  
Thiago Petra  
Lígia Azevedo Diogo  
Maria Izabel Muniz Ferrari  
Melina Santos

### **Revisores**

Alba Livia Tolon Bozi  
Lucas Laenter Waltenberg  
Isac Guimarães  
Matilde Soares da Silveira  
Isaac Pipano  
Rodrigo Capistrano

**CIBERLEGENDA** é uma publicação eletrônica do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

**Edição N° 24, 2011/1**  
**ISSN 1519-0617**

## **CONSELHO EDITORIAL**

Alberto Efendy (Brasil)  
Ana Paula Goulart Ribeiro (Brasil)  
Eduardo Vizer (Argentina)  
Héctor Sepúlveda (P. Rico)  
Luiz Signates (Brasil)  
Milton Campos (Canadá)  
Raul Fuentes (México)  
Regina Andrade (Brasil)  
Roger de la Garde (Canadá)  
Professores do PPGCOM/UFF (Brasil)

## **CONSELHO CONSULTIVO DE AVALIAÇÃO**

### **Pareceristas Doutores**

Adalberto Muller  
Afonso de Albuquerque  
Alessandra Aldé  
Ana Lucia Enne  
André Guimarães Brasil  
Ângela Freire Prysthon  
Aníbal Bragança  
Arthur Autran Franco de Sá Neto  
Benjamin Picado  
Carla Barros  
Carla Rodrigues  
Denis de Moraes  
Cezar Migliorin  
Edvaldo Souza Couto  
Eduardo de Jesus  
Eduardo Vicente  
Eliana Monteiro  
Erick Felinto  
Evelyn Orrico  
Fabián Rodrigo Magioli Núñez  
Fátima Regis  
Fernando Moraes da Costa  
Fernando Resende  
Geisa Rodrigues Leite  
Gláucio Aranha  
Gisela Grangeiro da Silva Castro  
Guilherme Nery  
Guilherme Werlang  
Gustavo Souza  
India Mara Martins  
Ivan Capeller  
Jeder Janotti Jr.



João Luiz Vieira  
Jorge Cardoso Filho  
José Ferrão Neto  
Kleber Mendonça  
Laura Cánepa  
Leonardo de Marchi  
Leticia Canterela Matheus  
Lilian França  
Liliane Heynemann  
Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo  
Luciane Soares da Silva  
Marcela Antelo  
Marcia Carvalho  
Maria Cristina Franco Ferraz  
Marco Roxo  
Mariana Baltar  
Mariana Martins Villaça  
Marcio da Silva Pereira  
Marildo Nercolini  
Maurício de Bragança  
Maurício da Silva Duarte  
Mauricio Parada  
Micael Herschmann  
Mônica de Fátima Rodrigues Nunes Vieira  
Monica Brincalepe Campo  
Nara Maria Carlos de Santana  
Nilda Jacks  
Paula Sibília  
Patrícia Saldanha  
Pedro Plaza Pinto  
Rafael de Luna  
Rafael Fortes  
Rodolfo Caesar  
Rodrigo Labriola  
Roberto Reis  
Roberto Carlos da Silva Borges  
Rodrigo Murtinho  
Rogério Martins de Souza  
Simone Andrade  
Simone Luci Pereira  
Silvana Louzada  
Tadeu Capistrano  
Tunico Amancio  
Vânia Torres  
Vera Dodebei  
Wilson Borges

### **Pareceristas Doutorandos**

Adriane Martins  
Amilcar Bezerra  
Alba Livia  
Ana Paula Silva Ladeira Costa  
Ariane Diniz  
Beatriz Polivanov  
Cláudia Linhares Sanz  
Danielle Brasiliense  
Ednei de Genaro  
Erly Milton Vieira Junior  
Emmanoel Ferreira  
Fabíola Calazans  
Fabro Steibel  
Frederico Carvalho  
Gabriel Cid  
Hadija Chalupe  
Heitor Luz da Silva  
Ilana Feldman Marzochi  
Igor Sacramento  
Isac Guimarães  
Ivonete Lopes  
José Cláudio Castanheira  
Julio Cesar de Oliveira Valentim  
Larissa Moraes  
Lia Bahia  
Lígia Azevedo Diogo  
Luiz Felipe Zago  
Luiz Adolfo de Andrade  
Marcel Vieira  
Marcelo Garson  
Marcelo Luciano Vieira  
Maria Alice Nogueira  
Marina Caminha  
Marina Tedesco  
Michelle Roxo  
Nelson Ricardo Ferreira da Costa  
Pedro Lopera  
Simplício Neto  
Viktor Chagas

### **Pareceristas *ad hoc***

Daniel Pinna  
Sandro Torres



## “Versão brasileira” - Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940

*“Brazilian version” - Contributions to the History of film dubbing in Brazil in the 1930-1940’s*

Rafael de Luna Freire<sup>1</sup>

**RESUMO** Este artigo pretende analisar historicamente as experiências de dublagem de filmes estrangeiros para exibição cinematográfica no Brasil nas duas primeiras décadas após o advento do cinema sonoro, evidenciando o debate que a dublagem suscitava do ponto de vista artístico, tecnológico e econômico, sobretudo em relação ao circuito exibidor brasileiro e ao cinema brasileiro da época.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema brasileiro; dublagem; exibição cinematográfica.

**ABSTRACT** This article aims to analyze historically the experiences of foreign films dubbing for theatrical exhibition in Brazil in the first two decades after the coming of sound. The purpose is to clarify the debate around the dubbing from the artistic, technological and economical points of view, especially in relation to the Brazilian theatrical exhibition circuit and to the national cinema of that same time.

**KEYWORDS** Brazilian cinema; dubbing; film exhibition.

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Autor do livro *Navalha na tela: Plínio Marcos e o cinema brasileiro* (Tela Brasilis: CAIXA Cultural, 2008) e organizador com André Gatti da coletânea *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira* (Tela Brasilis: CAIXA Cultural, 2009), tendo escrito ainda inúmeros artigos e ensaios sobre história do cinema brasileiro, preservação audiovisual e tecnologia das imagens em movimento. Mantém o blog [www.preservacaoaudiovisual.blogspot.com](http://www.preservacaoaudiovisual.blogspot.com) e desenvolve atualmente pesquisa sobre a passagem para o cinema sonoro no Brasil entre 1929 e 1936.



Em meados da década de 1930, após o impacto da conversão total e definitiva de Hollywood para o cinema sonoro, a dublagem já tinha se consolidado nos principais mercados internacionais de filmes norte-americanos. Com o barateamento e a melhoria técnica desse processo, países como França, Alemanha e Itália, entre outros, em função de políticas protecionistas e sob regimes nacionalistas, criaram leis obrigando a feitura da dublagem em seus territórios. No Brasil, cuja lenta transição de seu circuito exibidor para o cinema sonoro se prolongou de 1929 a 1936 aproximadamente, também existiram defensores de um “projeto de obrigatoriedade de dublagem (*dubbing*)”, sobretudo diante do propalado perigo de “desnacionalização do nosso idioma”, mas essas iniciativas não tiveram desdobramentos efetivos. Um editorial da revista *Cinearte* de novembro de 1931, por exemplo, atacava o que considerava medidas “restritivas e de coerção” através da comparação – sempre recorrente na revista – com a literatura:

Quem se deleita ao ler Flaubert, Maupassant e tantos outros não é por isso que deixava de admirar e amar a nossa língua, a mesma língua em que escreveu Machado de Assis. Quem entender inglês gozará com os filmes falados em inglês. Quem não entender lerá as legendas superpostas. E disso mal não virá, nem com a língua dos nossos pais que é a nossa e será a dos nossos filhos. E que aprendamos inglês com o filme (como se isso fosse possível) será vantagem e não pequena. Ao menos poderemos ler Shakespeare ou Mark Twain, no original, conforme os gostos.<sup>2</sup>

Obviamente existia o grave problema do analfabetismo no Brasil (ainda que o som tenha

<sup>2</sup> *Cinearte*, v. 6, n. 298, 11 nov. 1931, p. 3. A ortografia desta e das demais citações foi atualizada neste artigo.

chegado muito antes às luxuosas salas lançadoras das capitais) que prejudicava a consolidação da legendagem como a opção definitiva naquele momento em que diversas experiências eram tentadas pelos produtores e distribuidores, como a realização de refilmagens em espanhol ou francês, o acompanhamento de libretos como na ópera, ou mesmo o uso de “cópias silenciosas”, com música e ruídos, mas sem as vozes dos atores. Nesse período de instabilidade, Henrique de Almeida Filho, dono de uma empresa sediada em Nova York, chegou a fazer dublagens em português para alguns longas-metragens dos estúdios da Paramount lançados no Brasil. Obviamente, Almeida Filho foi um dos principais defensores de uma lei de obrigatoriedade de dublagem, mas na crítica ao lançamento de *Esposa de ninguém* (*Anybody's woman* [dir. Dorothy Arzner, 1930]), dublado no exterior por sua empresa, esse aspecto foi criticado e considerado prejudicial ao filme pelo crítico de *Cinearte*:

Para que o processo *dubbing* fosse uma coisa viável entre nós, preciso era que não conhecêssemos as vozes dos artistas e, principalmente, só tivéssemos assistido filmes assim. [...] dessa forma, acharíamos natural aquelas inflexões forçadas e possível de apreciar a nossa língua substituindo a fala em inglês [...] A mudança das inflexões das vozes, o desencontro de certos momentos, nos movimentos labiais perturbam todo filme e ninguém o poderá apreciar nos seus verdadeiros méritos.<sup>3</sup>

A dublagem dos filmes da Paramount por Almeida Filho seriam retrospectivamente criticadas ainda por terem utilizado dubladores amadores, tanto brasileiros quanto portugueses, que viviam

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 30.



nos Estados Unidos.<sup>4</sup>

Após a instabilidade que marcou a passagem para o sonoro, a legendagem se consolidou como a prática padrão em nosso país ainda na primeira metade dos anos 1930. Mesmo assim, em agosto de 1936 novamente tentou-se o *dubbing* no mercado exibidor brasileiro, através da Distribuidora Nacional (D.N.). Anunciada dessa vez como “dobragem” (conforme se falava em Portugal e se tentava “abrasileirar”), foram lançados dois filmes – o francês *O grande Nicolao* (*Son excellence Antonin* [dir. Charles-Felix Tavano, 1935/ 1936br]) e o americano *A cadeira elétrica* (*The Last Mile* [dir. Samuel Bischoff, 1932/ 1936br]) – dublados no país de Camões. Mas tendo sido feitos “por portugueses e para portugueses”, a tentativa novamente não vingou. O crítico de *Cine Magazine*, por exemplo, não se entusiasmou com a novidade, apesar da excelência técnica:

O Grande Nicolau não traz qualquer melhoria ou inovação no processo por que foi “doblado”, tendo a seu desfavor não só tratar-se de uma fita cujo argumento é a coisa mais tosca e desinteressante possível, como, também, o fato de haver sido “dobrado” para a nossa língua em Portugal e com artistas portugueses. A técnica apresentada, entretanto, é pode-se dizer, impecável, dando-nos o filme a impressão de o estarmos assistindo realmente falado em português. Como espetáculo, pois, *O Grande Nicolau* só serviu a guisa de curiosidade, a qual, muita gente teve satisfeita antes de sentir que começaria a segunda parte do filme...<sup>5</sup>

Ainda que um anúncio da Distribuidora Nacional e uma entrevista do Sr. Dr. Andrade Figueira, diretor

4 *Cine-Rádio Jornal*, v. 1, n. 1, 11 ago. 1938, p. 3.

5 *Cine Magazine*, v.4, n. 40, ago. 1936, p. 15.

da D.N., na mesma edição da revista prometessem para breve dobragens “realizadas no Brasil, por artistas brasileiros e, conseqüentemente, com a nossa prosódia nacional”, a empreitada não foi para frente, pois aparentemente o diferencial da dublagem não compensaria o investimento financeiro.<sup>6</sup>

Uma maior aceitação da dublagem, pelo menos para os filmes de animação, viria apenas no final da década, com a criação do Departamento de Dublagem da Sonofilms, a cargo de Moacyr Fenelon, responsável técnico pela dublagem no Brasil do primeiro longa-metragem de Walt Disney, *Branca de Neve e os sete anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs* [1937/ 1938br]). Vale lembrar que os filmes de animação obviamente sempre foram de certo modo “dublados”, ainda que na língua do país de origem da produção, pois a sonorização geralmente é realizada posteriormente à criação das imagens pelos desenhistas e animadores.<sup>7</sup>

Entretanto, até o filme da Disney, no Brasil apenas os cinejornais estrangeiros eram sistematicamente dublados e sempre no exterior. Em 1935, anúncio da Fox na revista *Cine Magazine* fazia propaganda de seu jornal, o Fox Movietone New, “agora inteiramente ‘narrados’ em bom brasileiro”. Já em 1938, os únicos cinejornais ainda não “sincronizados em brasileiro” eram os da RKO-Pathé e da Universal, mas todos ainda apresentariam muitos “erros, expressões impróprias, deslizes de linguagem”, supostamente como conseqüência do fato da dublagem ser feita em Nova York, geralmente aproveitando locutores radiofônicos brasileiros vivendo nos EUA.<sup>8</sup>

6 *Cine Magazine*, v.4, n. 40, ago. 1936, p. 13, 17.

7 A Sonofilms havia sido criada em 1937 pelo americano Wallace Downey e pelo empresário paulista Alberto Byington Jr, depois do fim da parceria com os estúdios da Cinédia, através da qual foram realizados os musicais *Alô! Alô! Brasil* (dir. Wallace Downey, 1935) e *Alô, alô, carnaval!* (dir. Wallace Downey e Adhemar Gonzaga, 1936).

8 *Cine Magazine*, v. 3, n. 22, fev. 1935, p. 10-1; *Cine-Rádio Jornal*, v. 1, n. 1, 11 ago. 1938, p. 3.



No ano anterior, a *Cine Magazine* também insistiu no problema dos erros nos “jornais estrangeiros falados em português”, dando uma sugestão:

Seria de grande conveniência que, as companhias estrangeiras que exploram esse gênero de filmes, mandassem que os mesmo fossem enviados para aqui e gravados em nossos laboratórios, não somente daria a ganhar a nossa gente, como também seriam evitados os péssimos “speakers” que vivem nos Estados Unidos e, por força das circunstâncias não podem ter a pronúncia correta.<sup>9</sup>

O fato de *Branca de Neve e os sete anões* ser dublado no Brasil e por técnicos e artistas brasileiros, gerou grande repercussão e curiosidade. Conforme relatado na imprensa da época, dos EUA vieram 50 discos gravados em inglês, contendo todos os diálogos e cantos, além de “uma cópia do filme, em preto e branco, que serviria para que os artistas estudassem a caracterização de cada personagem que deveriam interpretar”. Depois da escolha dos intérpretes e dois meses de ensaios e adaptações das traduções, foi finalizada a gravação e enviada “aos estúdios de Walt Disney, onde foi feita a adaptação final, com orquestração, efeitos de som etc”.<sup>10</sup>

Além do enorme êxito de crítica e de bilheteria do filme da Disney – o primeiro longa-metragem estrangeiro de ficção dublado no Brasil –, as letras das versões brasileiras das músicas de

9 *Cine Magazine*, v. 5, n. 46, fev. 1937, p. 14. Essa reclamação encontra precedente nas críticas feitas na revista *A Cena Muda*, em 1927, às cartelas “idiotas, escritas em mau português e pretensiosas” dos filmes estrangeiros silenciosos, produzidas nos EUA. Por outro lado, eram elogiadas iniciativas como as da Metro e da Paramount que “dispensaram as legendas enviadas de Nova Iorque e passaram a redigi-las aqui” (apud QUEIROZ, 1981, p. 143-4).

10 *Cine Magazine*, v. 6, n. 65, set. 1938, p. 10 (transcrito do *Diário de Notícias*).

*Branca de Neve e os sete anões*, a cargo da dupla João de Barro, o Braguinha, e Alberto Ribeiro, e comercializadas em disco colorido pela Continental (selo pertencente ao império de Alberto Byington Jr, dono ainda da fábrica de discos da Columbia no Brasil), também fizeram grande sucesso em nosso país (HEFFNER, 2007, p. 30). É importante assinalar ainda que a versão brasileira de *Branca de Neve* fazia uso de cantores, radialistas e atores consagrados no rádio – entre eles, Carlos Galhardo (Príncipe), Dalva de Oliveira (*Branca de Neve* “na parte falada”), Almirante (*Espelho e Mestre*), entre outros –, aproveitando o sucesso e o prestígio do *broadcasting* nacional da mesma forma que os filmes musicais brasileiros desse período.

Na dublagem do filme *Dumbo* (1941/ 1942br), o processo descrito por João de Barro para *A Cena Muda* ainda era praticamente o mesmo. Primeiramente era recebida a tradução dos diálogos – então feita nos EUA pelo ex-correspondente de *Cinearte*, Gilberto Souto – e “uma série de discos nos quais estão gravados todos os efeitos sonoros dos diálogos originais do filme”. Em seguida eram escolhidos os dubladores brasileiros, que vão “assistir uma cópia inicial que Walt Disney já então mandou, ainda em preto-e-branco, simples ‘croquis’ para se apreender o desenvolvimento da ação”. Concluídas as gravações, todo o diálogo da versão brasileira era “então revelado aqui mesmo, no Rio, pela Sonofilms, mandando-se para Hollywood o negativo. É claro que os efeitos sonoros e as partes musicais são dos originais ingleses, conjugadas as palavras do ‘brasileiro’ onde se faz necessário”. Ou seja, a mixagem e o processamento da cópia da versão brasileira ainda eram feitos no exterior.<sup>11</sup>

Apesar de sua insistente resistência, mesmo o idealismo estético dos críticos de *Cinearte* começou a abrandar, sendo reconhecido algum mérito e um

11 *A Cena Muda*, v. 22, n. 1116, 11 ago. 1942, p. 11-3.

possível futuro para a dublagem já a partir da exibição de *Branca de Neve*: “Discordamos da ‘dublagem’, em si. Os filmes devem ser vistos nas suas versões originais. Mas o trabalho dos técnicos brasileiros demonstra nossas imensas possibilidades”.<sup>12</sup>

Ainda assim, foram repetidas na imprensa algumas reclamações pelo uso de vozes muito populares no desenho animado, como a do músico e radialista Almirante, que fazia com que durante *Branca de Neve e os sete anões* os espectadores se lembrassem sempre do programa “A Caixa de perguntas”, criado por ele na Rádio Nacional e lançado pouco antes, em 5 de agosto de 1938. Entretanto, atores conhecidos como Grande Otelo, Mesquitinha e Oscarito seriam alguns outros nomes de sucesso que viriam a dublar os filmes seguintes da Disney, havendo ainda o argumento por parte dos distribuidores de que o uso de artistas brasileiros célebres na função de dubladores ampliaria ainda mais o apelo das produções no mercado local. A seleção dos intérpretes para as dublagens é um terreno fértil para a análise de traduções interculturais, nos quais diferentes circuitos de significação estão envolvidos, exemplificado pela escolha do ator negro Grande Otelo para dar voz a um dos corvos do filme *Dumbo*.

Em relação à exibição dos filmes dublados, segundo Máximo Barro (2001) o cuidado com *Branca de neve* foi tal que “a RKO enviou ao Brasil pessoal técnico para escolher quais os cinemas que iriam lançar o filme e cuidar da renovação das lâmpadas excitadoras, alto-falantes e transformadores calibrados para obter a velocidade certa de 24 fotogramas por segundo”. O filme estreou no dia 5 de setembro de 1938 nos cinemas Odeon e São Luiz – esta a melhor sala da cadeia de Severiano Ribeiro e então recém-inaugurada –, mas a versão de Moacyr Fenelon para esse mesmo lançamento

mostrava uma realidade diferente: “Com *Branca de Neve* fomos obrigados a transplantar uma peça de som, de um para outro cinema para que os maravilhosos bonecos de Disney fossem entendidos em português”. Ainda assim – ressaltou o técnico de som – por ter sido lançado em duas salas, o som do filme foi prejudicado em um dos cinemas em que era exibido (o Odeon). “Imaginem como foi ouvido nos cinemas de bairro e interior”, observava Fenelon, ressaltando a disparidade na qualidade dos equipamentos entre as “salas lançadoras” e o circuito “de linha”.<sup>13</sup>

O curioso é que, em março de 1939, *Branca de Neve* foi lançado novamente em versão original, sem legendas, no Cinema Alhambra, gerando a reprovação do articulista do *Jornal do Exibidor*: “Parece-nos que a censura não devia permitir a exibição de filmes nas condições deste, que evidentemente foi apresentado para aproveitar a cópia utilizada para a gravação dos diálogos da versão brasileira.” Ou seja, diante da disponibilidade da cópia utilizada para guiar a dublagem brasileira – mero “croquis”, na expressão do próprio João de Barro – e possivelmente por conta das condições reprováveis do som da sala para exibir a versão dublada, exibiu-se *Branca de Neve* com as vozes e canções em inglês.<sup>14</sup>

A mesma preocupação com a qualidade do som teria se repetido com *Fantasia* (1940/ 1941br), embora esse mais ambicioso filme de Walt Disney – que estava visitando o país na época – não tenha sido dublado por apresentar somente músicas, não havendo praticamente diálogo nenhum. Segundo a lembrança de Gilberto Ferrez (1986, p. 37), o cinema da cadeia iniciada por seu avô, Marc Ferrez, nunca exibiu filmes do estúdio do famoso criador do camundongo Mickey e do Pato Donald, “exclusivo

<sup>12</sup> *Cinearte*, v. 13, n. 497, 13 out. 1938, p. 37.

<sup>13</sup> *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 155, 25 jun. 1941, p. 5.

<sup>14</sup> *Jornal do Exibidor*, v. 2, n. 38, 1 mar. 1939, p. 6.



da firma Severiano Ribeiro”, mas para o lançamento de *Fantasia*, produção pioneira no uso de som multicanal, em agosto de 1941, o próprio Walt Disney, em vista ao país e após percorrer todos os cinemas da Cinelândia, “exigiu que seu filme fosse exibido no Pathé [Palace], por causa do belo som da casa”. Entretanto, uma crítica ao filme *Estas granfinas de hoje* (*These Glamour Girls* [dir. S. Sylvan Simon, 1939/1941br]), exibido no Pathé Palace em julho, revela que esse cinema também não era isento de problemas e críticas, pois se reclamava que “o aparelho sonoro desse cinema não anda muito perfeito”. Na sessão assistida pelo crítico, o filme foi exibido quase até metade sem som, apesar dos protestos da platéia, depois aparecendo – “algo rouquenho” – e logo desaparecendo. O crítico concluía: “E fazemos esta advertência prevendo o que seria a exibição de gala, com a presença de Walt Disney, da película *Fantasia*, se faltasse o som tão inoportunamente... Seria lamentável; realmente lamentável”.<sup>15</sup>

Outros problemas com a aparelhagem das salas de exibição também seriam relatados no lançamento no Brasil de *Pinóquio* (1940), exibido inicialmente no Cinema Pathé Palace. Na estréia do filme, a dublagem da Sonofilms foi elogiada novamente em *Cine-Rádio Jornal*: “Realmente, saiu uma obra perfeita, que se deve, antes de tudo, ao operador de som Moacyr Fenelon, cujo nome, aliás, nem aparece nos letreiros”.<sup>16</sup> Com Mesquitinha dublando o Grilo Falante e Almirante, a “raposa” João Honesto, o segundo longa-metragem de animação dos estúdios Disney não repetiu no Brasil o sucesso de *Branca de Neve*. Desse modo, ao ser exibido vários meses depois num cinema de segunda linha, o filme gerou o desabafo de Renato de Alencar em *A Scena Muda*:

Quando se resolveu fazer em *Pinocchio*

a dublagem em nossa língua, evitando-se as legendas em português, houve quem escrevesse a esta revista sugerindo se adotasse o mesmo processo em todas as películas vindas do estrangeiro. Deixando de lado a inconveniência pelo elevado custo dessa operação, aproveitamos o ensejo para dar graças a Deus por ainda continuarmos a ter os letreiros superpostos nos filmes de língua estranha ao nosso falar [...] Faz poucos dias, convidado por um amigo, fui ver *Pinocchio* no Cinema Maracanã. [...] pode crer o leitor, nunca experimentei tanta vergonha em minha vida. O amigo a quem acompanhei é do interior do Estado do Rio. Ficou desapontado com o tal Cinema Maracanã, pois o mesmo não possui aparelho de som. O que sai de suas entranhas na cabine de projeção é qualquer coisa semelhante a cego que fala sozinho. Ninguém percebe. Muito baixo e muito rouco. Um grunhido surdo como de porco no momento de ser sangrado. Horrível! [...] Seria, pois, uma desgraça para os fãs, se passássemos a adotar, em todos os filmes falados em língua estrangeira, a dublagem em português. Se em bons cinemas como o Metro, o Plaza, Broadway, a satisfação seria completa, na grande maioria das nossas casas de diversão cinematográfica - todas sob o monopólio Severianista - a decepção seria geral.<sup>17</sup>

O comentarista apontava em seguida que, diante desses fatos, o cineasta Luiz de Barros preferiu entregar a distribuição de seu mais recente filme à RKO (então ligada ao circuito de Vital Ramos de Castro) e não à distribuidora de Severiano Ribeiro. Ou seja, fica claro que a implantação da dublagem esbarrava na péssima qualidade

<sup>15</sup> *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 160, 30 jul. 1941, p. 14-5

<sup>16</sup> *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 113, 5 set. 1940, p. 5.

<sup>17</sup> *A Scena Muda*, v. 20, n. 1035, 21 jan. 1941, p. 3.



do som de grande parte do circuito exibidor, especialmente da Companhia Brasileira de Cinemas (CBC), ressaltando ainda que o artigo de Renato de Alencar era intitulado ironicamente “Severianices do Ribeiro”. Para dar um exemplo das recorrentes críticas ao principal exibidor carioca na imprensa especializada, em 1942 uma nota em *A Cena Muda* dizia que “dos 55 cinemas de Luiz Severiano Ribeiro, apenas se salvam uns 5 ou 6. O restante é poeira irritante”. Algum tempo depois, toda a produção da RKO, incluindo os filmes da Disney, passariam a ser lançados no igualmente criticado circuito de Vital Ramos de Castro.<sup>18</sup>

Ainda em relação à estréia de *Branca de Neve e os sete anões*, diante da dublagem de Fenelon considerada excelente, o crítico José Sanz (1938, s.p.) se perguntou: “por que é tão ruim o som dos filmes nacionais?” Ou seja, já se nota aqui a comparação do êxito da dublagem do filme estrangeiro com o que era visto como a baixa qualidade do som nas produções brasileiras. A resposta para o problema estaria nos filmes ou na maior parte das salas de cinema?

A revista *Cine Magazine*, em campanha permanente pela melhoria das salas de exibição brasileiras e sempre repleta de anúncios de fabricantes e importadores de equipamentos de projeção, já apontava para essa questão, em 1938, no artigo “Melhores aparelhos para maior frequência”:

O espectador, num cinema, às vezes culpa a sincronização de um filme, esquecendo, geralmente, que o defeito provém da péssima aparelhagem sonora [...] Os cinemas equipados com aparelhagem sonora, muitos datam de oito e dez anos atrás, e em grande maioria, encontramos os chamados “tapiaphones”, e outros que, sendo reputadas

marcas, precisam, podem e devem ser renovados a bem do conforto público, e da satisfação da bilheteria do exibidor.<sup>19</sup>

Também tocando na questão dos “aparelhos antiquados”, Moacyr Fenelon, em sua palestra ao Clube de Fãs Cinematográficos em 1941, afirmou categoricamente que “dentro do Brasil não há um cinema com tratamento acústico 100%”. Ele relatava, então, o caso de ter ido assistir a um filme de Hollywood com um colega americano que, ao final da sessão, pediu para que Fenelon, que leu as legendas, lhe explicasse o filme, pois ele não conseguira entender nada que tinha sido dito. O técnico de som e fundador da Atlântida continuava: “Soube depois que o tal cinema, tem nos seus amplificadores, válvulas com oito horas de duração diárias, durante dez anos a fio, decorrentes desde sua inauguração” Dizia ainda que se o filme fosse brasileiro, certamente a culpa seria atribuída ao sonografista e não à sala de exibição.<sup>20</sup>

Para dar uma medida da situação fora do então Distrito Federal, uma carta do leitor mineiro Carlos Figueiredo à revista *A Cena Muda*, intitulada “Se todos os filmes fossem feitos *dublagem...*”, afirmava que em todo o Estado de Minas Gerais pouco mais de meia dúzia de cinemas seriam capazes de passar filmes dublados “de modo que o público compreendesse o que dizem os personagens!” Nos demais cinema que ele conhecia não seria possível exibir adequadamente filmes dublados, apesar de eles serem “cinemas de certa classe, cujo único defeito é a aparelhagem defeituosa. Que direi então dos cinemas de 3ª, 4ª ou 5ª classes?”<sup>21</sup>

Essa situação de precariedade não se alterou radicalmente na primeira metade dos anos 1940,

<sup>19</sup> *Cine Magazine*, v.6, n. 65, set. 1938, p. 4.

<sup>20</sup> *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 155, 25 jun. 1941, p. 5.

<sup>21</sup> *A Cena Muda*, v. 21, n. 1092, 24 fev. 1942, p. 13.

<sup>18</sup> *A Cena Muda*, v. 21, n. 1090, p. 29, 10 fev. 1942.



marcada pela escassez de equipamentos e insumos em decorrência da Segunda Guerra Mundial, quando a importação era prejudicada pelos conflitos em alto-mar e países como os Estados Unidos direcionavam todo seu potencial industrial ao esforço de Guerra.

Desse modo, em julho de 1946 um editorial de *A Cena Muda* ainda era dedicado à “campanha justa e necessária” dos cronistas cinematográficos do Rio pela qualidade dos cinemas, na mão de três ou quatro empresas que se preocupariam somente com o “lucro a qualquer custo”. Para o autor do artigo, Marcelo Torres, as salas deveriam ter cadeiras confortáveis (estofadas e não de madeira), telefones de uso público, banheiros modernos e limpos, e, acima de tudo isso, “aparelhos de projeção e sistemas sonoros perfeitos”. Mas o que acontecia era exatamente o oposto:

“O som é, geralmente, o que há de pior, tão deformado, com uma distorção tão incrível, que nem pessoas nascidas nos Estados Unidos conseguiriam entender o diálogo. Por aí se pode ter uma idéia do prejuízo que sofrem os números musicais, de canto, piano ou orquestra. E, apesar disso, esses cinemas tem público!”

Ao final, o editorial fazia questão de apontar que a situação nos cinemas de bairro era ainda pior.<sup>22</sup>

Mas no pós-guerra, em decorrência da exacerbação do nacionalismo e da valorização da unidade nacional através da língua, assim como da onda de realismo característica de diversas cinematografias da época, houve uma nova experiência de dublagem no lançamento de *A casa da Rua 92* (*The House on 92nd Street* [dir. Henry Hathaway, 1945/ 1946br]), exemplo do chamado estilo semi-documentário em vigor após a Segunda

Guerra (FREIRE, 2011). O repórter de *A Cena Muda* entrevistou os espectadores do Palácio Teatro a respeito da dublagem na saída de uma sessão. Além de elogios, foram relatadas algumas reclamações sobre a sincronização das falas em português com o movimento labial dos atores e, novamente, sobre a utilização de vozes muito conhecidas, pois, conforme opinião de uma espectadora, “deviam usar vozes novas, desconhecidas”. A voz mais conhecida era certamente a do médico e radialista Luiz Jatobá, que após se tornar famoso como locutor da Rádio Jornal do Brasil e do programa *Hora do Brasil*, havia passado uma temporada nos Estados Unidos. Depois de retornar ao Brasil em 1940, mudou-se em definitivo em 1941, contratado mais uma vez pela emissora de rádio Columbia Broadcasting System (CBS), mas indo também trabalhar na dublagem de cine-jornais como os da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) e fazendo outros serviços eventuais, como esse em *A casa da Rua 92*, no qual dublava o protagonista interpretado pelo ator William Eythe.<sup>23</sup>

No final da reportagem sobre a estréia do filme, um prognóstico esperançoso: “Ao que parecem, as dublagens passaram em julgado e venceram a sua primeira batalha, mesmo a despeito de senões existentes e que o próprio público tem apontado. Virão novas tentativas, encorajadas pelo sucesso de ‘A Casa da Rua 92’?”<sup>24</sup>

Dois meses depois, outra reportagem indagava se a dublagem feita no Brasil emplacaria ou não, apontando que a MGM iria construir um estúdio no

23 Reportagem em *Cine-Rádio Jornal* (v. 4, n. 148, 8 mai. 1941, p. 16) anunciou sua ida aos EUA: “Além de seguir para atuar na Columbia Broadcasting, Luiz Jatobá empregará também suas atividades nos ‘jornais falados’ da Fox Film e Paramount, que para isso já fecharam as negociações com ele. A ‘Columbia’ tem apenas exclusividade de Jatobá no setor radiofônico. Assim, o locutor poderá trabalhar para qualquer empresa cinematográfica, sendo bem possível até que assine contrato com a ‘Metro’ para substituir Pinto Tameirão, atualmente no Brasil, e que se mostra disposto a não voltar”.

24 *A Cena Muda*, v. 26, n.6, 5 fev. 1946. p. 6-8.

22 *A Cena Muda*, v. 26, n.29, 16 jul. 1946, p. 3.

país para dublar suas produções: “Se a experiência aprovar, não só a Metro, mas todos os outros estúdios que agora se conservam de palanque, aguardando essa prova, adotarão a mesma medida”.<sup>25</sup>

A Metro chegou a sondar a compra dos estúdios Cinédia, de Adhemar Gonzaga, para implantar seu setor de dublagem, mas a venda não se concretizou. Em dezembro de 1945, uma portaria sobre a exibição compulsória de um filme brasileiro a cada quatro meses indicava inicialmente que não havendo filme nacional para cumprir a obrigatoriedade, “os filmes estrangeiros dublados dentro do país, serão equiparados aos filmes nacionais se igualmente merecerem a classificação de obra de qualidade”. O cronista de *A Cena Muda* vislumbrou um “gato escondido” no texto do decreto, mas sua reclamação não se dava pela possibilidade do filme estrangeiro, mesmo que dublado, ocupar o espaço destinado pela cota de tela ao filme brasileiro, mas sim pelas recorrentes preocupações “artísticas”, posicionando-se “contra os dublados”:

Se prevalecer a “dublagem”, uma grande quantidade, uma boa parte mesma – da nossa população que entende inglês, que compreende bem os diálogos, ver-se-a privada de saborear a conversação dos artistas no idioma original, ficando obrigada a ouvir os dublados em português que, naturalmente, serão realizados com a mesma ausência de critérios com que são feitas as traduções dos filmes que no diz respeito aos letreiros superpostos.<sup>26</sup>

Entretanto, semanas mais tarde, na nova portaria sobre a exibição obrigatória anual de três filmes nacionais, baixada pelo Departamento Nacional de Informações, o texto havia mudado: “Que alívio! Nada foi agora mencionado sobre a substituição dos dublados pelos filmes nacionais...”, comentou o

25 *A Cena Muda*, v. 26, n.14, 2 abr. 1946, p. 6-7.

26 *A Cena Muda*, v. 25, n. 51, 18 dez. 1945, p. 30.

mesmo jornalista.<sup>27</sup>

Realmente, diversas iniciativas de dublagem ocorreram no Brasil da segunda metade dos anos 1940, fossem de filmes exibidos nas salas lançadoras, fossem de seriados destinados aos cinemas populares, tanto de filmes hollywoodianos, quanto de produções faladas em francês ou espanhol. Apesar da artificialidade hoje associada à dublagem, no contexto da época esse processo esteve relacionado a diferentes iniciativas de busca por maior realismo do cinema do pós-guerra, como a filmagem em locações, as narrativas em “tempo real”, o uso recorrente de planos-sequência e a filmagem conforme o ponto de vista dos personagens (FREIRE, 2011).

A dublagem também foi posta em prática através do método da “versão original comentada”, quando nos momentos de silêncio, um locutor traduzia apenas o essencial dos diálogos, da narração ou do pensamento do personagem, tanto em filmes realistas, quanto em documentários. Essa “voz irritante” foi criticada no drama inglês *Desencanto* (*Brief Encounter* [dir. David Lean, 1945/ 1947br]), mas elogiada no policial norte-americano *O justiceiro* (*Boomerang* [dir. Elia Kazan, 1947]): “É interessante a utilização de um locutor que, em português, delineia e descreve alternativas do fato, com algumas frases oportunas que estão intercaladas com acerto.”<sup>28</sup>

Ainda assim, parece que antes ainda do final da década de 1940 essas iniciativas foram sendo deixadas de lado momentaneamente, pois, como afirmava um relatório do Departamento de Comércio dos EUA de 1948: “os filmes americanos dublados em português não foram bem-sucedidos. Não há instalações adequadas para dublagem no Brasil. Não há objeção para legendagem na parte inferior

27 *A Cena Muda*, v. 26, n. 3, 15 jan. 1946, p. 34.

28 *Cine Repórter*, v. 14, n. 623, 28 dez. 1947, p. 2; *Cine Repórter*, v. 14, n. 626, 17 jan. 1948, p. 2.



do filme, e na verdade o público a prefere em relação à dublagem” (ANDERSON, 1948, p. 3).

Por outro lado, se atentarmos para os depoimentos dos produtores e diretores brasileiros, grande parte do problema para a aceitação da dublagem até os anos 1950 – e também para a má-impressão causada pelos filmes brasileiros – estava realmente na aparelhagem da maior parte do circuito exibidor, como pode ser deduzido de um esclarecedor artigo de Humberto Mauro em sua coluna em *A Cena Muda*, no qual relatou sua experiência indo assistir ao seu próprio filme *Argila* (1942) num “desses cinemas de mil e cem [réis o ingresso]”, no subúrbio do Rio de Janeiro:

Eu reconheço que o som de *Argila* não é lá grande coisa, mas, no Cinema Lançador, na Cinelândia, entendia-se tudo, perfeitamente. - Começou a projeção de *Argila*.... Primeira parte, segunda parte, terceira, quarta... Nada. Só conseguia entender no meio daquela barulhada toda uma palavra: Babá... em quando a dona Luciana chamava a empregada do castelo: Babá! Babá!

Porém, Mauro contava que a platéia estava calma e parecia satisfeita. No meio da quinta parte, o cineasta mineiro não se conteve e gritou: “Olha este som! Não se entende nada!” Para sua surpresa, um espectador então se virou e lhe disse: “Cala a boca, siô. Tu quer entendê tudo por mil e cem?”<sup>29</sup>

Nesse mesmo sentido, Luiz de Barros reclamaria na imprensa que seu filme musical carnavalesco *Pif-Paf* (1945) havia fracassado no Rio de Janeiro exclusivamente por causa da péssima aparelhagem

29 *A Cena Muda*, v. 23, n. 7, 15 fev. 1944, p. 16. Para fins de comparação, na exibição no Cine-Metro de ...E o vento levou, em 1940, os preços variavam de 4\$400 para estudantes, na sessão de meio-dia durante a semana, até 8\$800, na última sessão (Cine-Rádio Jornal, v. 3, n. 118, 10 out. 1940, p. 9).

do Cinema Plaza, obtendo grande êxito em São Paulo ao ser exibido no Cinema Ritz (BARROS, 1946, s.p.).

Assim, em meados da década de 1940 a dublagem não era consenso dentre os profissionais do cinema brasileiro. Enquanto a produtora, diretora e atriz Carmen Santos temia que a dublagem de filmes estrangeiros fosse tirar algumas vantagens dos filmes brasileiros (a identificação do espectador pela língua, além da compreensão dos diálogos mesmo pelo público analfabeto) e por isso prejudicar o cinema nacional, o diretor e técnico de som Moacyr Fenelon era a favor de sua implantação: “O cinema nacional vai ganhar [com a dublagem] porque vamos chegar a conclusão que o som das nossas produções não é tão ruim como os ‘entendidos’ acham.” Já seu sócio na Atlântida, José Carlos Burle, não acreditava que a dublagem fosse dar certo depois do fracasso com as versões em língua estrangeira tentadas por Hollywood no início do sonoro. Entretanto, compactuando com Fenelon, para Burle a dublagem

“servirá para demonstrar que o som de nossos filmes não é tão ruim como pensam os freqüentadores dos cinemas de segunda linha e os da maior parte dos do interior do País. É possível até, que estes exibidores se vejam na contingência de adquirir nova aparelhagem para as suas salas de projeção.”<sup>30</sup>

Certamente Fenelon tinha alguma dose de razão, levando em conta a história semelhante relatada por Jean-Claude Bernardet (1979, p. 10) a respeito do filme *Garota de Ipanema* (dir. Leon Hirszman, 1967), quando, diante do péssimo resultado sonoro na sala e sabendo da boa qualidade da cópia, seu diretor teria ido à cabine de projeção e descoberto que o leitor do som no projetor estava coberto de poeira.

30 *A Cena Muda*, v. 25, n. 49, 4 dez. 1945, p. 17, 34; Jornal do Brasil, 30 jun. 1945, p. 9.



Para Bernardet, esse descuido resultaria do fato de que, não sendo dublados, para o filme estrangeiro “o som é absolutamente desnecessário. Basta que se ouça algum ruído de fundo, alguma música.” O prejuízo, portanto, seria dos filmes nacionais que dependeriam do entendimento dos diálogos pelo público. Desse modo, se desde *Bonequinha de Seda* (1936), que em sua exibição, devido ao péssimo som das salas, “não se entendia patavina do que os atores diziam”, mas ainda assim o público gostava do filme (VIANNA, 1984 apud SCHVARZMAN, 2007), uma linha de estudo deveria questionar qual seria relação auditiva estabelecida entre os filmes nacionais e o público popular nas primeiras décadas do cinema sonoro para além da mera inteligibilidade dos diálogos.

Entretanto, se a “qualidade precária do som das salas de exibição entre as décadas de 1960 e 1980” (COSTA, F., 2008, p. 170) que teria colaborado inclusive para o preconceito com o som do filme nacional, já foi mais abordada, essa mesma questão no período anterior – entre 1930 e 1950 – não foi ainda estudada conforme seria necessário. Desse modo, é preciso enfatizar que a discussão a respeito da dublagem traz subsídios importantes para a construção de uma história do som no cinema no Brasil e que muitas das questões que até hoje são levantadas contra ou a favor da dublagem já vinham sendo discutidas nas primeiras décadas do cinema sonoro. Além disso, um breve texto introdutório como este tem como objetivo principal simplesmente sugerir algumas linhas de pesquisas a serem aprofundadas e desdobradas futuramente, entre as quais a história da tecnologia de projeção no cinema do Brasil, a análise dos modos de recepção sonora dos filmes estrangeiros e nacionais pelas platéias brasileiras, e as relações entre o som no cinema e no rádio no Brasil na mesma época.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Stewart G. Motion Picture Industry in Brazil, United States Embassy, Rio de Janeiro. Office of International Trade, Department of Commerce, US, nov. 1948, v. 6, p. 4 (Margaret Herrick Library, Los Angeles).
- BARRO, Máximo. 60 anos Atlântida. São Paulo: SESC, 2001. Disponível em: <www.sescsp.org.br>. Acesso em: 3 fev. 2011.
- BARROS, Luiz de. s.t. Diário Trabalhista, Rio de Janeiro, 30 jun. 1946 (Acervo Luiz de Barros, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro).
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- COSTA, Fernando Morais da. O som no cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2008.
- FERREZ, Gilberto. “Pathé: 80 anos na vida do Rio”. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 47, ago. 1986.
- FREIRE, Rafael de Luna. Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951). Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- HEFFNER, Hernani. “O Cinema de João de Barro”. In: BRAGUINHA 100 ANOS: Homenagem do Cinema Brasileiro. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.
- QUEIROZ, Eliana. A Cena Muda como fonte para a história do cinema brasileiro (1921-1933). Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.
- SANZ, José. Nota sobre Branca de Neve, s.n., 24 set. 1938 (documento da pasta “Dublagem” pertencente ao Arquivo Cinédia, Rio de Janeiro, reunido e organizado por Alice Gonzaga).
- SCHVARZMAN, Sheila. “Bonequinha de Seda, enfim um filme fotogênico”. In: MACHADO JR., Rubens et al (Orgs.). Estudos de cinema SOCINE. São Paulo: Annablume, 2007.

## ARTIGOS DOS PERIÓDICOS

*A Cena Muda*, de 1942 a 1949.

*Cine Magazine*, de 1932 a 1938.



*Cinearte*, 1929 a 1942.

*Cine-Rádio Jornal*, de 1938 a 1942.

*Jornal do Exibidor*, de 1939.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*A casa da Rua 92*. HATHAWAY, Henry. EUA: 1945. 88 minutos.

*Alô! Alô! Brasil!* DOWNEY, Wallace. Brasil: 1935. 78 minutos.

*Alô, alô, carnaval!* DOWNEY, Wallace; GONZAGA, Adhemar. Brasil: 1936. 80 minutos.

*Argila*. MAURO, Humberto. Brasil: 1942. 90 minutos.

*Bonequinha de Seda*. VIANNA, Odvualdo. Brasil: 1936. 115 minutos.

*Branca de Neve e os sete anões*. COTTRELL, William et al. EUA: 1937. 83 minutos.

*Cadeira elétrica*. BISCHOFF, Samuel. EUA: 1932. 75 minutos.

*Desencanto*. LEAN, David. EUA: 1945. 86 minutos.

*Esposa de ninguém*. ARZNER, Dorothy. EUA: 1930. 80 minutos.

*Estas grã-finas de hoje*. SIMON, S. Sylvan. EUA: 1939. 79 minutos.

*Fantasia*. ALGAR, James et al. EUA: 1940. 124 minutos.

*Garota de Ipanema*. HIRSZMAN, Leon. Brasil: 1967. 90 minutos.

*O grande Nicolau*. TAVANO, Charles-Felix. França: 1935.

*O justiceiro*. KAZAN, Elia. EUA: 1947. 88 minutos.

*Pif-Paf*. BARROS, Luiz de. Brasil: 1945. 90 minutos.

*Pinóquio*. FERGUSON, Norman. EUA: 1940. 88 minutos.

“Versão brasileira” - Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940

Rafael de Luna Freire

Data do Envio: 21 de março de 2011.

Data do aceite: 19 de maio de 2011.





## A clássica música das telas: O uso e a formação do tradicional estilo sinfônico

*The classical music of screens: Formation of the traditional symphonic style*

**Suzana Reck Miranda<sup>1</sup>**

**RESUMO** Este texto descreve como o uso da música no cinema foi pensado e praticado desde sua origem até a consolidação do modelo clássico hollywoodiano, aqui entendido como a música originalmente composta para filmes, adepta da linguagem sinfônica e de estratégias estilísticas oriundas do Romantismo tardio. O objetivo é observar os fatos que tornaram este estilo musical corrente nas telas, no intuito de desvelar sua importância nos estudos cinematográficos.

**PALAVRAS-CHAVE** Trilha musical; cinema silencioso; cinema hollywoodiano.

**ABSTRACT** This text describes how the employment of music in film was thought and practiced until the consolidation of the Classical Hollywood Score. Such model is here understood as a film score defined by symphonic language and by stylistic strategies derived from late romanticism. Our aim is to analyze the forms through which musical styles adhere to the narrative. Thus, we will be able to emphasize the importance of such Classical Hollywood Score within Film Studies.

**KEYWORDS** Film Music; Classical Hollywood Score; silent film music.

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta do Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar e integrante da Linha de Pesquisa "Narrativa Audio-visual" do PPGIS (Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som).



Antes mesmo da experiência do cinema tornar-se um espetáculo coletivo, a música esteve presente e estimulou experimentações, como comprova o *kinetophone*, apresentado por Thomas Edison em 1894<sup>2</sup>, que consistia na junção do seu *kinetoscope*<sup>3</sup> com um fonógrafo. Nele, um pequeno filme podia ser visto simultaneamente à audição de um registro musical. De fato, reunir melodias e atrações imagéticas é uma prática anterior ao surgimento da fotografia. Espetáculos de lanterna mágica contavam com música, embora sem a mesma frequência e importância que ela tinha nos singelos desenhos do *praxinoscópio*<sup>4</sup> de Émile Reynaud. Geralmente, a projeção destes desenhos dispunha de um acompanhamento musical integrado, fato que o torna um exemplo singular no que tange a articulação entre música e imagem.

Embora registros históricos comprovem, não é tarefa fácil mapear com precisão a ligação da música com o cinema na sua origem, como bem aponta Martin M. Marks, um dos principais estudiosos do período (MARKS, 1997). Aliás, a própria origem do cinema é controversa. Entretanto, mesmo que a apresentação pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière não seja um consenso (para o nascimento do cinema), o fato de o pianista Emile Maraval ter improvisado um acompanhamento durante a projeção das imagens - no histórico dia 28 dezembro de 1895, em Paris - é relevante e alvo de especulações.

<sup>2</sup> Edison o reapresentou, em 1913, em uma versão tecnicamente superior.

<sup>3</sup> Dispositivo de observação individual que permitia assistir imagens em movimento em seu interior.

<sup>4</sup> Criado pelo francês Émile Reynaud, é um aparelho que explora a ilusão de movimento via a projeção de desenhos coloridos em tiras transparentes. Em 1898, Reynaud apresentou suas "*pantomimes lumineuses*" no Museu Grevin, em Paris, com uma música original composta por Gaston Paulin (TOULET & BELAYEG, 1994).

## A música e o Primeiro Cinema

De um modo geral, comenta-se que nos primeiros anos do cinema, mesmo constante, a execução de música ao vivo durante uma projeção não significava necessariamente uma correlação narrativa entre o que era visto e ouvido. Poderia ser, muitas vezes, um mero chamariz, uma vez que historicamente espetáculos populares eram anunciados via música, ou então um paliativo para o silêncio das imagens e para o desagradável ruído do projetor (LONDON, 1936). Aleatórias melodias também confortavam o espectador desavisado, afastando possíveis impressões desagradáveis em relação às sombras fantasmagóricas que se moviam na tela (ADORNO & EISLER, 1976 [1947]).

Em princípio, o local mais provável da exibição da "novidade" era o universo dos espetáculos de variedades (como os *music halls* e teatros de *vaudeville*) em grandes cidades europeias e dos EUA. Geralmente mostrava-se um conjunto de filmes curtos e variados, que englobavam desde imagens de cunho documental a números de dança, performance de músicos, mágicos e outros artistas.

Entretanto, Marks destaca que não é correto afirmar que a escolha do acompanhamento musical, neste período inicial, era sempre arbitrária, uma vez que em sua pesquisa deparou-se, entre outros exemplos, com um documento de 1897 que relata uma exibição do cinematógrafo para a Rainha Vitória, no Castelo de Windsor (Reino Unido). Neste evento, uma orquestra, regida por Leopold Wenzel, executou um repertório cuidadosamente organizado que mesclava composições e arranjos do próprio Wenzel com algumas peças do repertório erudito. Certas passagens estabeleciam relações notórias com o conteúdo das imagens: um número de bailarinos espanhóis foi acompanhado por uma típica melodia daquele país; a chegada do Czar da Rússia em Paris ganhou um tema popular de um



compositor russo, entre outras (MARKS, 1997).

Tanto na Europa quanto nos EUA, relatos da imprensa e alguns documentos preservados atestam que o repertório das exibições costumava englobar conhecidas melodias eruditas, com especial destaque às peças românticas do século XIX, bem como temas populares de origem folclórica e/ou nacionalista. As músicas podiam ser executadas de forma integral ou fragmentadas, encadeadas com improvisações livres.

À medida que surgem espaços de exibição exclusivos para o cinema, a música torna-se mais integrada ao universo das imagens, embora de uma maneira nada uniforme, uma vez que os exibidores eram quem controlavam o tipo de espetáculo musical que acompanharia as projeções. Dependendo da natureza da sala de exibição, o mesmo conjunto de filmes poderia ser assistido junto a uma boa orquestra de médio porte ou a poucas notas de um piano desafinado e mal tocado, quando não ao som mecânico de uma pianola ou de efeitos sonoros de um *fotoplayer*<sup>5</sup>.

De fato, os instrumentistas que acompanhavam os filmes tinham uma liberdade de improvisação comparável às práticas correntes de espetáculos teatrais do século XIX, como a opereta, a pantomima, o melodrama, entre outros (MARKS, 1997). Sendo assim, a criatividade na escolha e adequação do repertório era estimulante. Por outro lado, nem sempre os músicos tinham tempo para ver, antes da execução musical, o tipo de filme que seria exibido, dificultando o resultado final da performance. Carrasco destaca uma curiosa associação que ocorria com o título de certas melodias, levando os músicos a improvisarem, por exemplo, trechos da

5 Curioso instrumento, geralmente usado em pequenas salas de cinema para substituir um conjunto musical. Fabricado inicialmente pela American Photoplayer Company, era uma espécie de pianola com tubos de órgão, instrumentos de percussão e efeitos sonoros como buzinas, apitos, sirenes, tudo acionado por alavancas, cordas e botões.

suíte *O Lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky, quando diante de imagens de um lago (CARRASCO, 2005).

### O amadurecimento do espetáculo narrativo

Tão logo o cinema estruturou-se como entretenimento e demonstrou viabilidade comercial, um maior cuidado foi disseminado também na execução da música. Filmes com estruturação narrativa mais sólida e desenvolvida necessitavam de um acompanhamento musical à altura. As companhias produtoras empenharam-se em fornecer as chamadas *cue sheets*, espécie de tabelas que continham várias indicações sobre como a música deveria ser empregada<sup>6</sup>. A Edison Company, por exemplo, a partir de 1909, inseriu no *Edison Kinetogram*<sup>7</sup> um item chamado "*suggestions for music*". Mais do que dizer o que deveria ser tocado, as dicas centravam-se na atmosfera necessária a cada cena, nos momentos de ênfase, nas diferenças de ritmos e andamentos e cabia ao músico improvisar algo apropriado (MARKS, 1997).

A popularidade das *cue sheets*, que se sofisticaram (chegando a indicar não apenas fragmentos de obras que deveriam ser tocadas, mas também, a sua duração), motivou o mercado editorial a publicar compilações de partituras - separadas por "categorias". Melodias do repertório erudito (sinteticamente arranjadas), peças originais, temas populares e folclóricos eram organizados de acordo com possíveis situações dramáticas: romance, tensão, perseguição, melancolia e assim por diante. Dezenas destas compilações circulavam nos países europeus por volta de 1910 e, em 1913 o primeiro volume do *The Sam Fox Moving Picture Music* foi lançado nos EUA, contendo apenas peças originais de John S. Zamecnik, um ex-aluno de Dvorák. A

6 Carrasco entende as *cue sheets* como "planilhas" (CARRASCO, 2003, p. 78).

7 Catálogo, publicado pela Edison Company, enviado aos distribuidores para divulgar os novos filmes da Companhia.



mais popular do período foi a Kinothek, de Giuseppe Becce, publicada em 1919 (CARRASCO, 2003).

Se, por um lado, um maior controle sobre o tipo de acompanhamento musical foi possível, por outro, as tipologias resultaram em uma standardização. As *cue sheets* e antologias simbolizavam uma forma “correta” de se acompanhar filmes e isso, de certa forma, impedia uma renovação no processo criativo. O emprego de clichês disseminou-se e muitas situações narrativas soavam da mesma forma em diferentes filmes, fato que Adorno e Eisler recuperam de forma intensificada para, no livro que publicam em 1947, alicerçar os muitos argumentos negativos sobre a prática musical dominante que começou no cinema silencioso e se expandiu na produção hollywoodiana dos anos 30-40 (ADORNO & EISLER, 1976 [1947]).

Entretanto, mesmo com as *cue sheets* e as compilações, havia uma infinidade de práticas, tanto quanto a diversidade das exibições filmicas, seja em grandes ou pequenos centros urbanos. Rick Altman, em sua pesquisa, deparou-se com tamanha arbitrariedade a ponto de concluir que havia no cinema silencioso um verdadeiro “espetáculo sonoro” que visava, sobretudo, singularizar as potencialidades de cada exibidor, para o bem ou para o mal: “Alguns [músicos] repetem as canções que aprenderam para acompanhar uma cantora, outros tocam a primeira partitura encontrada, enquanto jovens mulheres mal pagas interpretam a única música do seu repertório” (ALTMAN, 1995, p. 43).

Altman relata ainda que entre 1907 e 1910 as experimentações sonoras nas exibições eram tantas que prejudicavam a relação direta da companhia produtora com o público. Ele refere-se, enfaticamente, às estratégias “sonoras” (e não de acompanhamento musical), pois não havia apenas música ao vivo. As exibições podiam contar com

instrumentos mecânicos, efeitos sonoros, sons gravados, conferencistas (espécie de narradores) e, inclusive, o silêncio: “Isso mesmo, o silêncio! É completamente falso dizer que o acompanhamento musical dos filmes mudos era sistemático” (ALTMAN, 1995).

Nos primeiros anos do cinema, as composições originais eram mais raras. Aliás, o termo original score, neste período, é ambíguo, podendo referir-se a arranjos de obras conhecidas mescladas a trechos de novas melodias (MARKS, 1997). Dentre as obras realmente originais, a mais citada é a composição de Camille Saint Saëns para a produção francesa *L'assassinat du Duc de Guise*, adaptação do romance Henri Lavédan<sup>8</sup>, dirigido por André Calmettes e Charles le Bargy. Esta e outras produções exibidas na Société Film d'Art, em Paris, buscavam uma elitização do cinema ao priorizar adaptações de representativas obras literárias, atores com reputação no teatro e compositores do cenário erudito. Tal procedimento acabou influenciando o cinema de um modo geral, tanto na Europa quanto nos EUA e, com isso, houve uma crescente valorização da partitura “originalmente” composta.

Após 1910, grandes produções épicas surgiram, destacando-se as dos italianos Enrico Guazzoni (*Quo vadis?*, 1913) e Giovanni Pastroni (*Cabíria*, 1914). Ambas, embora cuidadosas em relação à música, apostaram na força da compilação de conhecidos temas eruditos ao invés de uma composição original. Já *O Nascimento de uma Nação* (1915) de David Griffith, contou com uma importante composição musical de Joseph Carl Breil, quando estreou em Nova York, no Liberty Theatre<sup>9</sup>. A obra é parcialmente

<sup>8</sup> Ele próprio fez o roteiro.

<sup>9</sup> Semanas antes, o filme estreou em Los Angeles, no Clune's Auditorium, com outro título - *The Clansman*. Na temporada em que lá ficou foi acompanhado por um arranjo musical de temas conhecidos (compilação) a cargo de Carli D. Elinor (CARRASCO 2003).

original<sup>10</sup> e traz um sólido uso do *leitmotiv*<sup>11</sup> como ferramenta dramática.

Supervisionada pelo próprio Griffith, a música de Breil, cujo referencial valeu-se de procedimentos da ópera wagneriana, dispôs de temas recorrentes para as principais personagens (ou grupo de personagens), ações e/ou idéias representadas. Manipulados de forma a colaborar para o entendimento da narrativa, estes temas, embora ainda não apresentassem um elaborado grau de desenvolvimento, exploraram variações de acordo com novas situações dramáticas, expressando as emoções e intenções dos personagens (CARRASCO, 2003). De um modo geral, as passagens próximas à reconstituição de fatos históricos<sup>12</sup> foram articuladas com melodias pré-existentes (desde trechos de obras de Wagner a canções da Guerra Civil) e o núcleo ficcional, com temas originais. A despeito dos problemas ideológicos que cercam o filme de Griffith, seu estrondoso sucesso foi responsável por um interesse crescente na música originalmente composta para filmes - cuja vinculação sofisticada com fatos narrativos passa a ser realmente compreendida como importante dispositivo do espetáculo cinematográfico.

Ecossistemas deste interesse aportaram do outro lado do Atlântico e realizadores de diversos países conceberam de forma cautelosa a presença da música nos seus filmes, principalmente os mais experimentais e artísticos, como é o caso dos

franceses René Clair e Abel Gance<sup>13</sup> ou dos cineastas soviéticos. Dentre as produções tradicionais, uma das partituras mais aclamadas foi a de Camille Erlanger para *La Suprême Épopée* (1919), de Henri Desfontaines, filme que inaugurou a sala Marivaux, um destacado templo do cinema do Boulevard des Italiens, em Paris. Erlanger morreu pouco depois e, no intuito de homenageá-lo, a publicação *Le Film*<sup>14</sup>, entre os meses de agosto e setembro de 1919, entrevistou 29 músicos (compositores, regentes e críticos)<sup>15</sup> que, além de unanimemente elogiarem sua composição, discorreram positivamente sobre criações totalmente originais (em detrimento das adaptações) por dialogarem de forma mais intensa e apropriada com as imagens (TOULET & BELAYEG, 1994). Boa parte dos entrevistados defendeu que o autor do filme e o compositor deveriam estabelecer uma colaboração séria, que resultasse na criação de algo específico - em que os recursos da orquestra fossem realmente aproveitados, prática que não era, nem de longe, a mais comum naqueles dias.

Outra composição integralmente original de grande destaque foi a de Edmund Meisel para *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, que não apenas adere aos sofisticados conceitos de montagem do cineasta, mas apresenta um estilo mais moderno, distante dos clichês habituais do cinema narrativo. Ao assimilar dissonâncias e timbres

13 Gance chegou a montar um de seus filmes (*La Roue*, 1923) baseado em um sistema musical elaborado por Arthur Honegger. De um modo geral, ele via, na música, uma essência metafórica para o cinema como um todo, chegando a denominá-lo de "música de luzes" (AUMONT & MARIE, 2003 [2001], p. 204).

14 Periódico criado por Henri Diamant-Berger. Embora inicialmente "corporativo", também promoveu culturalmente o cinema. Um de seus redatores foi Louis Delluc (AUMONT & MARIE 2003, *ibidem*). Estas entrevistas constituem um dos primeiros materiais impressos sobre "música e cinema" na França.

15 De diferentes nacionalidades e estilos, o ponto em comum entre eles era o fato de terem trabalhado com música para filmes, dentre os quais Georges Auric era o mais conhecido do meio artístico em geral

10 Há trechos extraídos de peças eruditas e de canções tradicionais.

11 Em música, é uma técnica de composição, sobretudo da ópera wagneriana, que articula motivos musicais com idéias narrativas diversas, o que resulta em uma lógica sintática que não necessariamente prioriza a forma musical em si - em detrimento das necessidades dramáticas do texto.

12 O filme tem como mote narrativo a Guerra da Secessão nos Estados Unidos.



ruidosos, resultou em uma obra musicalmente arrojada, sem abrir mão de uma relação entre suas propriedades dinâmicas e as imagens.

### A música no Cinema Sonoro

A chegada do som no cinema tem, no sistema *vitaphone*, uma de suas pedras fundamentais: consistia na junção de um toca-discos sincronizado a um projetor, com o qual a Warner Brothers lançou, em 1926, *Don Juan* e, no ano seguinte, *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927). Este último, um grande sucesso comercial, trouxe, além da música, outros sons pré-gravados em sincronia com as imagens, incluindo dois momentos em que o protagonista “fala”.

Paralelamente aos dispositivos de sincronização mecânica, o registro do som na própria película também foi desenvolvido e rapidamente assimilado pelos estúdios norte-americanos no início da década de 1930. Neste começo do cinema sonoro, o som gravado tanto em disco quanto na própria película não permitia uma interação dinâmica entre vozes, ruídos e música, algo alcançado após 1933, com o uso de mais de uma pista de gravação.

Estes sistemas de sincronia resultaram em um maior controle, para produtores e distribuidores, em relação à qualidade do acompanhamento musical (e sonoro) dos filmes, uma vez que o som estava “gravado”. Em um primeiro momento, por conta da precariedade técnica, filmes musicais ou com execução musical incorporada na ação (música diegética) eram privilegiados, pois era mais fácil gravar e sincronizar a música do que gravar e sincronizar diálogos, principalmente no sistema mecânico. O público, por sua vez, preferia os sons naturalistas (vozes e ruídos) sincronizados, fato que, aos poucos, deixou os números musicais de lado. Também a música de fundo (ou não diegética) deixou de ser usada com frequência, a não ser nos créditos

iniciais e finais do filme. Por um lado, a presença constante de uma música sem uma conexão direta com a ação lembrava a prática do cinema silencioso, por outro, as técnicas de gravação não permitiam que ela fosse percebida de modo sutil - diante dos sons naturalistas.

Vale lembrar que o som não apenas trouxe mudanças ao cinema, mas suscitou polêmicas, tanto no campo estético quanto mercadológico. Atores que não se adaptaram ao uso da voz foram dispensados, estúdios sofreram modificações para permitirem a captação de sons e a narrativa fílmica (estabelecida sem a presença física do som) foi radicalmente alterada. Realizadores e teóricos de várias nacionalidades (Eisenstein, Clair, Arnheim, Epstein, Chaplin, entre outros) voltaram-se para uma possível ameaça do som em termos estéticos e elaboraram as primeiras teorias (ou idéias) sobre o uso geral do som no cinema. Guardadas as diferenças, vários textos e manifestos da época denunciaram a presença maciça de diálogos e o uso redundante e sempre sincrônico dos sons, fatos que reduziram o cinema ao universo das encenações teatrais.

Quando processos de mixagem, ainda que modestos, foram possíveis, a música não diegética foi plenamente assimilada pelo cinema industrial norte-americano e tende a sublinhar as ações, ao longo dos filmes, de forma quase que intermitente. *King Kong* (1933), de Merian Cooper e Ernest Schoedsack, é um bem sucedido exemplo deste período, tanto no uso de sons e efeitos especiais quanto desta música de fundo. Composta por Max Steiner, a trilha musical, em todos os seus aspectos, firma procedimentos que serão fundamentais para o cinema narrativo clássico. Além do já consagrado uso de *leitmotifs*, Steiner emprega uma técnica de composição ilustrativa, que consiste em uma sincronia ao extremo entre os aspectos rítmicos, melódicos e



temporais do material musical com a ação filmada, recurso conhecido como *mickeymousing*, em alusão à orquestração característica dos desenhos animados, que pontua de forma exagerada todas as ações e movimentações da tela (CARRASCO, 2003). Este procedimento permite que a música siga não apenas o desenvolvimento rítmico da cena, mas também aspectos emocionais e procedimentos de edição (como cortes, transições e *fades*).

### A Época de Ouro e o modelo clássico

Em meados dos anos 30, a aposta dos grandes estúdios norte-americanos na música foi intensa, houve a criação de núcleos musicais bem estruturados cujo trabalho era segmentado (como o das outras áreas da produção cinematográfica), englobando compositores, regentes, arranjadores, copistas e orquestras inteiras, supervisionados por um diretor musical. Este período, que se estendeu até os anos 50, ficou conhecido como “época de ouro” e estabeleceu o que é comumente chamado de “modelo clássico da música para filmes<sup>16</sup>”. São composições baseadas em uma linguagem essencialmente sinfônica e tonal, com orquestração brilhante, pautada no estilo romântico do final do século XIX, cujo objetivo era adequar-se à narrativa. Para tanto, na maior parte do tempo, dispunha de uma dinâmica que favorecia os diálogos (e/ou sons naturalistas), não chamando a atenção para si.

Por exemplo, as criações de Max Steiner, um dos precursores e mais importantes representantes do período, valiam-se de notas longas, sem muita movimentação rítmica. A altura, o timbre e os volumes não apresentavam alterações intensas, tampouco contrastantes. Durante a presença de diálogos, a atividade melódica mantinha-se discreta, quase ausente. Entretanto, a harmonia costumava mudar (progressões) a fim de evitar uma sensação

muito enfadonha aos ouvidos. Estes procedimentos expandiram-se nas produções hollywoodianas cujas trilhas musicais revelaram uma constelação de importantes nomes como Alfred Newman, Franz Waxman, Erich Korngold, Dimitri Tiomkin, Miklós Rózsa, entre muitos outros.

Estratégias de técnicas operísticas, sobretudo wagnerianas, foram amplamente adaptadas: melodias com finais abertos (cadências interrompidas) que permitem a sensação de continuidade, *leitmotivs* que se transformam de acordo com as necessidades dramáticas, orquestrações leves para os momentos de neutralidade, estruturas totalmente flexíveis para permitir “entradas e saídas” cuidadosas e pontuais aos eventos narrativos.

Tais escolhas estilísticas, de um modo geral, são justificadas por vários motivos. Primeiro, porque esta primeira geração de músicos hollywoodianos continha muitos imigrantes europeus familiarizados com a música de Wagner, Verdi, Richard Strauss, entre outros. Segundo, o cinema silencioso já havia assimilado o idioma sinfônico, as estratégias de significação ilustrativa e o *leitmotiv*. Por último, o fato de a ópera, que já havia influenciado outros espetáculos musicais populares (como a opereta, a pantomima e o melodrama), dispor de uma música que reforça os aspectos narrativos do texto dramatizado - a torna um modelo relevante para as necessidades do cinema.

Mesmo diante de procedimentos standardizados, certos compositores encontraram meios de desenvolver um estilo próprio, como foi o caso de Bernard Herrmann, que combinava de forma peculiar os timbres. Por exemplo, priorizava metais (e sopros graves) em melodias que deveriam ser discretas, quando o procedimento padrão era o uso de sopros leves e/ou cordas suaves.

Além de não permitir que outros músicos orquestrassem suas composições, Herrmann

<sup>16</sup> Em inglês, a designação mais usada é *classical film score*.



estabeleceu um jeito específico de sustentar diálogos (com fragmentos musicais simples, longos, repetitivos e tensos) em suspenses, dramas e policiais, gêneros em que atuou com frequência. Foi um dos primeiros a inserir, no conjunto orquestral, instrumentos exóticos (como o *theremin*) ou ainda sons de objetos, e não era adepto de técnicas como *mickeymousing* e *leitmotiv*, preferindo estabelecer climas e atmosferas marcantes para personagens ou situações narrativas.

### Desdobramentos

As composições da “época de ouro” (leia-se as originais, baseadas na linguagem sinfônica e predominantemente não diegéticas) suscitaram estudos e teorizações diversas. Durante um bom tempo, na ainda recente Teoria da Música de Cinema, o interesse acadêmico centrou-se nelas, tanto em relação ao material musical empregado quanto na sua aderência à estrutura narrativa dos filmes.

Por exemplo, Adorno e Eisler, no texto anteriormente citado, reagem negativamente à subserviência total das técnicas hollywoodianas (em relação à imagem e às necessidades dramáticas). Destacam que a “grandiosa técnica wagneriana” foi empobrecida e que uma proliferação inescrupulosa de clichês dominava nas composições, fato que depunha contra a crença ideológica dos autores, que defendiam uma autonomia estética e artística para a música de filmes, posição fortemente alinhada com a crítica geral à cultura de massas (ADORNO & EISLER, 1976 [1947]).

O interesse dos teóricos mais recentes, principalmente nos EUA, deu-se em outra direção, em um viés que entende esta música não como uma obra que deve preservar um discurso autônomo e formal em si mesma. A reflexão centrou-se na natureza de sua recepção e de suas operações

narrativas dentro dos filmes, como é o caso de Claudia Gorbman, cujo livro gerou forte impacto nos estudos da música de cinema. Entre outras coisas, a autora acredita que, ao favorecer os elementos narrativos do filme, a música típica do cinema narrativo clássico permanece a maior parte do tempo “transparente” e imperceptível para o espectador. Para explicar este efeito, apoia-se, sobretudo, em teorias de cunho psicanalítico (aplicadas aos estudos de cinema) que observam como a narrativa clássica cinematográfica consegue apagar as possíveis marcas da sua construção e ainda amarrar o espectador no universo ficcional. Um de seus argumentos é que a música típica do cinema narrativo clássico, por conta de sua tendência em não chamar a atenção para si e dos seus poderes de abstração, contribui para o processo de “sutura”, tanto auxiliando a fusão do sujeito na diegese quanto o encorajando a uma identificação narcisística com o filme (GORBMAN, 1987).

Autores ligados à corrente cognitivista, como Jeff Smith (1996) e Noël Carroll (1996), criticam esta suposição de que a música nos filmes de narrativa clássica não é escutada conscientemente. Ambos vislumbram, nestes casos, processos cognitivos por parte do espectador, ainda que em um nível não tão consciente, e defendem diferentes tipos de escuta, em que o espectador ficaria constantemente transitando.

Por fim, é preciso destacar que, embora atualmente as publicações debruçam-se com mais frequência no uso de compilações de música popular<sup>17</sup> - seja para explicar novas demandas mercadológicas e/ou sua atuação em funções que tradicionalmente as composições originais e sinfônicas desempenhavam (música de fundo, leitmotiv, atmosferas emocionais, entre outras) - o

<sup>17</sup> O uso de canções populares como trilha musical não diegética é uma prática que se intensifica no cinema norte-americano a partir dos anos 60.

modelo clássico hollywoodiano é constantemente revisitado. Principalmente por autores que, como Kathryn Kalinak (1992) e Anahid Kassabian (2001), refletem, mesmo que por caminhos bem distintos, sobre a persistência de determinados padrões, que não apenas abundam no cinema, mas na televisão, nos jogos eletrônicos, na internet e em outros meios audiovisuais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. e EISLER, H. El cine y la musica. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976.

ALTMAN, Rick. Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som. In: *Imagens*, n. 5. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

AUMONT, J. e MARIE, M. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema. Campinas: Papirus, 2003.

CARRASCO, Ney. Sygkhronos: a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera, 2003.

\_\_\_\_\_. A infância muda: a música nos primórdios do cinema. In: *ouvirOUver*, vol. 1, n. 1. Uberlândia: Editora da UFU, 2005.

CARROLL, Noël. Popular Film and TV. In: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: University Press, 1996. p. 139-145.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies - Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

KALINAK, Kathryn. *Settling the score: Music and Classical Hollywood film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York/London: Routledge, 2001.

LONDON, Kurt. *Film Music*. London: Faber & Faber, 1936.

MARKS, Martin M. *Music and Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

SMITH, Jeff. Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music. In: BORDWELL, D. & CARROLL, N. (eds.) *POST-THEORY - Reconstructing Film Studies*. Madison/Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996.

TOULET, E. & BELAYEG, C. *Musique d'Écran: l'accompagnement musical du cinema muet en france 1918-1995*. Paris: Éditions de la réunion des Musées Nationaux, 1994.



## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*Cabíria*. PASTRONE, Geovanne, Itália: 1914, 181 minutos.

*Don Juan*. CROSLAND, Alan, EUA: 1926, 167 minutos.

*King Kong*. COOPER, Merian; SCHOEDSACK, Ernest, EUA: 1933, 100 minutos.

*L'assassinat du Duc de Guise*. CALMETTES, André; LE BARGY, Charles, França: 1908, 18 minutos.

*La Roue*. GANCE, Abel, França: 1923, 273 minutos.

*La Suprême Épopée*. DESFONTAINES, Henri, França: 1919.

*O Cantor de Jazz (The Jazz Singer)*. CROSLAND, Alan, EUA: 1927, 88 minutos.

*O Encouraçado Potemkin*. EISENSTEIN, Sergei, Rússia, 1925, 74 minutos.

*O Nascimento de uma Nação*. GRIFFITH, David, EUA: 1915, 190 minutos.

*Quo vadis?*. GUAZZONNI, Enrico, Itália: 1913, 120 minutos.

A clássica música das telas: A formação do tradicional  
estilo sinfônico  
Suzana Reck Miranda

Data do Envio: 18 de março de 2011.

Data do aceite: 13 de junho de 2011.



# 3

## Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora<sup>1</sup>: a experiência de escritura do sonoro nos documentários etnográficos

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

Viviane Verdana <sup>2</sup>

**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 particular<sup>3</sup>. 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 Durand<sup>4</sup>, 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.)<sup>5</sup>. 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 percepção<sup>6</sup>. 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*<sup>7</sup> 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 campo<sup>8</sup>, 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”<sup>9</sup>.

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 artigos<sup>10</sup>. 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 etnográficas<sup>11</sup> conforme o método de convergência<sup>12</sup> 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 sonoros<sup>13</sup> 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 fenômeno<sup>14</sup>. 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 translado 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

<sup>14</sup> 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*<sup>15</sup>, 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 documentários<sup>16</sup>. 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 Eatur 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.





## Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo

*About sound in horror cinema: recurrent patterns of style*

Rodrigo Carreiro <sup>1</sup>

**RESUMO** Este artigo procura listar alguns recursos estilísticos recorrentes no som do cinema de horror, examinando e discutindo algumas razões pelas quais essas ferramentas narrativas se tornaram populares entre cineastas, compositores e sound designers. Assim, partimos de uma definição estável do horror como gênero e analisamos a recorrência de certas técnicas narrativas em cada componente do som no cinema – voz, música e efeitos sonoros – em filmes que se encaixam naquela definição.

**PALAVRAS-CHAVE** Gêneros cinematográficos; cinema de horror; estudos do som; *sound design*; música.

**ABSTRACT** This essay attempts to list some recurrent stylistic features in the sound of horror cinema, examining and discussing some reasons why these narrative tools have become popular among filmmakers, composers and sound designers. We start from a given definition of horror as a film genre and analyze the recurrence of certain narrative techniques in each component of film sound - voice, music and sound effects - in movies that fit in that definition.

**KEYWORDS** Film genres; horror film; sound studies; sound design; film music

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Bacharelado em Cinema da UFPE.



## Introdução

As primeiras projeções da primeira versão cinematográfica oficial de *Drácula*, em fevereiro de 1931, constituíram um marco importante para a consolidação do horror como gênero cinematográfico<sup>2</sup>. O filme dos estúdios Universal foi lançado somente três meses antes de o circuito exibidor dos Estados Unidos completar a transição do cinema mudo para o sonoro (SPADONI, 2007, p. 2). Para Peter Hutchings, a aparição do primeiro ciclo de produção devotado ao horror e a popularização do cinema sonoro não foi mera coincidência:

Apesar dos antecedentes no cinema mudo, o horror é primordialmente um gênero baseado no som (...). Desde o princípio, o gênero tem oferecido aos cineastas oportunidades de explorar inúmeras possibilidades trazidas por novas tecnologias sonoras (HUTCHINGS, 2004, p. 128).

Um breve olhar retrospectivo demonstra que o som sincronizado e o horror se beneficiaram um ao outro. Com as vozes, músicas e efeitos sonoros encorpando as imagens e lhes dando vida, a mobilização afetiva da plateia em direção às sensações físicas de horror – um elemento central para a eficiência dos filmes do gênero, como atesta Noël Carroll (1999) – se tornou mais efetiva, transformando a experiência de assistir a um filme do gênero em algo mais visceral e impactante.

Considerando a estreita conexão entre o som e o horror cinematográficos, nos perguntamos se seria possível identificar e catalogar algumas das

principais técnicas utilizadas pelos cineastas na construção da narrativa, através do som, no cinema de horror. Certas ferramentas estilísticas e técnicas sonoras seriam utilizadas com mais frequência nesse gênero do que em outros? Quais elementos da linguagem musical seriam mais utilizados pelos compositores que escrevem músicas para filmes de horror? Que técnicas de concepção, criação e mixagem de efeitos sonoros seriam mobilizadas com mais frequência pelos *sound designers* que trabalham com o gênero? Haveria modos específicos de uso da voz mais frequentes no gênero?

Este artigo tenta oferecer uma resposta a essas perguntas através de um exame estilístico de filmes de horror. Buscaremos através desse método identificar padrões recorrentes no uso do som no gênero, bem como analisar os motivos pelos quais essas técnicas narrativas se tornaram populares entre cineastas, compositores e *sound designers*. Para alcançar este objetivo, examinamos os três componentes do uso do som no cinema – voz, música e efeitos sonoros.

O ponto de partida da tarefa consiste em trabalhar com uma definição estável do termo. Como todo gênero cinematográfico, o horror possui fronteiras elásticas, e muitos filmes se posicionam nesse lugar indefinível, produzindo alguma confusão a respeito do pertencimento ou não ao gênero. Os pesquisadores divergem com frequência quanto à classificação dos filmes de horror – por exemplo, é o caso de *Psicose* (1960), que alguns pesquisadores incluem no gênero e outros não.

Para Noël Carroll (1999), dois elementos são fundamentais para demarcar as fronteiras do horror. Em primeiro lugar, para ser considerado como tal, um filme precisa provocar na plateia o afeto que empresta seu nome ao gênero. Em outras palavras, as pessoas devem ficar horrorizadas (ou

<sup>2</sup> Hoje, pesquisadores da história do cinema listam como primeiro ciclo estável de filmes de horror o movimento expressionista alemão, que emergiu em meados da década de 1910. No entanto, a associação entre os filmes germânicos e o gênero do horror só ocorreu a partir da publicação do almanaque *A Illustrated Story of Horror Film*, de Carlos Clarens, em 1967.



seja, experimentar um sentimento de rejeição ou repugnância em relação a algum ser, fenômeno ou experiência) ao assistir a um filme de horror. Esse critério nos parece fundamental, uma vez que a maioria dos recursos estilísticos recorrentes no cinema de horror é acionada pelos cineastas com o objetivo de provocar na plateia sensações relacionadas ao sentimento do horror.

Além disso, um filme de horror precisa conter seres ou criaturas que Carroll chama de “monstros” (CARROLL, 1999, p. 29). Embora menos efetivo, esse critério também influencia nas escolhas estilísticas mobilizadas pelos cineastas de horror. Para Carol Clover (1993) monstros podem ser tanto seres antinaturais, que não pertencem à realidade física, quanto seres naturais que apresentam algum desvio físico ou psicológico capaz de provocar na plateia o afeto do horror, incluindo o sentimento de rejeição ou repugnância. Animais ferozes e assassinos seriais, por exemplo, devem ser considerados monstros.

### A voz

O primeiro padrão recorrente de uso do som no cinema de horror constitui a representação sonora mais concreta do sentimento de horror: o grito. Este é o som mais definidor e recorrente dos filmes desse gênero. Logicamente, o grito não é um som exclusivo do horror (de fato, nenhum dos padrões assinalados aqui o é; o fato de serem muito utilizados no cinema do gênero não implica na impossibilidade de funcionarem em outros gêneros), mas surge como elemento fundamental para provocar na plateia o afeto do horror, sendo de importância crucial para confirmar o pertencimento ao gênero.

Mencionar a importância do grito significa lembrar o termo “*scream queens*” (ou “rainhas do grito”). Embora popularizada nos anos 1970, a expressão tem sido utilizada desde a primeira década do cinema sonoro. George Feltenstein (2008)

lembra que a imagem de um personagem gritando, em filmes de horror, já era comum mesmo no cinema mudo. O termo foi criado, então, para caracterizar atrizes que participavam de muitos filmes do gênero, quase sempre como vítimas do monstro (ou assassino).

Essas atrizes muitas vezes eram escaladas para produções de horror por causa do timbre agudo de suas vozes, o que sugeriria fragilidade. Em alguns casos, atrizes de vozes graves precisavam ser dubladas por outras mulheres. Brian De Palma brinca com esse fato na abertura de *Blow Out – Um Tiro na Noite* (1981), em que um *sound designer* (John Travolta) é instruído pelo diretor do filme de horror em que trabalha a encontrar e gravar um grito capaz de substituir a voz da atriz verdadeira da produção.

A primeira rainha do grito de Hollywood foi a atriz Fay Wray. Ela ficou famosa por causa dos gritos de pavor emitidos em *King Kong* (1933). Nos anos seguintes, Wray participou de outros filmes semelhantes, sendo escalada com frequência para papéis que exigiam o exercício de seu talento vocal peculiar. Outras rainhas do grito dignas de menção foram as atrizes Beverly Garland (anos 1950), protagonista de várias ficções científicas de baixo orçamento, e Neve Campbell (anos 1990), estrela da série *Pânico*.

A mais popular das “rainhas do grito”, e principal responsável pela popularização do termo, foi Jamie Lee Curtis, protagonista de *Halloween* (1978). Curtis estrelou diversos filmes de John Carpenter e protagonizou outras produções de horror nos anos 1980, deixando sua marca registrada vocal em várias delas. Na vida real, ela é filha de outra “rainha do grito” da década anterior: Janet Leigh, atriz que ganhou fama ao ser retalhada no chuveiro, na famosa cena de *Psicose*.

Ao contrário do que se pode pensar, o grito não é um mero clichê do cinema de horror, um recurso



estilístico que estimula a curiosidade do público. Há uma razão cognitiva para que o grito tenha se tornado a mais reconhecível marca sonora do filme de horror: trata-se de um recurso narrativo simples e eficiente para estimular, nos membros da plateia, pelo menos parte do afeto do horror. O grito estimula a identificação afetiva entre o personagem-vítima e o espectador, gerando o sentimento de repulsa ou rejeição que é elemento central na construção do sentimento do horror. Daí a atenção especial dedicada a esse elemento sonoro pelos cineastas do gênero.

Se o grito está associado às vítimas, outro uso recorrente da voz no horror diz respeito aos ruídos vocais emitidos pelo monstro – a voz do agressor. Nesse ponto, é possível observar duas práticas comuns, dependendo da natureza do monstro. Nos filmes em que o assassino tem origem natural e humana (*serial killers*, psicopatas etc.) é comum que sua voz tenha textura gutural, com timbre grave, próximo ao limite de audição para baixas frequências, percebido pelo ouvido humano <sup>3</sup>. Atores que interpretam vilões frequentemente têm vozes com timbres situados entre 100 e 150 Hz.

Foi por causa da voz gutural que o ator Vincent Price se consagrou como um dos mais importantes vilões da história do horror, interpretando uma grande variedade de bruxos, assassinos, psicopatas e cientistas loucos em mais de 50 longas-metragens, incluindo oito adaptações para o cinema de obras de Edgar Allan Poe (todas dirigidas por Roger Corman, diretor especialista em horror).

A mesma trajetória marcou a carreira de Christopher Lee, que interpretou monstros como Drácula e Frankenstein em filmes da produtora inglesa Hammer, no final dos 1950 e início dos

anos 1960, além de ter dado corpo a vários vilões em produções de horror como *O Homem de Palha* (1971). Assim como Vincent Price, Christopher Lee se especializou involuntariamente em interpretar vilões do cinema de horror. O filão não foi uma escolha direta de nenhum dos dois atores. As características das duas vozes – timbre, textura e profundidade – foram determinantes nas oportunidades profissionais que se apresentaram aos dois. Tudo isso demonstra como a voz é importante para o estabelecimento do sentimento de horror.

Nos casos em que o monstro tem origem não-natural, e especialmente quando sua aparência é humanoide (demônios, fantasmas, extraterrestres etc.), o uso de texturas guturais é igualmente corriqueiro. Nesse caso, contudo, é bastante comum que a voz da criatura seja alterada eletronicamente ou apareça como um produto da sobreposição de diversos sons guturais. A voz da garota de *O Exorcista* (1973) talvez seja o exemplo mais conhecido dessa prática recorrente de uso da voz no cinema de horror.

Não é difícil explicar a preferência por vozes com baixas frequências reforçadas para os antagonistas do horror. Se os timbres agudos de tenores ou sopranos sugerem mansidão, tranquilidade e doçura, a textura grave dos barítonos possui certa semelhança com os urros produzidos pelas cordas vocais dos animais selvagens, mais perigosos e imprevisíveis. Por consequência, esse tipo de voz provoca sobressalto e desconforto, sugerindo que seu dono representa agressividade e ameaça, gerando dessa forma o sentimento do horror nos espectadores. A prática de escalar um ator com voz grave para interpretar um vilão (ou substituir sua voz por outra, mais gutural) constitui uma convenção que tem origem em um processo cognitivo de percepção da espécie humana.

<sup>3</sup> As pessoas conseguem escutar sons que variam entre 20 e 20.000 Hertz. A voz é emitida quase sempre dentro de um intervalo que vai de 60 e 1.300 Hz (o timbre mais comum situa-se em torno de 300 Hz)

## Os efeitos sonoros

A palavra “horror” tem origem na combinação do latim *horrere* (ficar em pé) com o termo em francês antigo *orror* (arrepia). A tradução literal, portanto, seria “cabelo em pé”. O termo está ligado a um estado fisiológico e cognitivo anormal. Os cineastas de horror precisam estimular respostas afetivas que conduzam a plateia a esse estado anormal. Efeitos sonoros oferecem boas condições de manipulação emocional dos espectadores porque eles normalmente dirigem sua atenção à progressão narrativa (diálogos e imagens), sem pensar sobre os demais sons que compoem a trilha sonora.

Muitos cineastas exploram essa característica da recepção do som cinematográfico através do uso de sons fora de quadro. Eles utilizam efeitos sonoros e músicas para mobilizar afetivamente os espectadores. Vamos nos deter, por um momento, nos efeitos sonoros. Respostas afetivas relacionadas ao horror são alcançadas através de uma variedade de técnicas que incluem a audição de algum ruído inesperado (susto), o deslocamento no espaço de sons cuja origem é, ou pode ser, ameaçadora (tensão), e o retardamento do processo de identificação de um determinado som com o objeto, ser ou fenômeno físico que lhe origina (suspense), entre outras.

Este raciocínio nos leva a afirmar que o cinema de horror oferece muitas oportunidades de uso do som fora de quadro que chamam a atenção para si e “levantam questões – O que é isto? O que está acontecendo? – cujas respostas permanecem fora do quadro, e que incitam a câmera a ir até lá e descobrir” (CHION, 1994, p. 85). São os sons fora de quadro ativos, para usar o vocabulário proposto por Chion. Portas rangendo, janelas batendo, grunhidos de animais e gritos de pavor estão entre os sons fora de quadro mais comumente utilizados em filmes de horror.

No pioneiro *Drácula* (1931), esse uso do som pode ser observado na cena em que Renfield (Dwight Frye) chega à Transilvânia e entra no castelo do conde (Bela Lugosi). Assustado, ele conversa com o aristocrata. Em certo momento, ouvimos uivos de lobos, que deixam Renfield inquieto. Drácula os comenta: “Ouça-os. Crianças da noite. Que música eles fazem!”. Na atenção da plateia, os uivos agora ocupam o primeiro plano. Eles causam medo. Mais importante: precisamos saber o que eles anunciam, o que acontece fora do castelo, qual o perigo que ameaça Renfield.

O som fora de quadro ativo foi explorado mais enfaticamente nos filmes produzidos por Val Lewton para os estúdios RKO, ao longo dos anos 1940. Peter Hutchings (2004, p. 137) destaca que o uso dessa ferramenta estilística se tornou uma marca registrada dos longas-metragens desenvolvidos por Lewton. *Sangue de Pantera* (1942) é apontado como filme pioneiro na técnica de sugerir acontecimentos através de sons que narram cenas inteiras sem que se possa ver a origem dos mesmos.

Outro filme que dá destaque aos sons fora de quadro é *Desafio ao Além* (1963). Nele, o monstro – o vilão – nunca aparece: é um fantasma que habita uma mansão vitoriana em Londres, para onde se muda uma equipe que pretende estudar fenômenos paranormais. Sem realizar nenhuma aparição física, o fantasma se manifesta arranhando paredes, batendo portas e janelas, chacoalhando lustres e provocando ruídos diversos. Ninguém jamais vê qualquer imagem conclusiva. No entanto, os sons fora de quadro aguçam a curiosidade de personagens e espectadores, provocando tensão, medo e amplificando a resposta emocional do horror em algumas cenas-chave.

O filme de Robert Wise também funciona como exemplo de outra ferramenta característica do cinema de horror: o uso do som (ruído ou música)



como *leitmotiv*<sup>4</sup>, que assinala a presença do monstro sem mostrá-lo. Muitos cineastas acreditam que não mostrar o monstro é mais eficiente do que exibi-lo, como forma de ampliar a tensão e a inquietude da plateia. A lógica dessa decisão narrativa é bastante simples:

[Se os personagens e o público não podem ver o monstro,] ele pode estar em qualquer lugar, e consequentemente você está vulnerável a um ataque a qualquer momento; uma vez que eles estejam à vista, você [o personagem] pode se proteger de forma mais efetiva e então se engajar na tarefa de matá-lo (HUTCHINGS, 2004, p. 131).

O *leitmotiv* costuma ser um tema musical, mas no cinema de horror essa peça sonora que indica a presença do monstro pode tomar forma como efeito sonoro. Em *Atividade Paranormal* (2007), antes de cada evento extraordinário atribuído a uma entidade sobrenatural, o espectador pode ouvir um zumbido de baixa frequência, captado pela câmera (diegética) que o casal protagonista deixa ligada. Assim, o filme antecipa a ocorrência dos eventos mais assustadores através de um efeito sonoro que anuncia a presença do vilão, ao mesmo tempo em que amplia a tensão e dispara uma reação afetiva da plateia conectada ao sentimento do horror.

Exemplo similar é o do filme japonês *Ringu* (1998), em que um estranho ruído metálico pode ser ouvido, sempre que a fita amaldiçoada que “conjura” o fantasma termina de ser exibida, condenando à morte quem a assistiu. Também nesse caso o *leitmotiv* que demarca a presença do vilão é um ruído diegético. Já em *Suspiria* (1977), sempre que a heroína – uma bailarina americana (Jessica Harper)

– está perto da bruxa, o espectador pode ouvir uma série de sussurros, suspiros e gemidos. Esses ruídos denunciam a presença da bruxa, mas a personagem da ficção não pode ouvi-los. Apenas a plateia sabe do perigo que ela enfrenta.

Outro padrão recorrente no horror é o uso do som para realçar ou provocar um efeito surpresa, ou *startle effect* (BAIRD, 2000. p. 15). Segundo Robert Baird, a utilização típica dessa técnica exige três condições: (1) uma personagem-vítima em quadro; (2) a presença presumida, fora do quadro, de uma ameaça a esse personagem; (3) a irrupção súbita de um elemento visual no quadro. Quando as três condições são reunidas, a cena resultante quase sempre provoca um susto no espectador. Muitas vezes esse susto é compartilhado com o personagem em quadro.

O papel do som fora de quadro, nas cenas de efeito surpresa, é sublinhar o susto, acentuando a reação emocional do espectador. Dessa forma, a irrupção do campo visual por um elemento estranho ocorre em sincronia com um efeito sonoro, uma nota musical ou um grito, quase sempre em volume bem mais alto do que os sons que se pode ouvir imediatamente antes ou depois. Peter Hutchings (2004, p. 135) afirma que um dos primeiros longas-metragens a usar o som fora de quadro dessa maneira foi *Sangue de Pantera* (1942), quando a heroína Alice (Jane Randolph) é perseguida por Irena (Simone Simon), numa rua escura e deserta, à noite. O espectador vê apenas Alice, mas está ciente da presença de Irena porque seus passos ecoam na calçada – o uso do som fora do quadro ativo é fundamental para gerar tensão e suspense. De repente, paramos de escutar os passos. Tanto Alice quanto a plateia sabe que a moça sérvia descende de uma família supostamente amaldiçoada, em que as fêmeas se transformam em panteras. A conclusão é clara: Irena sofreu uma transformação fora de quadro, e um ataque a Alice

4 Conceito de Richard Wagner, criado no século XIX, e que consiste em associar determinado som, musical ou não, a um personagem (ou grupo), sentimento ou situação dramática.

é iminente. De repente, o silêncio é rasgado por um rugido felino, interrompido pelo som dos freios de um ônibus salvador que para na frente de Alice.

A partir dos anos 1970 (sobretudo após a popularização dos filmes de horror *slasher*<sup>5</sup>, cujo público-alvo é formado por adolescentes), o uso do efeito surpresa se multiplicou e, de certa forma, banalizou.

### A música

A representação sonora do efeito surpresa não está circunscrita aos ruídos. A função narrativa de aplicar sustos no espectador também pode ser alcançada através da música. No cinema de horror, ele está associado com frequência à técnica conhecida como *stinger*: uma nota ou acorde musical executado em volume ou intensidade mais forte do que a melodia ouvida no instante imediatamente anterior, provocando um súbito aumento de volume sonoro que, em geral, é sincronizado com uma imagem que mostra a aparição abrupta dentro do quadro de um novo elemento visual que ameaça o personagem focalizado. No filme de horror, o *stinger* nada mais é do que uma técnica de *mickeymousing*<sup>6</sup> para representar, na música, um momento de susto. A cena de encerramento de *Carrie – A Estranha* (1976), em que duas mãos saem inesperadamente de um túmulo e agarram uma garota, apresenta um dos efeitos surpresa musicais mais famosos do cinema.

Nesse sentido, vale a pena assinalar que a música feita para o cinema de horror também é abundante em crescendos e glissandos, dois efeitos utilizados em filmes pertencentes a outros gêneros.

---

5 Filmes cujo enredo consiste em acompanhar um assassino psicopata ou sobrenatural matando diversas vítimas (quase sempre jovens) de formas extremamente violentas e/ou exóticas.

6 A técnica do *mickeymousing* busca uma representação sonora figurativa, através da música, de ações ou movimentos que se pode ver na imagem sincronizada.

No crescendo, como o nome indica, o compositor promove um aumento progressivo na intensidade geral dos instrumentos (que passam de uma dinâmica mais suave para outra mais forte); o glissando é um recurso de execução instrumental através do qual o instrumentista percorre a distância entre uma nota e outra passando por todas as notas intermediárias. O efeito é semelhante a uma “escorregada” sonora e, dependendo da cena, de sua direção (para o agudo ou para o grave), duração (glissandos podem ser lentos ou extremamente rápidos) ou intensidade (mais forte ou mais fraco), pode agregar um sentido cômico ou tenso. Um glissando grave, executado com a voz e percorrendo as notas no sentido decrescente, pode ser escutado na cena de abertura de *O Iluminado* (1980), em que a família Torrance dirige até o Hotel Overlook.

De fato, todas as técnicas musicais descritas aqui são recursos utilizados pela maioria dos compositores que atuam no cinema de horror por uma razão estilística mais ampla: o uso constante de dissonâncias para demarcar uma atmosfera de desequilíbrio, incompletude, instabilidade e estranheza. Mark Brownrigg (2003) explica que a razão para o uso frequente dessas técnicas na música escrita para filmes de horror é exatamente a mesma pela qual a atonalidade também aparece regularmente no gênero. A música atonal, que não possui um centro tonal estável e não tem, portanto, uma tonalidade predominante, percorre a escala cromática como um nível de previsibilidade muito menor, o que acentua no espectador a sensação de instabilidade. As composições escritas por Jerry Goldsmith para *Poltergeist – O Fenômeno* (1982) fazem uso extensivo da atonalidade, sobretudo nos momentos em que a segurança dos protagonistas humanos é ameaçada pelos fantasmas que habitam a casa.

Nos filmes de horror em que o compositor opta





por escrever a música de forma mais harmônica, com um centro tonal<sup>7</sup> definido, outras técnicas são evocadas com certa frequência para produzir sensações de inquietude e incompletude. Explicando que a música ocidental oscila entre três modos principais de composição (em tom maior, em tom menor ou que exploram a dicotomia entre os dois modos), Mark Brownrigg decreta que “no horror, o tom menor domina, e frequentemente é utilizado ao longo de toda a composição” (BROWNRIGG, 2003, p. 115). Assim, toda a música criada por Michael Kamen para *O Enigma do Horizonte* está em tom menor, enquanto as composições de Roy Webb ouvidas ao longo de *Sangue de Pantera* oscilam entre o tom maior (nos momentos dramaturgicamente mais tranquilos) e o tom menor (nas cenas de ataque do monstro). Em *Halloween*, embora o tom maior predomine ao longo do filme, a música que se ouve na cena final, quando o psicopata Michael Myers consegue escapar e continua ameaçando a heroína, reverte para o tom menor, sinalizando a instabilidade que persegue os personagens mesmo depois que os créditos terminam. O tom menor, por definição, é mais dissonante do que o maior, funcionando com mais eficiência quando o enredo sugere ameaça e perigo para os personagens humanos.

O princípio da dissonância na música de horror também pode ser perseguido através de técnicas menos frequentes, mas ainda assim comuns: técnicas não ortodoxas de execução de instrumentos, alterações artificiais de timbres através de manipulações eletrônicas dos sons e fragmentação melódica acentuada. No primeiro caso, podemos citar como exemplos os filmes *Poltergeist* (cordas de piano são percutidas com baquetas, címbalos

7 O centro tonal funciona como um ponto de chegada musical, um momento de “repouso” em que a harmonia alcançada é consonante. Sem um centro tonal, a música fica mais próxima da ideia de dissonância, no sentido de que a harmonia permanece instável, sem provocar a sensação de chegada a um ponto de repouso.

são esfregados no concreto) e *O Iluminado* (violinos tocados com os dedos ao invés de arcos). Este último, cuja música foi composta por Walter Carlos a partir de releituras da obra do compositor atonal polonês Krzysztof Penderecki, também apresenta exemplos de alterações eletrônicas de som, com uso constante de sintetizadores para alterar o timbre de instrumentos tradicionais, como o piano. No caso da fragmentação melódica, que Brownrigg (2003, p. 121) descreve como a utilização de trechos incompletos de melodias que dão a sensação de começar pela metade ou de não terminar, um exemplo é *A Cidade dos Amaldiçoados* (1985).

O uso de certos acordes na música criada para filmes de horror também é bastante comum. Philip Tagg (2003, p. 190) observa que há séculos existem sons musicais que vêm sendo conotativamente identificados por ouvintes ocidentais, pelo menos desde o estabelecimento do estilo romântico na Europa, como representativos do sentimento do horror. Tagg menciona, entre outros, os acordes em tríade menor acrescidos de uma nota em sétima maior. Vale a pena mencionar que o intervalo<sup>8</sup> de sétima maior é um dos mais dissonantes do sistema musical ocidental, possuindo uma forte assincronia entre os harmônicos das notas que o formam, o que gera forte sensação de instabilidade. Por este motivo, a utilização desse intervalo em acordes menores é incomum, uma vez que esse acorde já possui naturalmente uma taxa de dissonância bastante alta. O efeito dissonante que resulta daí é muito eficaz quando associado a uma narrativa de horror. Esse acorde é denominado por Royal Brown (1994, p. 292) como “o acorde Hitchcock”, por causa do uso frequente nas trilhas de Bernard Herrmann escritas para filmes do diretor inglês, incluindo a famosa e já citada passagem do assassinato no

8 Intervalo é a denominação dada à relação entre as frequências de duas notas musicais.

chuveiro.

Há outros exemplos. David Sonnenschein (2001, p. 121) menciona o uso de acordes em quinta diminuta como um padrão recorrente em filmes de horror porque, segundo ele, trariam conotativamente ao ouvinte sentimentos que evocariam ações de natureza demoníaca, malévola ou simplesmente horrífica<sup>9</sup>. Philip Tagg (2004) também chama a atenção para o significado conotativo de toda uma família de acordes:

Os acordes meio-diminutos aparecem bastante no Romantismo europeu, onde parecem funcionar tecnicamente menos como conexões para outros tons, e mais como sinais de que uma modulação poderia ocorrer, como toda a incerteza de direção que tal ambiguidade poderia envolver em termos de drama e retórica intensificados (TAGG, 2004).

Entre as convenções musicais específicas do cinema de horror, estão as associações entre certos instrumentos e algumas convenções narrativas. O uso de harpas, celestas e coros infantis, como em *A Sétima Profecia* (1988) evoca a noção de algo celestial e muitas vezes sinaliza a presença de anjos ou enviados divinos. O canto gregoriano é muito usado em filmes de horror que lidam com a imagem do demônio, a exemplo de *A Profecia* (1976). Violinos muitas vezes acompanham cenas de ataques de monstros, essencialmente porque o timbre do instrumento lembra gritos emitidos por seres humanos. Canções de ninar e melodias com timbres de caixinhas de música, predominantes na

---

9 Durante a Idade Média, a utilização de intervalos em quinta diminuta era vedada pela Igreja Católica aos compositores, pois as dissonâncias instáveis que eles produziam eram consideradas diabólicas, quase como representações musicais do Diabo. No século XVIII, esse intervalo era conhecido entre os compositores como *diabolus in musica* (em latim, “o Diabo na música”).

música ouvida em *Os Inocentes* (1961), preenchem outra convenção importante da música de horror em que crianças de natureza ambígua podem incorporar ou personificar monstros.

Também é importante observar que a utilização de canções populares nas trilhas sonoras de filmes, que vem aumentando desde os anos 1960 (COOKE, 2008, p. 396), também repercutiram no uso da música dentro do cinema de horror. Nesse caso, o uso de canções de rock’n’roll e de heavy metal tornou-se muito popular em filmes como *Christine – O Carro Assassino* (1983) e a refilmagem de *Halloween* (2007). Três motivos explicam a predileção dos cineastas de horror por esses estilos musicais: (1) a empatia entre essa música e o público-alvo dos filmes, formado essencialmente por jovens; (2) a natureza agressiva da música, que faz par com a agressividade natural do gênero cinematográfico; (3) muitos artistas de rock utilizam em discos e espetáculos a iconografia oriunda do imaginário do cinema de horror.

## Conclusão

Como vimos, a maior parte dos recursos estilísticos recorrentes no som do cinema de horror é selecionada pelos cineastas por uma razão principal. Este motivo está ligado à mobilização de respostas afetivas e emocionais, relacionadas ao sentimento do horror, nos espectadores. Isso confirma o potencial do som cinematográfico para a mobilização emocional da plateia. Num gênero em que essa mobilização mostra-se essencial para o sucesso (criativo e financeiro) dos filmes, é natural que o uso do som tenha uma unidade formal. No entanto, essa conclusão não parece suficiente para suportar a afirmação de que o som no cinema de horror possui relevância fora das fronteiras do gênero, o que acreditamos acontecer.

Há, pois, outra razão para estudar com atenção as técnicas de construção sonora utilizadas nos



filmes de horror. Segundo David Bordwell, a origem de recursos estilísticos que renovam a poética cinematográfica muitas vezes pode ser rastreada dentro do cinema de gênero, que costuma ser encarado como uma espécie de campo de testes, onde é permitido experimentar inovações estilísticas que só mais tarde serão incorporadas aos filmes mais caros e renomados, como dramas e produções classe A, mais conservadores do ponto de vista estilístico (BORDWELL, 2006, p. 52).

Bordwell menciona ainda um último motivo para explicar esse fenômeno: filmes de gênero visam atingir um público geralmente mais jovem (e mais receptivo a exageros estilísticos e inovações formais). Nos filmes de gênero, os diretores podem desenvolver novos recursos estilísticos e testá-los em filmes menores, normalmente objetos de consumo segmentado, antes de passarem a ser adotados nas maiores produções. Este raciocínio é importante para explicar porque o uso do som no cinema de horror oferece boas oportunidades criativas a cineastas, *sound designers* e compositores.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAIRD, Stuart. The Startle Effect: Implications for Spectator Cognition and Media Theory. In *Film Quarterly* [revista], Los Angeles, nº 53, volume 3, primavera de 2000. p. 12-24.

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

BROWN, Royal. *Overtones and Undertones*. Los Angeles: University of California Press, 1994.

BROWNRIGG, Mark. *Film Music and Film Genre*. 314 pp. Tese de doutorado. University of Stirling. Escócia, abril de 2003. Disponível em <https://dspace.stir.ac.uk/bitstream/1893/439/1/BrownriggM2003-14072008.pdf>. Acesso em 22 de março de 2011.

CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Editora Papirus, 1999.

CHION, Michel. *Audio-vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

CLOVER, Carol. *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. London: British Film Institute, 1992.

COOKE, Mervyn. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

FELTENSTEIN, George. Entrevista. In ARNOLD, Thomas. Three screams for these stars. In *USA Today* [jornal], edição de 26 de abril de 2007. Disponível em [http://www.usatoday.com/life/movies/news/2007-04-26-scream-queens\\_N.htm](http://www.usatoday.com/life/movies/news/2007-04-26-scream-queens_N.htm). Acesso em 18 de março de 2011.

HUTCHINGS, Peter. *The Horror Film*. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2004.

SONNENSCHNEIN, David. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Studio City: Michael Wiese Productions, 2001.

SPADONI, Robert. *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Los Angeles: University of California Press, 2007.

TAGG, Philip & CLARIDA, Bob. *Ten Little Title Tunes*. New York: Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

\_\_\_\_\_. Para Que Serve um Musema? Antidepressivos e a Gestão Musical da Angústia. Conferência. V Congresso da IASPM-LA, Rio de Janeiro, 22 de junho de 2004. Disponível

em [http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/PARA%20QUE%20SERVE%20UM%20MUSEMA%20\(port\).pdf](http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/PARA%20QUE%20SERVE%20UM%20MUSEMA%20(port).pdf). Acesso em 20 de março de 2011.

*A Sétima Profecia*. SCHUTZ, Carl. EUA: 1988. 97 minutos.

*Suspiria*. ARGENTO, Dario. Itália: 1977. 98 minutos.

## REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

*Assim Estava Escrito*. MINELLI, Vincente. EUA: 1952. 118 minutos.

*Blow Out – Um Tiro na Noite*. DE PALMA, Brian. EUA: 1981. 107 minutos.

*Carrie – A Estranha*. DE PALMA, Brian. EUA: 1976. 98 minutos.

*Christine – O Carro Assassino*. CARPENTER, John. EUA: 1983. 110 minutos.

*Desafio ao Além*. WISE: Robert. EUA: 1963. 112 minutos.

*Drácula*. BROWNING, Tod. EUA: 1931. 75 minutos.

*O Enigma do Horizonte*. ANDERSON, Paul W.S. EUA: 1997. 96 minutos.

*O Exorcista*. FRIEDKIN, William. EUA: 1973. 122 minutos.

*Frankenstein*. WHALE, James. EUA: 1931. 70 minutos.

*Halloween*. CARPENTER, John. EUA: 1978. 91 minutos.

*Halloween*. ZOMBIE, Rob. EUA: 2007. 109 minutos.

*O Homem de Palha*. HARDY, Robin. Inglaterra: 1971. 88 minutos.

*O Iluminado*. KUBRICK, Stanley. EUA: 1980. 143 minutos.

*Os Inocentes*. CLAYTON, Jack. Inglaterra: 1961. 100 minutos.

*Poltergeist – O Fenômeno*. HOOPER, Tobe. EUA: 1982. 114 minutos.

*A Profecia*. DONNER, Richard Donner. EUA: 1976. 111 minutos.

*Psicose*. HITCHCOCK, Alfred. EUA: 1960. 109 minutos.

*Ringu*. NAKATA, Hideo. Japão: 1998. 96 minutos.

*Sangue de Pantera*. TOURNEUR, Jacques. EUA: 1942. 73 minutos.

Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo  
Rodrigo Carreiro

Data do Envio: 22 de março de 2011.

Data do aceite: 19 de maio de 2011.





## A canção no cinema de Glauber Rocha<sup>1</sup> - Notas sobre a função narrativa da música cantada em filmes.

*The song in the cinema of Glauber Rocha - Notes on the  
narrative function of music sung in movies*

**Marcia Carvalho<sup>2</sup>**

**RESUMO** Glauber Rocha atribuía à música de seus filmes uma importância pouco usual. De fato, antes do Cinema Novo, a trilha musical no cinema brasileiro seguia, de uma maneira geral, padrões clássicos, com o predomínio do uso de números musicais, principalmente nas comédias, e da música orquestral de maestros como Lírio Panicalli, Gabriel Migliori e Radamés Gnatalli. Nesse sentido, pretendo abordar a importância da canção nos filmes mais significativos de Glauber Rocha, investigando a contribuição da música na configuração do estilo deste diretor.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema; trilha musical; canção.

**ABSTRACT** Glauber Rocha gave the music of his films unusual importance. In fact, before the Cinema Novo, the music in Brazilian cinema followed, in general, standards classics, with the predominance of the use of earlier musical, mainly in comedys, and orchestral music with composition of Lírio Panicalli, Gabriel Migliori and Radamés Gnatalli. In this sense, I want to discuss the importance of song in films of Glauber Rocha, investigating the contribution of music in shaping the style of this director of cinema.

**KEYWORDS** Cinema; film music; song.

---

1 Este artigo foi apresentado no 6º Encontro de Música e Mídia "Música de/ para", realizado de 15 a 17 de setembro de 2010, na Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo-SP.

2 Doutora em Cinema pela UNICAMP, pesquisadora de História da Comunicação, cinema brasileiro e trilha sonora/musical. Professora dos cursos de Comunicação Social das Faculdades Integradas Rio Branco e Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação, em São Paulo-SP. Contato: marcia.carvalho@riobrancofac.edu.br



## Introdução

Glauber Rocha é um personagem da história da cultura brasileira, da qual o cinema faz parte. Polêmico e revolucionário, Glauber foi líder do Cinema Novo nos anos 1960, movimento cinematográfico de produção densa e forte que teve diálogos e desdobramentos na música popular com o Tropicalismo, com o teatro e a tradição literária, além de inúmeros debates que marcaram as décadas seguintes, e continuam sendo de grande interesse para quem quer fazer filmes no Brasil até hoje.

Glauber inventou o seu próprio jeito de fazer cinema, dirigindo filmes complexos e críticos, opostos ao cinema comercial vigente. Os seus filmes falam da violência da história, com personagens perseguidos por uma câmera inquieta que age tomados de exasperação, compondo uma encenação repleta de rituais que misturam um olhar de filme documentário com uma proposta narrativa e estética desenvolvida em imagens e sons. As imagens nos são reveladas pela notável e singular maneira de filmar de Glauber, e a sonoridade ganha destaque por meio da presença da música que marca um comentário explícito de sua narração.

Além de diretor, Glauber Rocha é autor referência para se entender o Cinema Novo, como em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, livro publicado em 1963, em que ele faz uma avaliação do passado para legitimar o Cinema Novo no presente, esclarecendo seus princípios. Em sua proposta de realização cinematográfica, o diretor aposta de maneira evidente na configuração da linguagem audiovisual ao articular às imagens um importante trabalho sonoro e musical.

No Brasil, em época de pujança cultural, a década de 1960 tem suas canções promovidas pela televisão com espaço para divulgar a Bossa Nova, a Jovem Guarda, a canção de protesto e o

Tropicalismo. A televisão substitui o rádio como a mais importante vitrine da música popular, em particular com os programas musicais de grande sucesso como *O fino da Bossa*, *Bossaude* e *Jovem Guarda*, todos veiculados pela TV Record, ou os ciclos dos Festivais de MPB em vários canais de televisão. Assim, a valorização vocal dos artistas do rádio passava a ser substituída pela preocupação com as habilidades performáticas diante da câmera, colocando a imagem do artista, seus gestos, danças e postura cênica como centro das atenções na difusão da música popular massiva.

Na esfera da produção cinematográfica, tendências como do Cinema Novo e Marginal vêm agitar as regras e modelos de se fazer cinema, apostando também nas diferentes articulações entre som e imagem ao deglutir antropofagicamente várias referências, influências e sincretismos culturais durante o avanço dos anos 1960 e 1970. Vale ressaltar que antes do cinema novo, a trilha musical no cinema brasileiro seguia, de uma maneira geral, padrões clássicos, com o predomínio do uso de números musicais, principalmente nas comédias, e da música orquestral climática, como nos filmes da Vera Cruz<sup>3</sup>, com composições de temas dramáticos de maestros como Lírio Panicalli, Gabriel Migliori, Radamés Gnattali<sup>4</sup>, entre outros. Assim, na virada para os anos 1960, a canção invade os filmes com o trabalho de compositores como Zé Keti, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Tom Jobim, Edu Lobo, Geraldo Vandré, entre outros, com atividade profissional centrada na Bossa Nova, já consolidada, e com

3 Entretanto, no épico exemplar *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, com música de Gabriel Migliori, uma canção folclórica ganha destaque no mais famoso plano geral de deslocamento de cangaceiros, quando se ouve “*Muié Rendêra*”, ou ainda, pode-se apontar em outra cena a canção “*Sodade meu bem sodade*”, de Zé do Norte.

4 Radamés Gnattali criou um estilo próprio de orquestração e teve papel fundamental na história do rádio brasileiro, em particular na Rádio Nacional.



o destaque para a tendência da canção popular “engajada”.

É importante lembrar ainda que muitos compositores e cancionistas possuem uma carreira transversal a qualquer cronologia da história da música ou da história do cinema, com suas tendências, ciclos e movimentos. Gnattali por exemplo, começou sua trajetória no cinema como “pianeiro” nos cinemas de Porto Alegre e Rio de Janeiro, participando da trilha musical de vários filmes nos anos 1930, colaborando em *Argila* (1940), de Humberto Mauro; *Rio, 40 graus* (1954), de Nelson Pereira dos Santos; *A falecida* (1964), de Leon Hirszman, até a década de 1980, com a música de *Eles não usam Black-tie*, também de Hirszman.

O som no cinema também ganha nova desenvoltura com os equipamentos de captação. O som direto e as inovações técnicas correlatas contribuíram para transformar profundamente o panorama do documentário, em particular com a captação de entrevistas e falas em externas. Nos primeiros anos do som direto, durante a afirmação da tecnologia Nagra, o técnico Luiz Carlos Saldanha foi essencial na captação e depois, na sincronização dos sons na montagem. Segundo Fernando Morais da Costa (2008, p. 257), o Nagra é um gravador portátil de rolo desenvolvido por Stefan Kudelski em 1952. Este gravador registra o som em fita magnética de  $\frac{1}{4}$ , e foi aproveitado nos seus primeiros anos em reportagens radiofônicas. Apenas em 1957, a companhia lança o Nagra III, primeiro modelo a ser utilizado em cinema e televisão. Mais tarde, os modelos 4, 4.2, IV-S (o primeiro estéreo) consolidam a marca no mercado de som direto para cinema até o início dos anos 1990. No cinema brasileiro, ainda segundo Morais da Costa, o Nagra esteve presente desde 1959, quando foi utilizado em co-produções alemãs. Mas foi em 1962 que o documentarista Arne Sucksdorff trouxe dois aparelhos para o curso dado

no Museu de Arte Moderna.

Nesse sentido, a voz e a fala popular passam a chamar a atenção na produção de documentários, como *Arraial do cabo* (1959), *Aruanda* (1960), além de *Maioria Absoluta* e *Integração racial*, ambos de 1963, considerados os primeiros filmes efetivamente “diretos”. No entanto, o aspecto mais importante do uso da canção nas trilhas musicais cinemanovistas é o uso da música engajada, que propunha em sua letra algum tipo de reflexão política, tal como no cinema de Glauber Rocha.

Existem muitas formas de se estudar a música no cinema. Aqui, ela será vista pelo prisma de suas funções narrativas. Assim, este artigo tem por objetivo abordar a trilha musical como recurso articulatório da narrativa fílmica, com uma perspectiva analítica que integra a metodologia histórica do estudo do qual teve origem (CARVALHO, 2009). Desse modo, pretende-se elucidar brevemente recorrências e traços estilísticos próprios do autor em relação ao uso de canções, ao investigar seus filmes mais significativos, em função de sua circulação e maior presença no debate público.

### A canção narrativa em filmes de Glauber Rocha

Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), Glauber articula em um só texto o messianismo religioso e o cangaço no nordeste a partir da narrativa e do uso de uma trilha musical que interfere e atua na construção de sentido do filme. Glauber misturou canções de cordel com a música de Villa Lobos, que por sua vez também resgata elementos populares em seus estudos e composições.

Na análise de Ismail Xavier, em *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (escrito originalmente em 1983 e relançado em 2007) existe uma relação dialética entre as matrizes musicais do cordel e da música de Villa-Lobos. Xavier analisa

como os cordéis dominam a narração do filme de maneira complexa mesmo diante da simplicidade da oralidade da palavra cantada do cordel, marcado pelo refrão cantado em coro “O sertão vai virar mar, o mar virá sertão”, espécie de “discurso projetivo” encenado, que propõe uma “noção humanista e laica da história ou uma ideia metafísica de destino” ao transformar o produto folclórico em fonte inspiradora, em modelo formal para a composição de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha, quase como uma voz erudita que encena o folclórico, depura o cantar em versos que carregam fortes desdobramentos narrativos e comentam a cena, tecendo a estória de recados para o espectador. Ainda segundo o autor, a música erudita emoldura o filme, com sua inserção na abertura e nas cenas finais, quando da invasão do mar, configurando o projeto nacionalista em andamento, colocando a partitura de Villa-Lobos como citação, reafirmação solene de conotação fortemente nacionalista.

As canções do filme, então, possuem a função de narrar a estória, através de seu texto poético verbal cantado, ou do “romance na voz e no violão” de Sérgio Ricardo, com letras do próprio diretor, tal como assinado nos créditos do filme. Trata-se de um desdobramento musical já anunciado pela toada: “vou contar uma estória de verdade e imaginação”, e esses versos são de fato de um bordão existente, com o qual os cantadores nordestinos começam ainda hoje suas cantorias. Para o filme, esta toada evidencia a força do gesto narrativo autoral do cineasta, que constrói sua proposta estética ao articular às imagens uma trilha musical participante, com o uso expressivo e narrativo da canção.

A primeira canção narrativa que se destaca no filme apresenta os personagens: “Manuel e Rosa viviam no sertão/ Trabalhando a terra com as própria mão/ Até que um dia, pelo sim, pelo não/ Entrou na vida deles o Santo Sebastião...”. Tem-se, ainda,

a apresentação cantada de Antônio das Mortes: “matador, matador, matador de cangaceiro”, Corisco e Lampião, personagens que ganham temas musicais entoados pela voz do narrador-cantador.

Além do texto direto e descritivo que anuncia a entrada dos personagens e as situações da estória, a música contextualiza a ambientação da narrativa com a sonoridade do sertão nordestino e da cultura popular. A canção também marca a passagem de tempo, como na seqüência final do filme, ainda com canção grudada em Antônio das Mortes, que diz “Procurou pelo sertão/ Todo mês de fevereiro/ O Dragão da Maldade/ Contra o Santo Guerreiro”, anunciando o clímax e a resolução da estória do filme com o encontro de Corisco e Antônio das Mortes.

Depois da *Procura*, o desfecho do filme ganha brilho com os efeitos sonoros de tiros entre os cortes e recortes de planos na captação das imagens da cena, quando a canção ganha andamento rápido, marcados pelo violão, e continua a narrar um possível diálogo entre os personagens: “Se entrega, Corisco! / Eu não me entrego não! / Eu não sou passarinho/ Pra viver lá na prisão!/ Se entrega, Corisco!/ Eu não me entrego, não!/ Não me entrego ao tenente/ Não me entrego ao capitão/ Eu me entrego só na morte / De parabelo na mão”.

Assim, com uma tonalidade documental, a sonoridade do filme resgata referências nordestinas, sem a necessidade de uma verificação da autenticidade das canções, mas sim de contribuição musical para esta “estória de verdade e imaginação”, amplificada pela presença do personagem-cantor, o cego Júlio, testemunha e relator da estória que se confunde com o próprio narrador do filme, com o cordel de Glauber Rocha.

De fato, as canções narram a estória do início ao fim. E em seu encerramento, a canção ainda profetiza: “O sertão vai virar mar/ E o mar virar sertão!/



Ta contada a minha estória/ Verdade, imaginação/  
Espero que o sinhô tenha tirado uma lição/ Que assim  
mal dividido/ Esse mundo anda errado/ Que a terra  
é do homem/ Não é de Deus, nem do Diabo”, para  
depois finalizar o filme com as famosas imagens de  
mar emolduradas pela música de Villa-Lobos, como  
já foi comentado anteriormente.

Depois do golpe militar, Glauber volta ao tema da consciência e alienação com *Terra em transe* (1967). Filme reflexivo que colocou em pauta temas da conjuntura cultural e política, do fracasso do projeto revolucionário e da dimensão grotesca dos descaminhos políticos vividos no Brasil daquele período, com a crise da história com o golpe militar. O filme traz imagens da elite do país, da direita conservadora e de um poeta impotente, num movimento barroco de referências e construção estética. A personagem central, Paulo Martins (Jardel Filho), condensa as contradições e o drama do intelectual diante do processo político do país. O resultado é a expressão em imagens e sons da agonia e do desencanto doloroso diante do presente histórico brasileiro com o golpe de estado.

*Terra em transe* é um filme considerado matriz estética do Tropicalismo, com trilha musical de Sérgio Ricardo caracterizada pelas misturas sonoras que são articuladas nas situações representativas do filme. Curiosamente, sabe-se que Caetano Veloso e José Celso Martinez Corrêa realizaram diversas declarações sobre o impacto deste filme na instauração da atitude e criação tropicalista, o que impulsionou esta afirmação a se tornar lugar-comum repetido em todo balanço ou resumo sobre o assunto. No entanto, Glauber nunca admitiu qualquer identidade com o movimento ao longo de sua vida.

De fato, certas idéias e procedimentos glauberianos foram detectados no movimento musical por críticos de cinema e de música, como

Ismail Xavier (1993) e Carlos Calado (2004). Xavier, por exemplo, utiliza o conceito de alegoria como chave interpretativa e situa o Tropicalismo como movimento que deu continuidade às idéias lançadas por Glauber, a partir da aposta numa “verve paródica” da “representação do consumo” e do “inventário irônico das regressões míticas de direita”.

Sobre a trilha musical de *Terra em Transe* pode-se apontar esta marca do tropicalismo, com o diálogo com experiências estéticas diversas, ao apresentar músicas de Villa-Lobos, Giuseppe Verdi e Carlos Gomes, alternadas com umbanda, samba, carnaval, jazz e bossa nova cantarolada por Gal Costa. Músicas que se articulam de maneira particular com a “espacialidade” do filme, como já analisou o pesquisador Rubens Machado Júnior:

As músicas que integram a trilha sonora de *Terra em transe* parecem extremamente diferenciadas entre si. Não sobressai qualquer tratamento ou nuançamento de transição que as interligue. Não se estabelece aqui aquele tipo de contigüidade comum no cinema industrial ou hollywoodiano que integra diferentes temas musicais num só tecido, geralmente confeccionado pelos “arranjos” do músico que responde pela trilha do filme. Como líquidos imiscíveis, as músicas de *Terra em transe* mantêm a sua heterogeneidade, configurando um conjunto de certo modo “polifônico”, mesmo quando elas vêm superpostas em mixagem, mantendo sempre a sua integridade elementar em qualquer tipo de dissolução (MACHADO JÚNIOR, 1997, p. 123).

Nesse sentido, Glauber discursa no conteúdo e na forma do filme, com seu estilo poético de fazer cinema, escancarando suas idéias na caracterização dos personagens, espaços e na escolha musical.

Em 1969, Glauber Rocha lançou seu primeiro longa-metragem a cores, *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, seu maior sucesso de público, com música de Marlos Nobre, Walter Queiroz e Sérgio Ricardo, músico de bossa nova que mais uma vez grita como cantor de feira.

Neste filme, há a retomada da canção narrativa composta para comentar ação e personagem, como no filme *Deus e Diabo*, mas também se destaca a seleção de músicas pré-existentes, particularmente com o canto improvisado, tanto com referência ao folclore, à música afro e ao candomblé, como com certas canções cantaroladas, quando, por exemplo, a atriz Odete Lara canta *Carinhoso*. Entre as canções destacam-se *Antônio das mortes*, de Sérgio Ricardo; *Macumba de milagres*, anônimo; *Chegada de Lampião ao inferno*, anônimo; *Carolina*, de Luiz Gonzaga; *Volta por cima*, de Paulo Vanzolini; *Coirana*, de Walter Queiroz; e, *Consolação*, de Vinicius de Moraes com Baden Powell.

Já nos anos 1980, outro filme experimental representativo de Glauber Rocha é *A idade da terra* (1980). Nas palavras de Ismail Xavier:

É a busca mais ousada de síntese e, simultaneamente, mergulho mais ousado na fragmentação e na multiplicidade de uma vivência do país. Combinação de espaços: Brasília, interiores, Rio, Salvador; mistura de gêneros: documentário, representação alegórica, filme experimental que lembra os procedimentos do “udigrúdi”; forma sincrética de pensar o Brasil como país periférico na decadência do imperialismo, formação social dotada de uma energia concentrada na religião, nas concentrações de massa, no carnaval, porém sufocada pela anemia de sua classe dirigente e pela dominação externa (XAVIER, 1985, p. 42).

O diretor investiga a urbanização e a construção civil arcaica da imensa geografia do país, verificando os efeitos do avanço da modernização e do capitalismo em novas fronteiras. O filme foi concebido, originalmente, para ser exibido sem ordenação prévia dos seus 16 rolos e, em sua trilha musical, nota-se a força do samba-enredo e do candomblé, que muitas vezes é rasgada pela voz de Norma Bengell, que canta e grita, e pela própria voz de Glauber Rocha ao dirigir a interpretação dos atores. Com direção musical de Rogério Duarte, o filme apresenta uma mistura musical mais estridente com músicas de Villa-Lobos, Jorge Ben, Jamelão, entre outros.

A escolha de samba-enredo ainda marca a constante intenção narrativa e de construção de comentários na composição e escolha de canções dos filmes de Glauber Rocha. Entretanto, uma canção resgata de maneira emblemática a representação do carnaval, quando se vê um desfile de escola de samba e tem-se a construção clara de um comentário de indagação política e social a partir da letra da canção *O amanhã*: “Como será amanhã?/ Responda quem puder/ O que irá me acontecer?/ O meu destino será/ Como Deus quiser/ Como será?...”.

### Considerações Finais

A inserção da canção no cinema se dá a partir de diferentes perspectivas e propostas estéticas, que ganham notoriedade ou interesse conforme sua época de produção ou singularidade no estilo audiovisual de um filme em particular. No cinema de Glauber Rocha, a canção parece ganhar força através de seu texto poético verbal, destacando a contribuição narrativa e expressiva da música cantada.

Esta opção de se usar canções para apresentar personagens, descrever ações e comentar as





estórias e seus significados, configuram uma escolha estética do diretor bastante sintonizada com seu contexto histórico. Dado que, culturalmente, a década de 1960 é celebrada pelo surgimento de experimentação de linguagem, tanto na música como no cinema engajados manifestados na América Latina, que trazem como traço comum a disposição em construir um estilo novo de composição popular a partir da releitura da tradição (musical e também cinematográfica), acrescida de referências estrangeiras e novos procedimentos técnicos e estéticos, como já analisou a pesquisadora Mariana Villaça (2004).

De seu primeiro longa-metragem, *Barravento*, passando pela profecia e a esperança de *Deus e o diabo*, o desencanto de *Terra em transe*, as contradições de 1968/69 em *O dragão da Maldade contra o santo guerreiro*, até a *Idade da Terra*, o cinema de Glauber Rocha explora os temas da religião e da política, da luta de classes e do anti-colonialismo.

Para Glauber, no Brasil, como em todos os países da América Latina, a vida social se coloca como um drama. E o seu cinema continua a ser admirado por aqueles que pretendem investigar a história, pois o pensamento e a obra deste cineasta são sinônimos de indignação endereçada ao tempo e aos espaços em que nasceu e percorreu ao longo de sua vida.

A discussão da realidade brasileira fora dos esquemas pré-estabelecidos nem sempre veio de encontro aos anseios do espectador de cinema. No entanto, Glauber nos ensinou com seus protestos através da arte que não é possível haver compromisso político e liberdade estética sem conteúdo humano.

Dessa maneira, entre a dialética e a alegoria, tradição e ruptura do cinema de Glauber Rocha, a canção combina engajamento e experimentalismo na forma de se fazer cinema, revelando uma

trajetória singular que exige olhar e escuta atentos para uma melhor compreensão da história do cinema brasileiro e das possibilidades criativas da linguagem cinematográfica que ainda podem ser revitalizadas, na articulação entre música e cinema.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: 34, 2004.

CARVALHO, Marcia. *A canção popular na história do cinema brasileiro*. Tese (Doutorado em Multimeios: Cinema) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

CORRÊA, Zé Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*, São Paulo: 34, 1998.

GUERRINI JR, Irineu. *A música no cinema brasileiro: Os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

HOLLANDA, Heloísa B. & GONÇALVES, M. A. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MORAIS DA COSTA, Fernando. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Revisão crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SAROLDI, L. C.; MOREIRA, S. V. *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, Funarte, 1984.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VILLAÇA, Mariana. *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas, 2004.

XAVIER, Ismail. *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_(org.). *O desafio do cinema: a Política do Estado e a Política dos Autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

## REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

*A falecida*. HIRSZMAN, Leon. Brasil: 1964. 95 minutos.

*A idade da terra*. ROCHA, Glauber. Brasil: 1980. 160 minutos.

*Argila*. MAURO, Humberto. Brasil: 1940. 90 minutos.

*Barravento*. ROCHA, Glauber. Brasil: 1961. 80 minutos.

*Deus e o diabo na terra do sol*. ROCHA, Glauber. Brasil: 1964. 125 minutos.

*Eles não usam Black-tie*. HIRSZMAN, Leon. Brasil: 1980. 134 minutos.

*O cangaceiro*. BARRETO, Lima. Brasil: 1953. 94 minutos.

*O dragão da Maldade contra o santo guerreiro*. ROCHA, Glauber. Brasil: 1969. 95 minutos.

*Rio, 40 graus*. SANTOS, Nelson Pereira dos. Brasil: 1954. 100 minutos.

*Terra em transe*. ROCHA, Glauber. Brasil: 1967. 115 minutos.

A canção no cinema de Glauber Rocha  
Márcia Carvalho

Data do Envio: 20 de março de 2011.  
Data do aceite: 21 de maio de 2011.





# 6

## Paisagens sonoras de Robert Bresson: Uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer

*Soundscapes in the films of Robert Bresson: An analysis after the concepts of Murray Schafer*

Luíza Beatriz A. M. Alvim <sup>1</sup>

**RESUMO** Analisamos o conceito de “paisagem sonora” de Murray Schafer e observamos que o diretor francês Robert Bresson refaz o caminho indicado pelo autor, dividindo as paisagens sonoras de seus filmes em campo e cidade e apresentando a passagem entre as duas em *O dinheiro*. Porém, o campo de Bresson não é um idílio imaculado, como na concepção idealizada de Schafer, sendo sua atmosfera de crueldade mais próxima daquela dos livros de Georges Bernanos adaptados pelo diretor. Além disso, as qualidades musicais dos ruídos nos seus filmes, junto com o silêncio, constroem uma espécie de música concreta.

**PALAVRAS-CHAVE** Paisagens sonoras; Robert Bresson; cinema; música.

**ABSTRACT** We analyze the concept of “soundscape” by Murray Schafer and we observe that the French director Robert Bresson takes the way indicated by the author, as he divides the soundscapes of his films between countryside and city, presenting also the passage through the two of them in *Money*. However, Bresson’s countryside isn’t an immaculate idyll, as in Schafer’s idealized conception; its atmosphere of cruelty is nearer to the ones of the Georges Bernanos’ books adapted by the director. Moreover, the musical qualities of sounds in his films, together with silence, construct a kind of concrete music.

**KEYWORDS** Soundscape; Robert Bresson; cinema; music.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com o tema Robert Bresson e a música, mestre em Letras (na área de Literaturas Francófonas) pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e pianista amadora. Tem apresentado comunicações regularmente na Socine no grupo de Estudos do Som.

## O conceito de “paisagem sonora”

O termo “paisagem sonora” tem sido bastante utilizado nos estudos de Cinema e Audiovisual. Porém, ele tem origem no campo da Música: foi criado pelo compositor e professor Raymond Murray Schafer (2001) como um neologismo – *soundscape* – a partir do termo *landscape*, “paisagem” em inglês (*land + scape*), que foi traduzido em línguas latinas como “paisagem sonora”.

O conceito diz respeito aos sons do ambiente como um todo, ao ambiente acústico. Embora Schafer (2001) se empenhe principalmente em fazer um levantamento das paisagens sonoras naturais por todo o mundo, ele observa que também é possível utilizar o termo em relação a paisagens sonoras construídas, como composições musicais e programas de rádio. Schafer não se refere ao cinema em seu livro, mas considera o seu projeto acústico como uma interdisciplina. Inclusive, em seus agradecimentos, menciona vários pesquisadores do campo do audiovisual.

Na verdade, talvez pelo fato de que Schafer venha da área de Música, ele a privilegia entre as demais artes para a criação do seu “projeto acústico”, tratando o mundo como “uma composição musical macrocômica” (SCHAFER, 2001, p.19). Lembrando as práticas de música concreta, Schafer (2001) considera que “todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, *que pertence ao domínio compreensivo da música.*” (p.20). Para ele o “universo sonoro” é a nova orquestra, cujos músicos seriam “qualquer um e qualquer coisa que soe” (p.20). Não é à toa que ele, ao escolher o título de seu livro *A afinação do mundo* (de 1977, porém publicado no Brasil somente em 2001), inspirou-se numa ilustração do tratado de 1617 de Robert Fludd, em que a Terra formava o corpo de um instrumento cujas cordas são esticadas e afinadas por mão divina (SCHAFER, 2001, p.22).

Por outro lado, considerando os filmes do diretor francês Robert Bresson, a teórica Lindley Hanlon (1986) compara a sua banda sonora a uma composição de música concreta. Já a musicóloga Sylvie Douche (2003) afirma que Bresson trabalha a música, o ruído e o silêncio como instrumentos musicais. Ela utiliza o termo *Lärmelodie* para designar a “música dos ruídos” nos filmes de Bresson (*Lärm*, em alemão, significa barulho), salientando que a fronteira entre música e ruído, às vezes, é difícil de ser percebida. Ou, se utilizarmos o termo de Schafer, Bresson criaria em seus filmes “paisagens sonoras”.

Em *O diabo provavelmente* (1977), por exemplo, vemos nos créditos um barco passando no Sena e, no lugar de um fundo musical, que costuma estar presente nos filmes em geral nesse momento, ouvimos o som do barco. A mesma coisa acontece nos créditos de *O dinheiro*, com a utilização do som do trânsito. Tal como afirmou Bresson: “É preciso que os ruídos se tornem música” (BRESSON, 2008, p.29).

Buscando um sistema de classificação das paisagens sonoras, Murray Schafer (2001, p.26, 27) categoriza como seus principais temas (palavra utilizada pelo autor e que também pertence ao universo musical): o som fundamental, ou seja, um som básico de ancoragem de um ambiente (como os sons da água, do vento, dos pássaros, insetos e outros animais, sons que muitas vezes não são ouvidos conscientemente), como se fosse a “tonalidade” musical do ambiente, em torno da qual o material à sua volta pode “modular”; o sinal, ou seja, um som destacado, ouvido conscientemente, para o qual a atenção é direcionada (Schafer dá como exemplos os “avisos acústicos”, como sinos, apitos, buzinas, sirenes); a marca sonora, um som característico de um determinado lugar e que seja particularmente notado pelo povo daquele local. Bresson também



parece partilhar desse conceito: “Fazer saber que estamos no mesmo lugar pela repetição dos mesmos ruídos e da mesma sonoridade” (BRESSION, 2008, p. 68).

O músico Giuliano Obici (2008) critica Schafer justamente por conta do modo deste de considerar todos os sons sob o paradigma musical. Obici começa sua crítica a partir do próprio título do livro de Schafer *A afinação do mundo*. Afinal, “para quê afinar?”, pergunta-se (OBICI, 2008, p.50). Afinação, segundo Obici, seria mais um indício do pensamento nostálgico e utópico de Schafer, que estaria querendo docilizar os sons ao afiná-los, ao submetê-los à regra do diapasão. Ele também observa que os compositores, ao utilizarem ruídos em suas composições, queriam, na verdade, destituir um certo padrão de escuta na música, oferecendo-nos o oposto do musical. Cita o compositor John Cage, o qual considerava que, ao se prestar atenção aos ruídos, talvez não se concordasse que eles seriam música, pois “o que você ouviu levou a sua mente a repetir definições de arte e música que se encontram em dicionários obsoletos” (CAGE, apud OBICI, 2008, p.52).

Mas é o mesmo John Cage (1961), que na palestra *The future of music: Credo*, considera o uso dos ruídos “não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais” (p.3). Aliás, Cage (1961) considerava que, no futuro imediato, a oposição consonância x dissonância do século XIX se deslocaria para os ruídos x sons musicais (nestes incluída não só a música em sentido estrito). Tudo isso mostra o quanto a dificuldade de definir música atrapalha os argumentos. Após décadas de música concreta, o professor e compositor Rodolfo Caesar exprime o seu “estado de dúvida vigilante” ao afirmar que apenas caminhamos na direção de um entendimento do que seja musical (CAESAR, 2010, p.140).

É claro que os sons espalhados pelo mundo são em geral aperiódicos, desafinados e desarmônicos e, por isso, estariam longe de serem considerados música pelo senso comum. Porém, no caso de uma realidade construída, como a do cinema, e principalmente no caso de Bresson, que expressamente quis explorar o potencial musical dos ruídos e refazia o som do filme em estúdio, talvez a concepção de ruídos como música seja acertada. Com efeito, o diretor observa: “*Valor rítmico de um ruído*. Ruído de porta que se abre e se fecha, ruído de passos, etc., pela necessidade do ritmo.” (BRESSION, 2008, p.45). De fato, o ritmo, característica fundamental da música, é um elemento básico para a composição de muitas paisagens sonoras de Bresson.

Assim, os ruídos presentes predominantemente em seus filmes, como sons de passos, sinos e de trânsito, são trabalhados de maneira a participarem de forma importante na construção do filme e seus significados: “Reorganizar os ruídos inorganizados (o que você acredita ouvir não é o que você ouve) de uma rua, de uma estação ferroviária, de um aeródromo... Recolocá-los um a um no silêncio e dosar a mistura” (BRESSION, 2008, p.46).

Voltando à crítica de Obici (2008, p.65) ao termo “paisagem sonora”, ele argumenta que “paisagem” faz pensar numa contemplação a partir de um distanciamento inexistente no campo do sonoro. Ele considera mais adequado o termo “território”, concebido a partir de Gilles Deleuze, como algo que se constrói ao se estabelecer subjetividades, ao se delimitar um lugar seguro, que nos protege do caos. Como alguém que ouve sua seleção musical no MP3 Player em meio ao caos da cidade.

No caso dos objetos de estudo de Obici, o uso de “território sonoro” no lugar de “paisagem sonora” nos parece adequado. Porém, não consideramos muito pertinente no caso do cinema, já que o território se constrói, mas o filme nos é já dado (é



claro que há diversas formas de recepção, mas elas ocorrem a partir de um mesmo material). Mais uma vez, o caráter musical do som dos filmes de Bresson é um motivo para que aqui, contrariamente às críticas de Obici, utilizemos o termo de Schafer “paisagem sonora”.

Por outro lado, o termo nos remete aos vários títulos de elementos paisagísticos comumente dados para músicas, como, por exemplo, várias composições impressionistas (como tantas de Debussy, por exemplo, *Jardins sob a chuva*) e nas atuais composições de música concreta (como o *Samba para um dia de chuva*, de Michel Chion).

É claro que há todo um sentido ecológico no conceito de Schafer, como critica Obici, todo um saudosismo que faz com que ele se assuste com a poluição sonora do mundo pós- Revolução Industrial (“Esses novos sons, que diferem em qualidade e intensidade daqueles do passado, têm alertado muitos pesquisadores quanto aos perigos de uma difusão indiscriminada e imperialista de sons, em maior quantidade e volume, em cada reduto da vida humana”, SCHAFFER, 2001, p.17) e afirma que deveríamos estudar a paisagem sonora mundial, pois isso “nos capacitaria a fazer recomendações inteligentes para a sua *melhoria*” (SCHAFFER, 2001, p.19, grifo nosso) e que é preciso preservar as marcas sonoras de cada comunidade, como se estas fossem espécies ameaçadas de uma terrível extinção. Schafer chegou mesmo a deixar seu emprego na cidade para se retirar para uma fazenda no interior do Canadá.

Entretanto, tais falas e atitudes não invalidam o conceito. Nem mesmo a divisão entre *hi-fi* e *low-fi*, paisagens sonoras respectivamente do campo (aquela com grande razão sinal/ ruído) e da cidade (SCHAFFER, 2001), em que Schafer se mostra mais favorável em relação à paisagem *hi-fi* do campo.

Robert Bresson refaz, de certa maneira, o

caminho do compositor, ao possuir ao longo de sua obra, filmes que se passam no campo (como *Diário de um padre*, *A grande testemunha*, *Mouchette* e, também, *Os anjos do pecado*, que se passa num convento afastado da cidade), filmes que se passam marcadamente na grande cidade (como *As damas do Bois de Boulogne*, *Pickpocket*, *Uma mulher doce*, *Quatro noites de um sonhador* e *O diabo provavelmente*) e um filme de passagem da cidade para o campo (*O dinheiro*). Porém, em nenhum deles quer apontar o campo como o lugar da felicidade, como veremos aqui.

Portanto, utilizando os conceitos de Schafer, faremos uma cartografia resumida dos principais sons que compõem as paisagens sonoras desses filmes de Bresson. Por conta das pequenas dimensões desse artigo, teremos que excluir os filmes *Um condenado à morte escapou*, *O processo de Joana d’Arc* e *Lancelote do lago*, por não fazerem marcadamente a oposição campo x cidade e/ou por serem filmes mais ligados a uma determinada época histórica (a Segunda Guerra Mundial e a Idade Média), o que implicaria na presença de outros elementos na análise.

### Os filmes do campo – passarinhos e sinos

O canto dos passarinhos e o badalar dos sinos (grandes ou pequenos) são elementos sonoros bastante presentes ao longo de toda a obra de Bresson, mas principalmente nos filmes que se passam no campo. Na verdade, ambos possuem aproximações com a música em sentido estrito. O canto dos passarinhos tem sido estudado por pesquisadores por conta de seu aspecto musical e várias imitações estão presentes em músicas vocais, como em *Le chant des oiseaux* (*O canto dos pássaros*), de Clément Janequin. Já os sinos estão presentes em várias músicas orquestrais, como em muitas, por exemplo, de Gustav Mahler (lembremo-



nos de sua *Terceira Sinfonia*, em que o sino está presente tanto fisicamente, quanto na onomatopeia *Binn Bann* do coro de crianças) e de Arvo Pärt (o sino chega mesmo a ser instrumento solista em sua composição *Cantus em memória de Benjamim Britten*).

No terceiro filme de Bresson, *Diário de um padre* (1951), o vilarejo no qual a história se passa está pleno de sons da natureza: ouvimos constantemente não só o canto dos pássaros (seriam o seu “som fundamental” na classificação de Murray Schafer), mas também o latir de um cachorro e o canto de um galo. Porém, as fontes desses sons não são vistas: é uma situação acusmática, segundo a definição de Pierre Schaeffer (1966). Aqui, o conceito de “paisagem sonora” é mais que justo: identificamos a natureza pelos seus sons, mais do que pelas imagens. É como o próprio Bresson (2008) observa: “Um grito, um ruído. Sua ressonância nos faz adivinhar uma casa, uma floresta, uma planície, uma montanha. Seu eco nos indica as distâncias.” (p.79).

O canto dos passarinhos nos filmes de Bresson normalmente é indicativo do afastamento da cidade e pode até apontar para uma ambiência de felicidade. Entretanto, no vilarejo de *Diário de um padre*, esse som não é suficiente para combater a atmosfera de crueldade característica do livro de Georges Bernanos em que Bresson se baseou.

Já no seu primeiro longametrage, *Os anjos do pecado* (1943), a personagem Anne-Marie está associada tanto a um tema musical bastante lírico, quanto aos sons dos pássaros que cantam sobre os túmulos do cemitério do convento. A união desses elementos contrastantes - natureza idílica e morte - demonstra que todo idílio em Bresson contém o gérmen da maldade.

É o que acontece em *A grande testemunha* (1966). Há, no início do filme, um jardim onde as crianças brincam junto ao jumento Balthazar. Passarinhos

cantam e vemos também um banquinho, onde o menino Jacques desenha sua declaração de amor à amiga Marie. Porém, mesmo nesta sequência feliz, a morte já se faz presente, ao vermos as cenas da irmã moribunda do garoto, e aponta também para toda a maldade da cidadezinha que vai se refletir na vida de Balthazar.

Outro som bastante presente neste filme é o dos sininhos das ovelhas. Já na primeira sequência, o recém-nascido Balthazar está no meio de uma paisagem campestre montanhosa ao som desses sinos, que, aplicando-se a classificação de Murray Schafer (2001), poderiam ser considerados tanto como sons fundamentais quanto marcas sonoras das montanhas. São também esses mesmos sinos que fecham o filme, após o rebanho de ovelhas ter envolvido o moribundo Balthazar. Seriam ruídos anempáticos, segundo o conceito de Michel Chion (1990), pois parecem indiferentes à morte do burrinho, indicando que a música da natureza continua após a música de Balthazar - no caso, a música extradiegética de Schubert – e a sua vida terem cessado.

Já no filme seguinte, *Mouchette* (1967), embora ele se passe no campo, o que prevalece é o constante ruído dos caminhões de contrabando na estrada. Este é um som que sugere a crueldade dominante no ambiente do vilarejo, mas que, ao mesmo tempo, segundo *Frodon* (2007), aponta também para um alhures, para uma possibilidade de fuga, para uma abertura do espaço. A crueldade será mais clara na sequência da tempestade no bosque, quando Mouchette encontra o caçador Arsène. Ruídos de chuva e vento constroem o clima ameaçador desse evento que selará o destino da menina.

Aliás, o livro de Bernanos, em que Bresson se baseou (assim como *Diário de um padre*, *Mouchette* é uma adaptação de um livro do escritor francês), começa com uma descrição de uma paisagem

sonora: as vozes dispersas pelo vento noturno, comparadas ao som das folhas mortas caindo.

Mas já o grande vento negro que vem do oeste – o vento dos mares, como diz Antoine – dispersa as vozes na noite. Ele brinca com elas por um momento, depois as junta todas e as joga não se sabe onde, roncando de cólera. Aquela que Mouchette acaba de ouvir fica muito tempo suspensa entre o céu e a terra, assim como as folhas mortas que não param de cair. (BERNANOS, 2009, p.19)

O caráter musical dessa voz ouvida por Mouchette (uma voz humana? Ou seria da natureza?) se torna mais evidente quando, no fim do filme, uma outra voz que a Mouchette do livro ouve em meio ao seu suicídio é corporificada no *Magnificat* de Claudio Monteverdi.

Diferente do livro, o filme de Bresson começa no bosque, onde o caçador Arsène monta uma armadilha, sendo observado pelo guarda Mathieu. Embora não ouçamos tiros nessa sequência (ao contrário do que acontece na caçada do final), que já apresentariam com maior evidência a crueldade de toda a história, o silêncio pontuado por poucos ruídos é igualmente ameaçador.

Uma sequência também muito importante quanto ao silêncio é quando, no dia seguinte ao seu estupro e à morte da mãe, Mouchette caminha pelo vilarejo deserto numa manhã de domingo, sobre o qual um som de sino ecoa repetidamente. Este som seria, segundo Murray Schafer (2001), um sinal nesta paisagem sonora, mas também é um sinal na narrativa que anuncia a morte da menina. Ele é ouvido de forma bem destacada já que há poucos ruídos no ambiente, sendo o vilarejo uma paisagem *hi-fi* (SCHAFER, 2001). Como lembra Schafer (2001), o sino tanto é um som centrípeto, pois atrai a comunidade para a igreja (como o sino de *Os anjos*

*do pecado*), como também foi considerado no passado um som centrífugo quando era utilizado para expulsar os espíritos do mal. Nesse sentido, Mouchette é associada a um ser maligno, expulso do vilarejo ao som dos sinos.

Para Sylvie Douche (2003), o sino em Bresson é símbolo da morte, seja em *Os anjos do pecado*, *A grande testemunha* ou em *Mouchette*. Segundo a autora, no caso de *Os anjos do pecado*, ele funciona como um *continuum*, como uma nota-pedal, ligando diferentes planos pelo seu som, ou seja, ele dá continuidade ao delírio de Anne-Marie, ao *Salve Regina* cantado pelas freiras e à marcha final de Thérèse para o aprisionamento. Como o ambiente do convento é marcado pelo silêncio, também uma paisagem *hi-fi*, o som do sino se destaca bastante durante todo o filme.

### Os filmes da cidade – carros, barcos e passos

Nos filmes da cidade, embora os passarinhos e os sinos ainda estejam presentes, predominam os sons de carros, buzinas, dos barcos passando no Sena e dos passos dos personagens - elementos elencados por Bresson, junto com o silêncio, para a construção de suas paisagens sonoras da cidade. Aliás, é curioso que, pensando-se na música eletroacústica, passos e sons de trânsito sejam também fundamentais na composição de Rolf Wallin *Under City Skin* (para viola, orquestra e som *surround*), de 1957, além de que os sons dos pássaros na parte *O parque à noite* lembram o dos parques de Bresson.

Na verdade, o som do trânsito foi bastante utilizado pelo diretor já desde o seu primeiro longametrage. Assim, em *Os anjos do pecado* (1943), ele é ouvido nas sequências em que a personagem Thérèse, depois de liberada da prisão, compra um revólver e atira no antigo comparsa. Com efeito, Thérèse é um elemento alheio à ordem religiosa das dominicanas onde se refugia, pois ela não vai para o convento em



busca de conversão, mas sim para fugir da polícia. Nada mais compreensível que o som do trânsito da cidade, estranho ao mundo de paz do convento, seja associado a Thérèse.

No segundo longametrage, *As damas do Bois de Boulogne* (1945), logo após a música dos créditos, a primeira sequência é marcada pelo som do trânsito: Hélène e seu amigo Jacques saem do teatro num automóvel. Além dos sons de carros passando, a buzina é um elemento sonoro frequentemente ouvido nesta e em outras sequências, sendo regular a frequência de seus ciclos rítmicos de dois sons graves e um agudo. Aliás, o carro é tão importante neste filme que ele praticamente começa com um e também quase termina com outro – a chegada do personagem Jean à casa depois da revelação de Hélène sobre o passado da sua recém-esposa Agnès. Revelação feita entre os ruídos de ir e vir do carro de um Jean desesperado e furioso ao volante.

Mesmo as margens do bosque de Boulogne estão cheias de automóveis, cujas buzinas indicam não representarem um idílio as sequências junto à cascata, mesmo que caracterizadas também pelo som da água caindo e de passarinhos cantando. A primeira marca o início da execução do plano maquiavélico de Hélène. A segunda, embora seja um encontro romântico de Jean com Agnès, está marcada pelas preocupações da moça.

Já em *Pickpocket* (1959), o som predominante é o dos passos, que constituem uma espécie de hiper-realismo, ou seja, há uma hiperampliação perceptiva desses sons, contradizendo mesmo a imagem em sua veracidade sensorial (CAPELLER, 2008, p.65-66). Suzana Reck Miranda (2008, p.33) explica que, na paisagem sonora de seus filmes, Bresson costuma privilegiar um determinado som, intensificando, assim, a sensação de solidão fazendo um “silêncio construído”, como na sequência do hipódromo, em que os passos soam muito mais que outros ruídos.

Em todo o restante do filme, os passos das pessoas que cercam o protagonista e os seus próprios estão destacados no ambiente, demarcando assim uma presença dentro de uma constante ausência.

Para Marguerite Chabrol (2005), esses passos destacados sobre o fundo sonoro do trânsito da cidade são “destinados a criar variações de tempo, a fazer surgir num profundo silêncio células rítmicas de caráter diferente” (p.88, tradução nossa do francês). Isso acontece, por exemplo, na sequência do banco, em que os passos do protagonista Michel em velocidade decrescente constroem um silêncio que é quebrado pelos passos das outras pessoas, de ritmo mais rápido. O contraste entre esses dois ritmos de passos aumenta, para Chabrol, o suspense, já evidente na iminência do roubo.

Semelhante ao que acontecera em *Diário de um padre*, muitos espaços de *Pickpocket* são identificados mais pelos seus sons do que pelo que é mostrado deles nas imagens. No hipódromo, por exemplo, ouve-se o autofalante que anuncia os cavalos, os sons dos cavalos correndo, o som da caixa registradora, etc, enquanto a imagem mostra basicamente Michel à espreita e as outras pessoas de costas observando a corrida – e nada vemos dos cavalos, só ouvimos os seus sons acusmáticos.

Marguerite Chabrol (2005) também vê no som da caixa registradora uma célula rítmica que pontua toda a ação. Constituída por dois golpes rápidos e um golpe mais longo, essa célula é entremeada com silêncios de durações também regulares. Tudo isso torna o ritmo um elemento fundamental dessa sequência.

Em *Uma mulher doce* (1969), primeiro filme em cor de Bresson, a abertura se dá numa paisagem urbana noturna de néons, enquanto ouvimos o ruído dos carros. Este funciona aqui como música de abertura, semelhante ao que acontece no último filme de Bresson, *O dinheiro*. Os sons dos passos

também são fundamentais: ao longo de todo o filme, o marido vai e volta em torno do cadáver da esposa e, como em *Pickpocket*, possuem um volume hiper-realista, enfatizando, assim, a solidão e a dor do marido na presença do corpo silencioso.

Se em *Pickpocket* o som dos passos transmite a solidão, aqui é uma solidão a dois. A incomunicabilidade do casal é ainda mais enfatizada pelo silêncio dos olhares da esposa na história do passado contada pelo marido (HANLON, 1986, p.39). Esta incongruência não será desfeita nem mesmo nos parques por onde o casal passeia, nos quais podemos ouvir os sons dos passarinhos.

Em *Quatro noites de um sonhador* (1972), filme que se passa também em Paris, mas que abre com uma sequência em que o protagonista caminha por um subúrbio florido, esse idílio não vai se refletir na trajetória posterior do personagem. Curiosamente, os intérpretes protagonistas chamam-se Guillaume des Forêts – “das florestas”, em francês – e Isabelle Weingarten – Weingarten, “vinhedo” em alemão. Ou seja, os seus próprios nomes fazem referência a uma paisagem do campo, como se representassem uma nostalgia de uma natureza, na qual as suas histórias talvez algum dia se encontrassem.

São predominantes no filme os sons dos barcos no Sena e dos músicos de rua numa Paris noturna. Afinal, como o título indica, são quatro noites. Mas, há também uma alternância com paisagens diurnas da cidade em movimento: sons de trânsito, passos e, no parque, os sons de crianças brincando e os passarinhos, que aqui só tornam mais evidente ainda a solidão contrastante do protagonista.

Em *O diabo provavelmente* (1977), Bresson volta às margens do Sena. Assim, é novamente constante a paisagem sonora dos barcos passando, tal como acontece nos créditos, onde o seu som funciona como música. Para Michel Chion (1993), esse som grave e profundo do barco evoca um instrumento

ritual que em determinadas tradições mágicas servia para evocar uma voz ancestral.

Na sequência a seguir, ouvimos o som de uma sirene sobre dois planos de recortes de jornal com a notícia do suicídio do protagonista Charles no cemitério Père Lachaise e as dúvidas sobre a possibilidade de um assassinato. Murray Schafer (2001) observa que o som da sirene, embora pertença à mesma classe de sons que o dos sinos, a dos sinais comunitários, não reúne a comunidade, mas sim, fala da sua desarmonia, de algo errado que aconteceu, como no caso aqui, a morte do rapaz no cemitério. Por outro lado, se pensarmos na observação de Sylvie Douche (2003) de que o sino em Bresson é o símbolo da morte, a sirene estaria aqui funcionando como “o sino da cidade”.

Numa outra sequência, a destruição do meio ambiente é presenciada por Charles e seu amigo Michel quando assistem a um desmatamento, representado principalmente pelo som, tanto o da caída das árvores ao chão quanto o som predominante da serra elétrica, cujo volume é tão forte, que Charles tapa os ouvidos. Nota-se uma intenção do diretor de mostrar os planos das árvores caindo repetidamente, tal como uma repetição musical, e há também a música dos “gemidos” da serra. É a “música da destruição”, ou talvez, a voz do ancestral, como sugerida por Chion, ou ainda, a voz do Diabo.

### **O dinheiro (1983) – do campo à cidade, ou, do carro ao riacho**

O filme *O dinheiro* mantém a estrutura dual da novela de Tolstói (2005), *Falso cupom*, em que se baseia. Porém, se na novela essa dualidade é marcada pela divisão em duas partes, correspondentes à escalada do mal e ao movimento em direção à redenção, no filme a dualidade se dá pela mudança de paisagem (assim como de suas





respectivas paisagens sonoras) da cidade para o campo.

Assim, o filme começa na cidade, onde dois colegas falsificam uma nota de dinheiro. Este bilhete falsificado vai chegar até o protagonista Yvon e causar, ao final de contas, a sua revolta, a entrada no mundo do crime e a sua prisão. Após a saída da prisão, Yvon vai parar num subúrbio arborizado.

A cidade é, portanto, o lugar da injustiça, enquanto o campo apresenta para Yvon uma oportunidade de recomeço que o mesmo, já ferido pelo Mal e pela revolta, descarta. Cosgrove (2008) observa que, já no século XVI, Ortelius via o jardim como um *locus amoenus* onde se poderia descansar de uma longa e exaustiva jornada no mundo. Assim, depois de muito sofrer na cidade, Yvon é acolhido no jardim por uma mulher bondosa, correspondente à Maria Semeonovna do livro de Tolstói. Lá, ele passa a ocupar-se de coisas simples e cotidianas.

O campo teria, portanto, um potencial regenerativo, como considerava Tolstói. Com influência claramente de Rousseau, o escritor russo afirmara: “A natureza é quem mais nos dá esse prazer supremo da vida, esse esquecimento de nossa própria pessoa insuportável” (no prefácio de Paulo Bezerra a *O diabo e outras histórias*, 2005, p.10), frase que poderia ilustrar o percurso de Yvon no filme. Aliás, essa relação dual campo-cidade, em que o campo representava a pureza e a cidade era o lugar da perdição, foi usada pelo próprio Tolstói em *A Sonata a Kreutzer* (2007). Nesta novela, o crime se dá pouco depois da mudança do protagonista de sua fazenda para uma casa na cidade.

A parte da cidade é marcada em *O dinheiro* pelo som incessante dos carros passando, que diminui quando se fecha uma porta, mas que está sempre no fundo e não para nem quando Yvon está na prisão. Aliás, vários personagens são filmados em seus meios de transporte, como os colegas nas

motocicletas, ou o veículo é meio de vida, como para o protagonista Yvon. Esse som do trânsito seria, segundo a classificação de Murray Schafer (2001), um som fundamental, porém, por conta de seu papel no filme, funciona quase como uma marca sonora da cidade.

Na parte do campo, há também um som constante: o murmúrio do riacho. Segundo Murray Schafer (2001), é um som que funciona como um acorde de muitas notas. Ele lembra que, nos jardins da Renascença e do Barroco, o frescor da água fazia um grande contraste com o calor do verão e propiciava uma sensação de tranquilidade. Como relata Cosgrove (2008), no *locus amoenus* de Ortelius havia um jardim cuja fonte estava no Olimpo. Ele observa que o riacho fazia parte da estrutura do jardim tanto na cultura islâmica quanto na cristã, numa evocação de que os rios estariam ligados, ao final de contas, às correntes originadas no Paraíso Terrestre. Mas Yvon não chega ao Paraíso neste jardim, pois sobre este pairam os indícios do Mal, representados pela revolta do próprio Yvon e pela violência com que é tratada a boa mulher pelo pai.

Há, portanto, em *O dinheiro*, duas paisagens sonoras bem distintas: a da cidade e a do jardim. A marca sonora da paisagem da cidade é novamente ouvida quando, com Yvon já dentro de casa, a mulher vai à cidade comprar pão. Ouve-se, então, o ruído do trânsito, ao passo em que se veem policiais e um carro de polícia, tudo isso representando a ameaça da cidade. Com efeito, a diferença de paisagens sonoras transmite sentimentos diversos e, com a ida de Yvon para o campo, até certo momento, a paisagem sonora torna-se pacificadora.

Assim, buscamos aqui tanto elencar os principais sons utilizados por Bresson para compor as suas paisagens sonoras, pensando-se mesmo numa composição no sentido musical, tal como o conceito

de Murray Schafer parece indicar, quanto mostrar que ele refaz o caminho de Schafer em *A afinação do mundo*, dividindo suas paisagens sonoras em campo e cidade e apresentando a passagem entre as duas no seu último filme *O dinheiro*. Porém, o campo de Bresson e seus sons de pássaros e sinos não representam em si um idílio imaculado como na concepção idealizada de Schafer, sendo sua atmosfera impregnada da crueldade presente nos vilarejos dos livros de Georges Bernanos adaptados pelo diretor. Além disso, as qualidades musicais dos ruídos nos filmes de Bresson, como o seu ritmo e o seu timbre, constroem, junto com o silêncio, uma espécie de música concreta, uma *Lärmelodie*, como indicou Sylvie Douche.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNANOS, Georges. Nouvelle Histoire de Mouchette. Bordeaux: Le Castor Astral, 2009.
- BRESSON, Robert. Notas sobre o cinematógrafo. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CAGE, John. The future of music: Credo. In: Silence - lectures and writings. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.
- CAESAR, Rodolfo. Ressonância eletroacústica em um samba: qualidade analítica. In: FREIRE, Vanda (org). Horizontes da pesquisa em música. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p.139-154.
- CAPELLER, Ivan. Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo. In: ADES, Eduardo e outros (org). O som no cinema. Caixa Cultural, 2008, p.65-70.
- CHABROL, Marguerite. Une écriture contrapuntique. In: JARDONNET, Évelyne & CHABROL, Marguerite. Pickpocket. Atlante : 2005.
- CHION, Michel. L'audio-vision. Paris : Nathan, 1990.
- \_\_\_\_\_. La voix au cinéma. Paris : Éditions de l'Étoile, 1993.
- COSGROVE, Denis. Gardening, the Renaissance World. In: Geography and vision. Seeing, imagining and representing the world. London: I.B.Tauris, 2008.
- DOUCHE, Sylvie. La dimension sémantique de la musique chez Robert Bresson. In : MASSON,Marie-Noëlle & MOUËLLIC, Gilles (org.). Musiques et images au cinéma. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- FRODON, Jean-Michel. Robert Bresson. Paris: Le Monde, Cahiers du Cinéma, Collection Grandes Cinéastes, 2007.
- HANLON, Lindley. Fragments : Bresson's Film Style. New Jersey: Associated University Presses, 1986.
- MIRANDA, Suzana Reck. Duas vozes para o som no cinema: Tati e Bresson. In: ADES,Eduardo e outros (org). O som no cinema. Caixa Cultural, 2008, p. 30-35.
- OBICI, Giuliano. A condição da escuta. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SCHAEFFER, Pierre. Traité des objets musicaux. Paris: Seuil, 1966.
- SCHAFFER, R. Murray. A afinação do mundo. São Paulo: Editora UNESP, 2001.



TOLSTÓI, Liev. O diabo e outras histórias. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. A Sonata a Kreutzer. São Paulo: Editora 34, 2007.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*Os anjos do pecado.* BRESSON, Robert. França: 1943, 87 minutos.

*As damas do Bois de Boulogne.* BRESSON, Robert. França: 1945, 85 minutos.

*Diário de um padre.* BRESSON, Robert. França: 1951, 115 minutos.

*Pickpocket – O batedor de carteiras.* BRESSON, Robert. França: 1959, 75 minutos.

*A grande testemunha.* BRESSON, Robert. França, 1966, 91 minutos.

*Mouchette, a virgem possuída.* BRESSON, Robert. França, 1967, 78 minutos.

*Uma mulher doce.* BRESSON, Robert. França, 1969, 88 minutos.

*Quatro noites de um sonhador.* BRESSON, Robert. França, 1972, 78 minutos.

*O diabo provavelmente.* BRESSON, Robert. França, 1977, 92 minutos.

*O dinheiro.* BRESSON, Robert. França, 1983, 81 minutos.

Paisagens sonoras de Robert Bresson: Uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer.  
Luíza Beatriz A. M. Alvim

Data do Envio: 23 de março de 2011.  
Data do aceite: 19 de maio de 2011.





## Além do que se vê - o som e as paisagens sonoras no documentário Dong, de Jia Zhang-ke

*Beyond what is seen - the sound and soundscapes on documentary Dong, by Jia Zhang-ke*

Isaac Pipano <sup>1</sup>

**RESUMO** Este trabalho pretende realizar um mapeamento do som e das paisagens sonoras no documentário *Dong* (Jia Zhang-ke, 2006). Ao privilegiarmos como eixo de análise o som, vigoroso, porém, pouco considerado na obra de Jia Zhang-ke, refletimos precisamente sobre sua utilização num contexto de reconfigurações espaciais, sociais, políticas e estéticas. Assim, partimos da escuta do filme como forma de abordar os possíveis contrapontos entre imagem e som apontando para as potências narrativas das camadas sonoras através de dois movimentos centrais: o projeto acústico de uma cidade em vias de desaparecer e a homogeneização das paisagens sonoras nos centros urbanizados.

**PALAVRAS-CHAVE** Documentário; estudos de som; paisagem sonora; Jia Zhang-ke.

**ABSTRACT** This article intends to produce a mapping out of sound and soundscapes on documentary *Dong* (Jia Zhang-ke, 2006). By focusing the sound (bouncing, but not much inspected on Jia's films) as an analytical axis, we reflect in its uses on a context of spatial, social, politics and aesthetic changing. Thus, we start hearing the documentary as a way to approach the possible counterpoints between sound and image pointing to narrative potencies of sound layers through two central movements: the acoustic project of a city disappearing and the soundscape homogenization at the urban centers.

**KEYWORDS** Documentary; sound studies; soundscape; Jia Zhang-ke.

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Bacharel em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP, 2009). isaacpipano@gmail.com .



## China: passagem e produção

É provável que não haja lugar onde o capitalismo tenha efetuado reconfigurações tão violentas como o que se deu na China na brevidade das últimas décadas. A conjunção entre uma economia estável tutelada pelo Estado e um mercado aberto aos processos ocidentais veio conduzindo o país, desde os anos 1980, a crescimentos anuais regulares até níveis extremos, sem baixas. Na China, todos os dados são extraordinários. A amplitude territorial, o aumento populacional, os índices de analfabetismo, os trâmites comerciais. Qualquer mínima alteração percentual corresponde a milhares de mortos, milhões de yuans, centenas de toneladas. Aimensidão de um Estado com cerca de 9.500.000 km<sup>2</sup> abrigando mais de 20% da população terrestre, acolhendo as sequelas e contradições de uma trajetória histórica permeada por dinastias, invasões, submissões, guerras, autoritarismos, lutas e revoluções. Enquanto no âmbito das macropolíticas os valores tornam-se pouco visualizáveis, as estruturas de consumo condicionam formas radicais de seus habitantes experienciarem a vida e a cidade: de bicicletas a televisores, de máquinas de costura a câmeras fotográficas (POMAR, 2003). Assim, a China é afetada por novos arranjos financeiros à medida que produz outras formas sensíveis de organização, numa tensão evidente entre o passado tradicional, na subtração gradual de práticas políticas, econômicas e, por que não, estéticas, conformadoras de certa identidade chinesa, solapadas progressivamente por diferentes formas de atuação de um poder que cristaliza outros mundos.

A regulação da vida em um ponto ótimo para a produção e o consumo é a própria conformação desse capitalismo como poder político e estético, em suas concepções que não se submetem apenas às relações de exploração explícitas nos dualismos capital-trabalho, subjugados à dinâmica econômica,

às leis de mercado, ao materialismo histórico. Capitalismo também como poder pouco corpóreo, que não se detém, mas se exerce. Multiplicidade e divisão; disciplina e controle; material e imaterial: o capitalismo na China em seu sentido laboratorial experimenta contornos variados de atuação e radicaliza o *fordismo* e novos mecanismos para o *biopoder* performar pós-industrialmente. Linhas de montagem coexistindo com desmanches sucessivos de fábricas que dão lugar a instituições onde as trocas financeiras são voláteis, isoladas da materialização dos objetos.

Tais operações de desterritorialização e territorialização do capitalismo criam uma singular *desurbanização*: “uma urbanização sem urbanidade, conduzida pelo capital globalizado sobre uma base comunista, agrária mas industrializada” (WISNICK, 2009, p. 127). O campo e a cidade, num vertiginoso desenvolvimento, ao mesmo tempo intenso e descontrolado, tendem a tornarem-se espaços contíguos. Pequenas vilas agropecuárias, comunidades de pescadores, cidadelas baseadas no artesanato, são integrados a enormes centros corporativos, instituições financeiras, conglomerados industriais, consolidando-se enquanto espaço pleno de construção: entre o arcaico e o moderno, o agrário e o urbano, o passado e o agora. Neste contexto, o cinema torna-se peça fundamental ao esquadrihar novas formações. Enquanto as luzes da cidade e os monumentais projetos arquitetônicos se veem ao longe, os espaços na iminência do desaparecimento operam mínimas resistências, suscitadas e tolhidas pelo próprio processo nos quais se inserem. E o que o cinema de Jia Zhang-ke faz, por sua vez, é propriamente tornar produtivos esses espaços quase despreendidos de coordenadas, entre-lugares, pondo-os em relação com as vidas ali instaladas, em toda sua precariedade. Em seus



filmes percebemos a cronicidade de uma escritura praticada com o excesso de real e seus escapes, fragmentos, lacunas. Uma vigília do passado – jamais acessado – e um vislumbre do presente – em plena transformação.

A passagem enquanto produção pauta nosso interesse na obra do cineasta, bem como nos serve de estofa prático para a reflexão do modo como se apresenta aqui. Ao privilegiarmos como eixo de análise o som, vigoroso, porém, pouco considerado nas reflexões sobre obra do cineasta, refletimos precisamente sobre sua utilização num contexto de reconfigurações espaciais, sociais, políticas e estéticas. No filme há uma interessante construção de certa estética sonora delineada pelo uso do som direto combinado com uma bem marcada pós-produção: camadas e bases sonoras criadas por sintetizadores pelo *sound designer* Zhang Yang, presença invariável em todos os seus filmes – ficções e documentários – a partir do segundo longa-metragem, *Prazeres Desconhecidos* (2002). Esta confecção da banda sonora é particularmente sofisticada pela parceria entre Jia e o jovem músico taiwanês Lim Giong, que passa a compor regularmente as trilhas do diretor.

Dong acompanha a trajetória do artista Liu Xiaodong<sup>2</sup> por dois momentos. Inicialmente nos arredores do rio Yang-Tsé, onde se dá a construção da barragem de Três Gargantas, o documentário ocupa-se dos passeios livres de Dong pelo local. Ele caminha, luta artes marciais, medita sob o som da chuva. Em outros momentos, dá depoimentos sobre sua relação com a pintura e a urbanização, apresenta suas ideias acerca da arte e da vida. Entre tais planos, o documentário registra o processo de confecção dos imensos painéis feitos pelo artista,

<sup>2</sup> Ao longo deste trabalho será frequentemente utilizado o nome Dong. No entanto, a grafia em itálico refere-se ao documentário *Dong*, enquanto a grafia normal diz respeito especificamente ao artista.

onde trabalhadores trajando apenas cuecas são “escortados” pelo exuberante cenário das Três Gargantas. Simultaneamente, *Dong* nos apresenta o caudaloso rio, seus vales e montanhas, registrando o vazio deixado pela construção da barragem, responsável por provocar a realocação de centenas de milhares de pessoas e inundar cidades inteiras, submergindo consigo traços identitários de uma tradição que ocupou os arredores de Yang-tsé por milênios.

É possível pensar num projeto acústico das Três Gargantas após a construção da barragem? E antes dela? As imagens dos escombros parecem nos mostrar a reconfiguração de uma paisagem, mas, o que dizer dos sons? Quais dos sons captados possuem uma especificidade que possa caracterizá-los como uma paisagem sonora desse espaço geográfico tão singular no interior de uma província chinesa? O que *Dong* pode nos dizer sobre a inversão do espaço urbano para um novo espaço rural? De que modo a construção sonora do documentário pode contribuir com tais questionamentos?

A metade final do documentário nos apresenta outra paisagem: Dong está agora em Taiwan, onde pinta painéis formados apenas por garotas de Bangucoque. Ao invés do grande cenário natural anterior, temos agora uma parede branca e frutas tropicais rodeando as garotas e seus vestidos de alça floridos. Não há qualquer espécie de diálogo direto entre o artista e suas modelos. Elas não falam chinês; Dong não pronuncia qualquer palavra no dialeto local. Apenas a materialidade desses corpos e de suas vozes destituídas de sentido. Dong, como um *flanêur*, caminha pela Tailândia observando esses corpos e seus movimentos pelas ruas.

O que faz a paisagem sonora urbana de Bangucoque diferente da própria paisagem sonora urbana chinesa, ou de qualquer outra paisagem sonora pós-industrial contemporânea? Os sons



da multidão nas ruas não nos falam a respeito dessas vidas mais do que os sons que nos rodeiam cotidianamente, numa ida ao supermercado, numa viagem de trem até um bairro afastado. Sem compreender seu significado, essas vozes nos chegam apenas como vibração, como ondas sonoras mecânicas, outros instrumentos sonoros quaisquer – como os escapamentos dos automóveis, as sirenes das ambulâncias, os passos apressados da multidão.

### Sons invisíveis: a paisagem sonora de uma cidade submersa

A noção de *paisagem sonora*<sup>3</sup> não é recente. Mais de três décadas se passaram desde que o canadense Murray Schafer, a partir da palavra inglesa *landscape*, cunhou o termo *soundscape* para designar as particularidades do ambiente sonoro. Já naquele momento, Schafer introduzia certa preocupação – e certamente uma nostalgia de uma sociedade pré-moderna na qual sons “naturais” predominavam – com a invasão de sons “manufaturados” próprios da sociedade essencialmente urbana (SCHAFER, 2001, p. 12). Assim, os “sons da natureza” tornavam-se pouco a pouco inaudíveis devido ao crescimento em “qualidade e intensidade” de novos sons que passavam a dominar a paisagem sonora. Schafer, ainda mais, alertava quanto à imposição de uma paisagem sonora imperialista, invadindo a vida humana e extinguindo sons naturais, os quais deveriam ser protegidos qual o meio que os produzia.

Para o autor, a noção de paisagem sonora corresponde a qualquer campo de estudo acústico, seja ele uma peça musical, um filme ou os sons de determinado lugar. Porém, a descrição exata de determinada paisagem sonora se parece mais

difícil para o autor em sua crítica à complexidade do som em relação à imagem. Pois, se a imagem pode facilmente compreender em suas dimensões panorâmicas a extensão de uma paisagem, detectando os “fatos relevantes” no interior do quadro, o mesmo não é possível através da utilização de um microfone (SCHAFER, 2001, p. 23). Assim, o microfone opera como uma câmera realizando *closes* sem jamais conseguir criar a impressão da paisagem sonora total, como um plano geral pode realizar facilmente.

Se esta rápida exposição de suas ideias inicialmente já suscita uma série de críticas, nos auxilia a partir de um ponto de vista bastante preciso, de onde nos situaremos para operá-las. Portanto, nos cabe menos criticar extensamente o pensamento de Schafer do que pensar a partir e junto dele, como forma de problematizar a noção de paisagem sonora em *Dong*. Finalmente, a paisagem sonora a qual nos referimos no decorrer deste trabalho refere-se à construção sonora do documentário e o que tal confecção pode nos revelar sobre a paisagem sonora dos espaços atravessados pelo seu protagonista. Voltemos ao filme.

A primeira cena de *Dong*, um plano médio do pintor de costas para a câmera, como um observador assistindo à imensidão do exuberante cenário à sua frente, nos coloca diante de um ambiente muito particular: as Três Gargantas, na China. O homem se volta para a câmera e uma melodia é delineada. Uma leve panorâmica abandona essa figura, agora de frente, e se movimenta verticalmente. Ouvimos o som forte do vento enquanto outras notas são tocadas levemente, nuvens carregadas e traços das montanhas configuram a imagem, ao que são substituídas por uma transição – após o título do documentário se inscrever na tela – acompanhada do barulho de um motor em funcionamento.

No plano seguinte, um barco navega as águas

<sup>3</sup> Para muitos, a tradução possui um problema conceitual, pois conserva o substantivo paisagem, mais próximo ao sentido da visão, em sua estrutura.

barrosas do rio. No interior da embarcação, homens leem jornal, outros dormem, um deles segura nas mãos um celular, de onde ouvimos o hit *Can't get you out of my head*, da *popstar* Kylie Minogue, tão comum nas pistas de dança na virada do século XXI, aparentemente tão deslocado nesse contexto em que se apresenta. A voz da comissária alerta aos passageiros que o lanche será servido em breve. Próximo à saída da embarcação, Liu Xiaodong avisa a um interlocutor no outro lado da linha telefônica que não está em Pequim, provavelmente se justificando pela ausência em algum compromisso não desmarcado.

Estamos em Fengjie, uma das cidades banhadas pelo caudaloso rio Yang-tsé. Ou melhor, o que restou dela. A cidade será uma das primeiras a ser totalmente submergida pelas águas do mais importante rio da China, efeito da construção da barragem da usina nas Três Gargantas, responsável por elevar em até 180 metros o nível da água numa área de mais de 600km. Com uma densidade demográfica mais elevada que Xangai, circunscrita num diminuto espaço de pouco mais de 1,5 km, cerca dos 100 mil habitantes que antes ocupavam Fengjie foram realocados numa nova cidade, planejada com ruas amplas, novos complexos habitacionais e uma promessa de condições mais salubres de vida. No entanto, o documentário não é povoado por quaisquer destes dados.

No próximo plano, tem início uma longa panorâmica, com mais de dois minutos de duração, acompanhada dos créditos da equipe técnica. Liu Xiaodong caminha sobre montes de terra e detritos. Ouvimos o latido de um cachorro, mas, onde ele está? E o canto eufórico dos pássaros invisíveis aos nossos olhos? Aos poucos, outros sons, mais distantes, são gradativamente adicionados a essa paisagem inicialmente bucólica. Vozes de pessoas: crianças gritam, adultos conversam, batidas de martelo, sons de trabalho vão preenchendo os silêncios entre os

latidos quase cadenciados. A câmera se estabiliza, Dong está acima de um grande monte de areia e entulho. A panorâmica é reiniciada enquanto a paisagem sonora recebe uma variedade maior de sons de naturezas muito distintas. Buzinas distantes, uma britadeira, um motor em funcionamento trabalha num contínuo. Com a movimentação da câmera os sons são intensificados. O volume aumenta e nos confunde. Outra vez: seriam mesmo buzinas de automóveis? De quais carros? E quanto às máquinas? O movimento se encerra. Dong está parado diante de uma casa esfacelada. Vestígios de paredes rachadas delatam a intervenção humana. Os sons das ferramentas que ouvimos são os mesmos responsáveis pela transformação do que foram casas nesses escombros por sobre os quais Dong caminha?

Ao realizarmos tais perguntas, não deixamos de nos posicionar em acordo com o senso mais que comum. Pois, como problematiza Michel Chion, nossa relação com os sons não apenas *está* como *é* subordinada pela imagem. Por isto perguntarmos não onde está espacialmente o som que ouvimos, mas onde podemos encontrar, visualmente, a fonte que o produz. O latido do cão nos causa uma imediata ausência, uma falta simbólica, preenchida mentalmente numa atividade natural: buscar a origem desses sons circundantes - sempre a partir da centralidade da imagem<sup>4</sup>.

Michel Chion descreve esses sons que ouvimos sem, no entanto, enxergar a sua origem como *acusmáticos*<sup>5</sup>. Na sequência em questão, sons

4 "This means that in the cinema there is spatial magnetization of sound by image. When we perceive a sound as being offscreen or located at screen right this is a psychological phenomenon" (Chion, 1994, p. 70).

5 De origem grega, o adjetivo foi retomado por Pierre Schaeffer para caracterizar os sons ouvidos cuja fonte não pode ser identificada visualmente. Naturalmente, o som fílmico é acusmático por estar separado da imagem. No entanto, os processos de sincronização do som, ou seja, vinculá-lo à fonte visual, "desacusmatizam" o som (cf. AUMONT; MARIE, 2003, p. 11).



acusmáticos vão sendo somados aos sons iniciais, delineando uma paisagem sonora mais preenchida e, ao mesmo tempo, homogênea. Já não é possível distinguir sem esforço considerável e minuciosa atenção as particularidades de cada um, convertidos numa espécie de massa sonora. Os escombros, blocos de concreto estilhaçados ocupam a quase totalidade da tela: a urbanização parece estar ao nosso lado, ou às nossas costas, como se a fixidez da imagem ocultasse todo um movimento desordenado denunciado pelo acúmulo dos sons *off*<sup>6</sup> convertidos então em barulho indistinto. Ao mesmo tempo, as ruínas denunciam o que restou de Fengjie. Mas, quais as marcas sonoras deixadas com o apagamento da cidade? Os sons que ouvimos correspondem à paisagem sonora de antes da sua demolição? Certamente, não.

Estamos diante de um espaço em transição. Os sons naturais interagem com os sons próprios da urbanização. O baque constante das máquinas e o canto genérico dos pássaros, as buzinas incessantes e os latidos de cães, a britadeira coordenada e a agitação das crianças. Os sons nos fornecem certas pistas daquilo que o quadro não cobre. Ao contrário do que parece dizer Schafer, não temos aqui um *close*, mas uma ideia geral de uma paisagem sonora, de um espaço de desocupação que vem dando lugar a outra paisagem. Uma relação imediata estabelecida pelos sons *off* e a imagem, possibilitando a criação de camadas contíguas distintas: o vazio deixado pelos entulhos e flagrado

pela imagem; os sons reverberando certa presença e movimento de corpos e máquinas. No entanto, o destino desse espaço audível será o mesmo da “desoladora” imagem? Sem as máquinas, os ruídos dos motores, o burburinho das vozes dos operários, a paisagem sonora da Fengjie submersa se constituirá pelo vento forte nos desfiladeiros e pelo eco das corredeiras?

Ao mesmo tempo em que nos indica uma presença adjacente à imagem, a paisagem sonora parece antecipar a inundação, nos conduzindo também para um afastamento. Ironicamente, os sons naturais das Três Gargantas após Fengjie ser abandonada pelos últimos operários e seus instrumentos serão preservados segundo os mesmos interesses industriais que se impõem sobre muitas outras paisagens. Quer dizer, a preservação da paisagem sonora só será viabilizada com a extinção da vida. No limite, está impossibilitada a coexistência de uma paisagem sonora natural num ambiente predominantemente urbano e humano, como argumentava Schafer e hoje nos parece tão claro. Finalmente, a distinção do que vemos em relação ao que ouvimos nesta sequência nos faz refletir sobre o modo como esses sons acusmáticos indicam uma ideia de rastros. Como se a destruição houvesse passado por ali, refletida nos escombros, e agora atua em espaços descobertos pela imagem, reconfigurando novos cenários de desconstrução, até a inundação total da cidade.

### A música como paisagem, a paisagem como música

Podemos dizer que a introdução da noção de *paisagem* na música *pop* é praticamente contemporânea ao pensamento das paisagens sonoras como nos foi dado por Schafer. “Nos anos 70 emerge na música *pop* a elaboração da categoria de paisagem ou ambiência que possibilita uma alternativa ao excesso do envolvimento romântico

6 A maioria dos estudos sobre o som no cinema aborda uma nomenclatura onde o som é disposto em três modos. Quando está associado à fonte no espaço diegético, denomina-se *in* ou *sincrônico*; quando a fonte não é visível na tela no momento de sua emissão, mas situa-se em um espaço qualquer além dos limites do quadro e relaciona-se de algum modo com a ação no interior da tela, chamamos estes sons *off* (de *offscreen*) ou *fora de quadro*. Por fim, quando a fonte de determinado som parece estar alojada num tempo e espaço exteriores ao ambiente diegético, chamamos o som *não-diegético* (CHION, 1994, p. 74) ou *over*.

com a música, nos complexos jogos de identificação e estranhamento entre fã e ídolo” (LOPES, 2003, p. 89).

Para Denílson, se a música *pop* centraliza os afetos a partir de um formato de canção fundamentalmente baseado numa estrutura com refrões, voz, guitarra, bateria e baixo, próprios de certa configuração e identificação do rock naquele momento, a noção de paisagem dissolve a mística dos *rockstar* projetando um novo nível de relacionamento entre os sujeitos e a música. Esta alternativa representa a passagem para outro modo de configuração da música *pop*, onde os sons do ambiente misturam-se aos sons produzidos pelos sintetizadores e teclados. A confecção de um ambiente sonoro mais complexo cujo acesso se dá menos por vias intelectuais, mas pelo estabelecimento de ligações materiais, corpóreas, sensoriais.

Não o êxtase, o excesso, nem o tédio de noite após noite, mas a sutileza, a claridade, a luz, um outro corpo, em repouso. Não a nostalgia *eletro, techno, house, drum and bass*, nem a canção *pop*, mas o som bruto, o gesto inútil, a voz solta. Não mais dançar, mas contemplar. Menos altura, menos volume. Menos. Não o grandioso, o retumbante, mas o pequeno, o banal. Não o eterno, mas o precário, o que não dura. Não mais confissões, sentimentos, mas a matéria, o corpo, a pele (LOPES, 2003, p. 91).

Atravessando este mesmo entendimento de uma tessitura sonora desenvolvida pela sugestão de imagens, viagens e sensações, percebemos a música em *Dong*. Doze trabalhadores, trajando cuecas, são coordenados por Liu Xiaodong. Enquanto o artista desenvolve seus desenhos a partir da observação desses corpos *seminus*, a trilha sonora de Jim Giong entremeia sons “espaciais” a

ruídos e sons naturais, criando uma ambientação a um só tempo natural e artificial. O canto de um pássaro é reproduzido continuamente, convertido numa espécie “metalizada” até transformar-se num eco distante. O contorno dessa paisagem sonora dissolve-se na captação dos sons urbanos, locais. Uma ambiência sonora densa acompanha alguns depoimentos do artista. Vemos imagens de tubulações e espaços claramente industriais. A música parece estabelecer pontes diretas com tal geografia: não vemos mais as montanhas, os vales ou o rio; ouvimos sons produzidos por equipamentos eletrônicos. Sutilmente, as Três Gargantas são diluídas nesta sequência, convertida numa geografia fabril.

A imagem, então, retorna ao artista em atividade. Os limites entre a *música composta para a cena* e os *sons próprios do ambiente* confundem-se. Mas, não seria esse o sentido da composição da música enquanto paisagem? Contudo, se a música como paisagem nos levaria a uma brevidade, conduzindo o espírito por uma viagem leve, onírica, aqui, ao contrário, como trilha para o labor artístico de Dong, nos toca não pelo que produz de lúdico, mas por uma densidade, um peso.

Após uma série de outras sequências, que incluem a visita de Dong à família de um operário utilizado como modelo para sua pintura e morto num acidente nas obras, onde há predominância do som direto em diálogos, ocorre a reutilização do tema construído para acompanhar a confecção das pinturas. A câmera realiza uma panorâmica sobre as cinco telas que compõem o retrato a óleo feito com os trabalhadores. Ao longo de todo o movimento ouvimos apenas aquela mesma paisagem, a mescla de diversos sons produzidos por sintetizadores acumulando uma camada sonora em vários níveis. Na imagem, a pintura de Dong; como trilha sonora, a composição de Lim Giong. Ambas dialogam ao





serem constituídas como representações que estabelecem certos vínculos com o real sem, no entanto, almejar qualquer verdade objetiva com isso – qual e tal a obra do próprio Jia Zhang-ke.

De modo que se os painéis procuram delinear a relação dos corpos desses trabalhadores com o espaço de dissolução de Fengjie e das Três Gargantas; a música, por sua vez, permite que pensemos em seu papel como correspondente sonoro da intervenção humana na paisagem natural, concebida na imbricação dos sons naturais e sintéticos. Poderíamos outra vez, então, sem incorrer no risco do excesso, discordar de Schafer sem a crença ingênua de que a soma de todos os sons poderiam nos revelar a captura da paisagem sonora deste espaço como tal e qual, em sua totalidade, nos oferecendo a real dimensão da extensão de seus sons respeitando e conversando os timbres e durações. Para além disso, a música se apresenta enquanto paisagem, manipulada e modelada, tal e qual a imagem documental.

### Paisagens homogêneas

A segunda metade de *Dong* é marcada por uma quebra de eixo que nos leva a outro cenário e centraliza novamente a dicotomia som/imagem. A partir de um plano médio que filma as costas de Liu Xiaodong, acompanhamos uma embarcação num movimento da esquerda para a direita. Subitamente, o eixo é invertido: agora vemos Dong de frente, no entanto, não é mais a paisagem cinza e chuvosa, nem mesmo a sua jaqueta de couro ou, ainda, as grandes balsas que ocupam a tela. O artista está ajoelhado num pequeno barco, a camisa florida, típica de um turista, recebe raios de sol entrecortados pelas copas das árvores. A legenda anuncia: Bangucoque, Tailândia.

Mais estranho do que a quebra radical da imagem, numa inversão que a um só tempo nos transporta para um cenário novo e absolutamente contrário ao anterior, é identificar a permanência do som na passagem. O choque provocado pela ruptura da imagem não é acompanhado por qualquer modificação na construção sonora – o mesmo ruído dos vapores nas Três Gargantas é prolongado à outra imagem criando uma incongruência com o que vemos e ouvimos. Seriam os ecos daquela paisagem incidindo sobre esse novo espaço geográfico distante e distinto?

No plano seguinte, o som direto é retomado. Há uma diminuição significativa dos ruídos anteriores, mais parecidos com uma massa sonora. Nas margens do rio, tailandeses carregam frutas e iguarias. Uma senhora oferece no dialeto local um pacote contendo algo indiscernível à produção. À beira de uma feira de artesanato e gastronomia local, um passeio habitual a quaisquer turistas em quaisquer regiões do mundo. Por sua vez, o som traz consigo todas as especificidades dessa paisagem comum a um sem número de lugares.

Após esta primeira apresentação do cenário, Dong está num estúdio, onde fotografa as modelos utilizadas para a composição de novos painéis. Enquanto realiza as fotos – ao fundo vemos os painéis já finalizados –, as garotas cantam uma melodia provavelmente típica da região. A legenda em inglês oferece um sentido exterior aos próprios sons, atribuindo uma materialidade a estas vozes inexistente no momento em que cantam, pois sabemos que as garotas e o artista não compartilham o mesmo idioma. Elas conversam entre si, dão risadas. O que dizem, no entanto, não compreendemos. Esta dimensão do significado do som nos é ocultada, como se diante desse outro nos fosse reservada tão-somente a textura dos corpos, numa correspondência com o trabalho plástico

desenvolvido por Xiaodong. Novas fotos são tiradas e é através destas imagens que a comunicação se efetiva: Dong apresenta as fotos, elas observam, fazem comentários entre si. Ambos tentam ensinar e aprender alguma palavra no idioma estranho. Novamente, palavras destituídas de sentido.

Podemos dizer que nessa metade do documentário é reconfigurada uma nova posição do artista diante do seu objeto de trabalho e sua relação com o espaço. Como um turista que passeia de barco pelas margens de uma feira local ou como observador dos corpos das garotas, Dong é agora um transeunte, um passante que explora cenários desconhecidos – ao passo que ele próprio apresenta-se como um estranho para estas figuras. Se nas Três Gargantas o artista demonstrava claros vínculos afetivos com o seu trabalho, na Tailândia ele próprio se assume como um observador distante, como um turista como outro qualquer que tenta encontrar as peculiaridades de uma paisagem distinta da sua. Numa contradição a essa busca, o que a paisagem dessa Tailândia e suas formas sem significado nos dizem sobre suas particularidades?

Percorrendo as largas avenidas de Bangucoque, ouvimos os sons da metrópole. Automóveis, motos, o contínuo dos motores. Uma prostituta sorri para alguns caminhantes. Ela diz algo, porém, as palavras são ocultadas pelo ronco de uma moto. Ainda que ouvíssemos sua voz, não entenderíamos o significado das palavras. O som das vozes aqui passa cada vez mais a se diluir no barulho do cotidiano, convertendo-se em apenas mais um instrumento urbano, como outro qualquer, criando um distanciamento cultural ao mesmo tempo em que homogeneiza essa diferença – em Bangucoque, Pequim, Nova York, Rio de Janeiro, para um não falante, as vozes de um idioma desconhecido são apenas somadas à convulsiva desordem da paisagem sonora, como mais um elemento. Essa paisagem sonora não nos

diz mais do que sobre qualquer outra metrópole, com os mesmos sem número de carros, buzinas e ruídos de origens e naturezas inúmeras.

Quando aleatoriamente o documentário passa a seguir uma das modelos tailandesas, temos acesso a outra série de imagens de uma possível rotina dos habitantes de Bangucoque. Sentada no ônibus, a jovem ouve, como os demais passageiros, um programa qualquer no rádio. O idioma desconhecido nos indica a possibilidade de uma programação local. Sutilmente é construída uma sequência de planos que culminará com a passagem do som *in* para *off*, acompanhada de imagens adjacentes ao ônibus, como uma espécie de *ponto de escuta* da garota que observa através do vidro o movimento, para então um retorno ao interior do ônibus e novamente a sincronização com a imagem.

Podemos retornar ao pensamento de Schafer descrito no *Diário de sons do Oriente Médio*, quando o autor propôs uma espécie de mapeamento das paisagens sonora, vislumbrando encontrar em cidades do oriente uma gama de sons variados e distintos daqueles ouvidos nas grandes cidades anglo-saxônicas. Contrariando suas expectativas, no entanto, Schafer verificou que a paisagem sonora de tais metrópoles em pouco se distinguem. De modo que os sons característicos de determinadas culturas, possivelmente definidores de marcas identitárias locais, entravam em choque com o acúmulo de sons resultantes da insipiente globalização.

Ao transportarmos o pensamento de Schafer para a cena em questão, poderíamos imaginar a resistência do som do rádio, onde um coro de vozes entoava uma balada local, diante do som massificado externo ao ônibus – o barulho homogêneo do trânsito. Ao mesmo tempo, com o fim da canção ou uma simples mudança de sintonia para uma rádio cuja programação fosse baseada em canções pop



americanas, por exemplo, teríamos a dissolução total dessa paisagem sonora local, frágil e efêmera. As garantias da existência de valores ou marcas sonoras próprias de Banqueoque, nesse caso, atravessam invariavelmente a presença determinante de outros sons, somando-se e confundindo-se, indiscriminando suas próprias singularidades.

Por quase dez minutos acompanhamos o percurso da mesma garota sem sequer sabermos seu nome, para onde está indo, de onde possa ter chegado ou quaisquer outras informações que estejam além da sua presença física. Sentada diante de uma tevê, enquanto tenta mais uma vez se comunicar com alguém através do seu celular, ela assiste a um noticiário que narra uma enchente - ruas alagadas, carros sendo levados pela corrente de água enlameada. A tentativa de construir uma narrativa que ligue essa garota aos eventos na tevê é baseada puramente por especulações íntimas e subjetivas. Talvez seu semblante preocupado ou a insistência pelo telefone nos incite a refletir sobre possíveis relações.

Na sequência seguinte, quando finalmente consegue com sucesso efetuar sua chamada, descobrimos que a garota está indo em direção à sua casa. Ela pergunta ao interlocutor se não viu os noticiários e pede para que o assista rapidamente. O próximo plano nos leva a um ambiente que se parece com uma rodoviária ou estação, onde centenas de pessoas circulam com malas e sacolas enquanto muitas outras estão sentadas ou dormindo no chão. Uma voz no alto-falante dá um novo informe: mas qual?

A garota tenta outra vez uma chamada, agora por um telefone público, sem sucesso. A câmera fixa uma escada. A garota sobe os degraus e desaparece.

Na cena seguinte, temos um close do painel feito por Dong com esta modelo. Ela está deitada,

de olhos fechados, trajando um vestido branco estampado com flores e folhas, rodeada por frutas. Vagarosamente, do close a imagem abre-se para um plano geral do quadro enquanto os sons de um trem e seu apito acompanham o trajeto. Novamente, o som não dialoga diretamente, sincronicamente, com o que vemos, mas justapõe novos sentidos, cria contrapontos. À medida que a imagem nos afasta do painel, do close ao geral, o som do trem nos indica o movimento e a partida, numa certa reverberação da cena anterior, quando a vimos subir as escadas do que pensamos ser uma estação. Assim como Dong, fomos *voyeurs* desse corpo, flagramos seus gestos, acompanhamos seu caminhar. Agora, no entanto, ela se foi, ou está indo, fixada na imagem do quadro, distanciando-se continuamente através do som.

### Fechar os olhos para ouvir

Deixamos para este momento a sequência final do documentário, onde a escuta nos lança para um questionamento sobre a singularidade do som como produção - num trabalho em que certamente as perguntas se parecem mais reveladoras do que propriamente as tentativas de respostas formuladas. Um plano sequência bastante curioso enquadra dois homens cegos caminhando juntos entre camelôs. O homem à frente, mais jovem, carrega consigo uma vara presa a uma lata de alumínio, possivelmente para depositar as moedas dos passantes, por onde se equilibra e delimita o caminho. Pendurada em seu corpo, uma caixa amplificadora. Atrás dele, um senhor de óculos escuros segue seus passos enquanto embala uma canção, provavelmente tailandesa, com um microfone.

Difícil não nos lembrarmos das cenas de karaokês tão comuns nos filmes de Jia Zhang-ke, onde os personagens parecem encontrar alguns de seus momentos de escape da realidade nesses instantes performáticos. Mas, talvez, ainda mais curioso

seja a sutil ironia que nos traz essa sequência tão potente: um documentário que acompanha a trajetória de um artista plástico, para quem a visão é a condição básica de existência para produção e fruição de sua obra, ser encerrado com a imagem de dois homens cegos que, diferentes de Dong, são guiados continuamente pelo som.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003.

CHION, Michel. Audio-vision: sound on screen. New York: Columbia University Press, 1994.

LOPES, Denílson. "Da música pop à música como paisagem", ECO-PÓS 6(2), p. 86-94, 2003.

POMAR, Vladimir. A Revolução Chinesa. São Paulo: UNESP, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SCHAFER, R. Murray. A afinação do mundo. São Paulo: Unesp, 2001.

\_\_\_\_\_. O ouvido pensante. São Paulo: Unesp, 2003.

WISNICK, Guilherme. China: Urbanização sem Urbanidade. In: Estado crítico: à deriva nas cidades. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 126-130.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*Dong*. JIA, Zhang-ke. China: 2006. 66 minutos.

*Em Busca da Vida*. JIA, Zhang-ke. China: 2006. 111 minutos.

*Prazeres Desconhecidos*. JIA, Zhang-ke. China: 2002. 113 minutos.

Além do que se vê - o som e as paisagens sonoras no documentário Dong, de Jia Zhang-ke.  
Isaac Pipano

Data do Envio: 28 de março de 2011.

Data do aceite: 24 de junho de 2011.





## Pode-se dizer que há algo como um hiper-realismo sonoro no cinema argentino?

*Can we say that there is something like a hyper-realistic sound in Argentine cinema?*

**Fernando Morais da Costa**<sup>1</sup>

**RESUMO** Nos últimos anos, é comum aplicar-se o conceito de hiper-realismo para descrever a relação entre sons e imagens no cinema comercial. No cinema brasileiro atual, tem-se observado que, como em demais cinematografias, começam a aparecer exemplos de hiper-realismo sonoro. A pergunta que este trabalho propõe é: pode-se dizer que se passa o mesmo com o cinema argentino contemporâneo? E, se a resposta for positiva, a questão se desdobra em: é certo afirmar que o exagero na representação dos sons que caracteriza a proposta hiper-realista surge da influência do cinema comercial norte-americano sobre as produções argentinas e brasileiras ou ela vem do contato com outras propostas estéticas?

**PALAVRAS-CHAVE** Som; Paisagem sonora; Cinema contemporâneo; cinema argentino.

**ABSTRACT** Over the last years, it has become usual to qualify as hiper-realistic certain kind of relationship between sound and moving images. In contemporary Brazilian cinema, one can begin to notice some examples of such aesthetics. The question this communication aims to ask is the following: can it be said that it has also been happening in Argentine contemporary cinema? And if we can say so, a secondary question arises: can we affirm that the exaggeration which defines hyperrealistic sound designing comes from Hollywood's influences, or should we consider in a certain way some kind of a Latin American belonging to other artistic movements and to other cultural references?

**KEYWORDS** Sound; Soundscape; Contemporary Cinema; Argentine Cinema.

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Autor de *O som no cinema brasileiro* (7 Letras, 2008).



Este trabalho faz parte de uma pesquisa cuja proposta é analisar usos do som no cinema contemporâneo. Tratar aqui do cinema argentino é expandir os estudos que já aplicamos, em textos anteriores, ao cinema brasileiro e ao cinema comercial de nossos dias, neste último caso de forma independente do uso das fronteiras nacionais como método de análise. No cinema norte-americano e europeu encontramos recentemente exemplos interessantes de uso de rarefação cuidadosa dos sons ambientes em produções tão diferentes entre si como a ficção científica norte-americana *Eu sou a lenda* ou o austríaco *A fita branca*. (COSTA, 2010)

Para entendermos como o conceito de hiper-realismo pode ser tomado como uma característica do cinema contemporâneo recorreremos ao brasileiro Ivan Capeller. Para ele, falar sobre um hiper-realismo sonoro significa dizer que as correspondências entre os sons e as imagens ampliam a percepção do objeto filmado; que o som nas salas de cinema é, muitas vezes, “mais fiel à realidade do que a própria realidade” (CAPELLER, 2008, p. 66). As características específicas do uso do som no cinema comercial durante as últimas décadas têm sido estudadas tanto no âmbito das pesquisas sobre o cinema no Brasil quanto na Argentina. No Brasil, Eduardo Santos Mendes tem tratado constantemente do tema, lembrando inclusive de agregar à discussão a importância da figura do *sound designer*, na qual sempre aparecem nomes como os de Walter Murch e Ben Burtt. Eduardo Santos Mendes têm dado destaque a trabalhos de outros profissionais como os de Alan Splet, parceiro de David Lynch. Na interface entre os estudos de cinema na Argentina e no Brasil, Arnaldo Di Pace também tem se dedicado ao histórico tanto das tecnologias de reprodução sonora quanto do desenho de som em si. (DI PACE, 2008)

Sobre uma possível presença de um modo

de representação hiper-realista no cinema contemporâneo argentino, um caso chama evidente atenção. Os filmes de Lucrecia Martel, com todo o reconhecimento obtido mundialmente, têm sido repetidamente analisados nas escolas de cinema brasileiras, tanto em cursos de graduação quanto em programas de pós-graduação. Nos estudos dos quais pude tomar conhecimento, o som de seus filmes é o eixo central das análises, o que não surpreende, dada a importância que Martel designa à parte sonora na construção da narrativa<sup>2</sup>. Em recente passagem pela Universidade Federal Fluminense, Martel respondeu a perguntas sobre seu trabalho com o som. Disse à plateia que, dentre os motivos pelos quais se deve trabalhar o som com cuidado, está o fato dele realmente atingir o espectador, já que fisicamente se desloca dos alto-falantes em direção ao corpo de quem assiste o filme. Por suas propriedades intrínsecas, o som, ao se propagar, vai de encontro ao espectador, enquanto a imagem está “presa” à tela.

À parte os filmes de Martel, que vêm sendo analisados por demais pesquisadores, e nos quais uma representação hiper-realista do som encontra exemplos claros, este trabalho pretende analisar demais casos, de resto mais sutis, da presença de tal estética no cinema argentino contemporâneo. Quando utilizamos a palavra sutil, a vontade é de demarcar uma diferença com relação não à obra de Martel, mas ao evidente hiper-realismo de certas produções hollywoodianas recentes. Não há como duvidar que as imagens e sons de um filme como *300* propõem uma representação que se afasta do realismo, rumo a níveis extremados do simulacro, como analisa Bruno Costa, amparado por Baudrillard

2 Como no trabalho que vem sendo desenvolvido na UNICAMP por Natalia Christofolletti Barrenha. Ver, por exemplo: *Crujidos, vueltas, rodeos: uma análise da voz em O pântano*, em *Imagofagia; revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Disponível em <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/>



(COSTA, 2010). Ao encontrarmos o hiper-realismo sonoro nos domínios do cinema latino-americano, uma pergunta que podemos fazer é: isso acontece pela influência de tal estética no cinema norte-americano, onde ela é mais facilmente encontrada, ou pode-se chegar a tal escolha, que tanto destaque dá ao uso do som, por demais formações culturais, sejam elas restritas à cinefilia ou abertas a outras manifestações artísticas?

Caso de sucesso comercial cujo uso do som nos interessa é *O segredo dos seus olhos*, de Juan José Campanella. Há no filme pelo menos duas situações em que a ausência de sons ambientes, ou sua extrema rarefação, é ao mesmo tempo evidente para o espectador e relevante para a narrativa. No início do filme, Esposito escreve sozinho. Ouvimos os pequenos sons produzidos em seu escritório, como o do lápis no papel. As primeiras vozes do filme são emolduradas por esse ambiente silencioso. Por outro lado, a própria amplificação desses ruídos de pequenas ações na sala de cinema tornam evidente a estética hiper-realista. Bem mais à frente, quando Esposito dialoga com o viúvo em sua fazenda, aquelas falas fundamentais para o entendimento da trama são também acompanhadas de uma construção mínima do que seria o som ambiente daquele lugar. Nossa hipótese aqui é que vem se tornando cada vez mais comum esse cuidado em construir um som ambiente mínimo, mesmo quando hoje há tantas possibilidades de superpor sons, para destacar momentos fundamentais da história. Há, nesses casos, uma escolha deliberada de, ao invés de preencher a sala de cinema com manifestações sonoras que ajudassem a construir o espaço da ação, causar uma impactante sensação de silêncio. Em *The silence of the loudspeakers, or why with Dolby Sound is the film that listens to us*, o francês Michel Chion comenta o paradoxo que a utilização da tecnologia de exibição multicanais, da qual as salas

de cinema equipadas com a aparelhagem Dolby são o mais comum exemplo, engendra. Para Chion, em um primeiro momento, pode-se pensar que o maior número de canais pelos quais o som é distribuído nas salas leva ao que ele chama de uma “estética do preenchimento”. Por outro lado, a mesma tecnologia pode também levar a uma sensação mais profunda de silêncio, nas situações em que todos os alto-falantes reproduzem massas sonoras de pouca ou quase nenhuma intensidade. O silêncio nas salas de cinema seria, assim, mais perceptível. (CHION, 2003, p. 151)<sup>3</sup> O efeito, também cada vez mais comum no cinema comercial, que Chion chama de “suspensão”, ou seja, uma supressão repentina dos sons diegéticos que tenha funcionalidade narrativa, também ocorre em *O segredo dos seus olhos*.<sup>4</sup> Quando Esposito e a mulher de Sandoval o encontram morto, os sons da ação desaparecem suavemente, em um longo *fade out*. Não ouvimos os gritos de Esposito e os demais sons que a imagem pede, apenas a música que lhes toma o lugar.

Em *Clube da lua*, Campanella já criava impressões de silêncio análogas. Quando nasce o bebê em pleno clube, o choro da criança, levada inclusive ao microfone, é precedido pelo monumental silêncio de todos os frequentadores. De forma mais sutil que em *El secreto de sus ojos*, diálogos fundamentais acontecem em ambientes silenciosos.

No também reconhecido internacionalmente *O abraço partido*, de Daniel Burman, há um narrador em primeira pessoa. No caso, o personagem Ariel Makaroff. É pela sua voz que recebemos as primeiras informações sobre os demais personagens, imigrantes poloneses em Buenos Aires. Dois momentos nos interessam por refletirem

<sup>3</sup> Explicamos com mais calma tais idéias de Chion no artigo *Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?* (COSTA, 2010)

<sup>4</sup> Como explicado em diversos textos seus. Por exemplo, no conhecido *Audio-vision* (CHION, 1994).

procedimentos de sonorização comuns ao cinema comercial oriundo de diversas cinematografias. Quando Ariel finalmente vê seu pai, até então desaparecido, durante a corrida de dois funcionários das lojas daquele bairro, o silenciamento de todos os sons pertencentes à ação é simultâneo à entrada da música. Tal mudança sonora, nesta única vez em que ocorre durante todo o filme, marca claramente para os espectadores a singularidade daquela situação. Mais à frente, a performance vocal da avó judia é, no início, puramente diegética. No decorrer da canção, porém, surge o acompanhamento não-diegético, dos instrumentos que evidentemente não fazem parte da ação.

Em *Historias Minimias*, de Carlos Sorin, o cuidado com a construção do som ambiente rural, das cidades e estradas da Patagônia, contrasta com o uso da música. Tal cuidado é expresso pela utilização de sons que vêm de fora do quadro, de sequências com ruídos mínimos, como a noturna na qual o personagem idoso foge de casa, ou mesmo no comentário ridículo que vêm de uma televisão na padaria. Dizemos que há um contraste, pois nos parece que o cuidado com a construção dos sons ambientes carrega o filme para um caminho supostamente realista, enquanto a presença marcante da música em determinadas sequências as insere na lógica do melodrama.

No posterior *O cachorro*, do mesmo Sorin, a construção dos sons ambientes do sul, de beira de estrada, está na fronteira com o hiper-realismo, com a presença ostensiva dos ruídos que é peculiar em tal estética sonora. Isso quando, mais uma vez, as músicas não são a principal manifestação sonora de certas passagens.

Na representação sonora do ambiente litorâneo do sul da Argentina criada em *XXY*, de Lucía Puenzo, predomina o vento da cidade costeira austral, mesmo quando os personagens

se encontram dentro de casa, além dos evidentes demais sons da orla como os do mar, da chuva constante. Há um momento, porém, em o vento deixa de ter uma conotação realista e parece se transformar em um comentário sonoro à confusão vivida pelo personagem de Ricardo Darin, após flagrar o surpreendente ato sexual da filha.<sup>5</sup>

Em *El bonaerense*, de Pablo Trapero, o som ambiente é a trilha sonora dos créditos iniciais. Os pássaros, os sons de criança e demais manifestações sonoras ajudam a construir a paisagem da cidade pequena onde vive o personagem principal. Com sua prisão, passamos a ouvir as frequências graves que reverberam no interior da cela. Os graves serão uma espécie de padrão sonoro dos ambientes internos durante todo o filme. Após a música regional que emoldura tanto a partida do personagem de sua cidade natal quanto os tardios créditos iniciais, os sons de Buenos Aires surgem de maneira impactante. Os cortes de som unidos aos cortes na imagem e a descontinuidade sonora decorrente disso exacerbam tal impacto. Estabelece-se, também neste caso, uma oposição entre a sonorização dos ambientes rurais e dos urbanos. Nossa hipótese aqui é que uma das marcas do suposto realismo, nos moldes contemporâneos, do cinema de Pablo Trapero, se encontra no uso do som, e mais especificamente no tratamento dos sons ambientes, na fronteira entre o realismo e o hiper-realismo. Vale ressaltar que esse cuidado cada vez maior com a construção dos sons ambientes é uma característica de várias cinematografias, entre elas a brasileira.

Em *Mundo Grua*, os sons graves da periferia de Buenos Aires também estão presentes, como fica claro, por exemplo, nas sequências noturnas passadas dentro de carros, quando o ponto de escuta,

---

<sup>5</sup> Agradeço a lembrança de *XXY* à aluna Lina Kaplan, que trabalhará em sua pesquisa mais longamente com o filme.



como definido também por Michel Chion, se une ao ponto de vista de quem dirige. Ou seja, vemos o que quem dirige vê, e ouvimos o que quem dirige ouve. E o que os personagens ouvem são os sons graves do trânsito em Buenos Aires. Já a sequência inicial coloca os ruídos em primeiro plano. Os operários dialogam, mas temos dificuldade em compreender o que dizem por conta do volume indistinto dos sons da obra. Em mais um exemplo do binarismo entre os sons da capital e os do interior, uma das facetas da tematização do contraste entre os modos de viver em Buenos Aires e aqueles do interior do país pelo cinema argentino das últimas décadas, os sons ambientes mudam radicalmente quando um dos personagens passa a viver em Comodoro Rivadavia. Ali, os sons dos tratores são muito mais volumosos que os da paisagem onde não acontece nada.

Marina Tedesco compara a representação de Buenos Aires em *Mundo Grúa* com a representação de São Paulo no brasileiro *Terra estrangeira* (Walter Salles, Daniela Thomas, 1996). A partir de cuidadosa análise da composição dos planos, Tedesco lembra, resumindo, que ambos os filmes “se valem de uma estética realista, de uma fotografia em preto e branco e de planos fixos, abertos e com grande profundidade de campo”. Embora encontre tais analogias no que diz respeito à construção das imagens, Marina Tedesco comenta que os filmes parecem propor possibilidades divergentes quanto ao futuro e quanto à busca pela felicidade de seus personagens. (TEDESCO, 2010, p. 434) Não nos cabe aqui analisar o som de *Terra estrangeira*, mas podemos dizer sobre a construção sonora de *Mundo Grúa* que ela nos parece em parte realçar a proposta realista da composição das imagens, em parte flertar, como em *El bonaerense*, com a estética hiper-realista tão comum em nossos dias. Para citar uma representação sonora de Buenos Aires distinta desta, em *Viúvas sempre às quintas*, de

Marcelo Piñeyro, o som ambiente do condomínio de casas de classe média alta, onde se passa quase a totalidade das ações, poderia ser identificado como um som rural, em zona da cidade onde ele ainda possa existir. Tal som ambiente está presente, aliás, desde o início da projeção. É anterior à música dos créditos iniciais, e segue por todo o filme, ao não ser, ocasionalmente, nas pouquíssimas sequências ambientadas fora do condomínio, como em um posto de gasolina, ou pela televisão que orienta os moradores sobre o caos na cidade.

Ainda sobre a obra de Trapero, para além do flerte com o hiper-realismo, há outras considerações a fazer. No recente *Abutres*, ocorre uma situação, já próximo do fim do filme, em que o som se liberta da proposta realista geral: Sosa entra no carro de seus possíveis assassinos, e o som ambiente é suspenso, nos moldes do conceito de Chion, criando-se uma impressão de silêncio adornado pelas frequências graves semelhantes às que estão presentes em demais filmes do argentino, como já analisamos. Em *Leonera*, é possível perceber pequenas subversões sonoras, já comuns ao cinema comercial contemporâneo. Vozes e outros sons são deixados fora de quadro: as falas dos funcionários da prisão explicando a Julia Zarate o funcionamento da cadeia, enquanto a vemos andando pelos corredores; as vozes dos policiais sobre as imagens do crime no apartamento, situação que dá início à trama. Cria-se, assim, uma espécie de superposição temporal: ouvimos sons que vêm de tempos diferentes daqueles que vemos nas imagens. Além disso, determinados sons são repetidos no decorrer do filme, atuando como pontuações originárias da própria diegese: funcionam dessa forma os ruídos das portas da prisão. Tais sons surgem reverberados como devem ser para parecerem realistas, embora sua presença repetida sugira outras funções que não a mera representação realista daquele ambiente.

Para chegar próximo do final deste panorama, dois filmes de Lisandro Alonso destacam-se pelo espaço dado aos sons ambientes. Em *Los muertos*, nenhuma outra manifestação sonora se aproxima, em presença total na tela, dos sons de natureza. Trata-se de um desdobramento, no som, de uma escolha narrativa que privilegia o plano-sequência e os longos intervalos de tempo sem diálogos, enquanto vemos o personagem principal no exercício da banalidade de seu cotidiano, o que se torna ainda mais evidente na medida em que ele se afasta da civilização, após ser libertado. Passaremos a saber que, via os rios da região, ele está em busca de sua filha. Que conhecerá seu neto e sua neta. Essa ausência de falas abre espaço para uma presença maciça dos ruídos, principalmente os sons dos rios, das canoas. Um plano-sequência exemplar mostra o personagem remando em sua canoa; ouvimos o próprio som dos remos, das águas, dos pássaros, dos ventos nas folhas, a construção em camadas dos sons de natureza. A câmera se desloca lateralmente, e passamos a ver somente a paisagem. Personagem e sua canoa não estão mais em quadro, a câmera os abandona, mas os seguimos ouvindo.

*Liverpool* começa com o som da banda Flor maleva<sup>6</sup> nos créditos iniciais, o que contrastará com a ausência total de música a partir daquele momento. Em toda a primeira parte do filme, enquanto o personagem principal, Farrel, não desembarca na sua Ushuaia natal, temos a representação do que seja o som ambiente de dentro do navio. Ali, as frequências graves advindas dos motores de todas as máquinas é amplamente verossímil, assim como o ambiente silencioso de sua chegada ao fim do mundo austral, na calada da noite, fora os ruídos que ele próprio produza. Cria-se uma impressão de silêncio geral

na representação do ambiente sonoro de Ushuaia, fora intervenções facilmente justificadas, como a de gaivotas na zona portuária. A impressão de um ambiente construído para ser silencioso se mantém em sua casa, quando Farrel a encontra. Como em *Los muertos*, são longas as passagens sem diálogo, justificadas pelo errar dos personagens principais de ambos os filmes. Assumindo um espaço que, nos filmes de Alonso, não pertence aos diálogos, está a artesanaria cuidadosa dos sons ambientes, assim como os sons de Buenos Aires encontram-se representados na obra de Trapero, da mesma forma que sons da Patagônia são mapeados pelo próprio Trapero, por Carlos Sorín, por Lucía Puenzo. Tal cuidado com a cartografia sonora dos lugares nos quais se passam as histórias se faz presente no cinema argentino contemporâneo como, podemos arriscar, no cinema produzido recentemente em inúmeros contextos de produção mundo afora, inclusive o brasileiro. Usos do som de modo a chamar a atenção do espectador como os que estão presentes nos filmes de Campanella, nos de Trapero, nos da não analisada aqui Martel, diferentes como as propostas estéticas de tais diretores possam ser, são, a um só tempo, particulares e reconhecíveis em demais produções contemporâneas.

---

<sup>6</sup> Banda argentina de punk rock, que também sonoriza o trailer de *Los muertos*, e que contém em sua obra uma curiosa versão para o espanhol de *The Eternal*, da banda inglesa do punk/pós-punk Joy Division.





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPELLER, Ivan. “Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo”. In: Catálogo da mostra e curso O som no cinema, Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008.

CHION, Michel. Audio-vision – sound on screen, New York: Columbia Press University, 1994.

\_\_\_\_\_. “The silence of the loudspeakers, or why with Dolby Sound is the film that listens to us”. In: SIDER, Larry, FREEMAN, Diane, SIDER, Jerry (org). Soundscape – The School of Sound Lectures 1998-2001, London: Wallflower, 2003.

COSTA, Bruno. O hiper-realismo sensorial de 300. In: E-Compós. v.13, n.1. Brasília: 2010.

COSTA, Fernando Morais da. “Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?” In: Logos, v.32, Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

DI PACE, Arnaldo. “Sound design en el cine: um largo camino hacia...” In: Catálogo da mostra e curso O som no cinema, Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008.

TEDESCO, Marina. “A construção da metrópole em tempos de crise: Terra estrangeira e Mundo Grua”. In: MOGUILLANSKY, Marina, MOLFETTA, Andrea, SANTAGADA, Miguel (org). Teorias y practicas audiovisuales – Actas del primer congreso internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires: Teseo, 2010.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*O segredo dos seus olhos (El Secreto de Sus Ojos)*. CAMPANELLA, Juan José, Argentina/Espanha: 2009. 129 minutos.

*Clube da lua (Clube de Avellaneda)*. CAMPANELLA, Juan José, Argentina/Espanha: 2004. 143 minutos.

*O abraço partido (El abrazo partido)* BURMAN, Daniel, Argentina/Espanha/França/Itália: 2004. 99 minutos.

*Historias Minimias*. SORIN, Carlos, Argentina/Espanha: 2002. 92 minutos.

*O cachorro (El Perro)*. SORIN, Carlos, Argentina/Espanha: 2004. 97 minutos

*El bonaerense*. TRAPERO, Pablo, Argentina/Chile/França/Holanda:2002. 105 minutos.

*Mundo Grua*. TRAPERO, Pablo, Argentina:1999. 90 minutos.

*Abutres (Carancho)*. TRAPERO, Pablo, Argentina/Chile/França/Coréia do Sul: 2010. 107 minutos.

*Leonera*. TRAPERO, Pablo, Argentina/Brasil/Coréia do Sul: 2008. 113 minutos.

*Los muertos*. ALONSO, Lisandro, Argentina/França/Holanda/Suíça: 2004. 78 minutos.

*Liverpool*. ALONSO, Lisandro, Argentina/França/Holanda/Alemanha/Espanha: 2008. 84 minutos.

*Viúvas sempre às quintas (Las viudas de los jueves)*. PIÑEYRO, Marcelo, Argentina/Espanha: 2009. 122 minutos.

XXY. PUENZO, Lucía, Argentina/Espanha/França: 2007. 86 minutos.

Pode-se dizer que há algo como um hiper-realismo sonoro no cinema argentino?  
Fernando Morais da Costa

Data do Envio: 19 de março de 2011.

Data do aceite: 12 de junho de 2011.





## A música no documentário: um estudo sobre “Valsa com Bashir”

*The music in documentary: A study about Waltz with Bashir*

**Maria Ines Dieuzeide Santos Souza<sup>1</sup>**

**RESUMO** Poucos ainda são os estudos em língua portuguesa sobre o papel da música nos filmes de não ficção. A partir de alguns conceitos de Michel Chion e Anahid Kassabian, no campo do som, dialogando com os estudos de Bill Nichols no campo do documentário, a proposta deste trabalho é refletir sobre as formas e funções da música no discurso documental, especificamente nas experiências recentes de documentários animados, a partir da análise do filme Valsa com Bashir (Ari Folman, 2008). Assim, tentaremos compreender de que maneiras a música se coloca na construção deste tipo de narrativa, e com que elementos ela contribui para as possíveis especificidades do documentário de animação.

**PALAVRAS-CHAVE** Trilha musical; documentário; documentário animado; Valsa com Bashir.

**ABSTRACT** The studies in portuguese language on the role of music in nonfiction films are still few. Based on some concepts of Michel Chion and Anahid Kassabian, in the sound field, in dialog with Bill Nichols' studies in the field of documentary, the aim of this paper is to discuss the forms and functions of music in documentary discourse, specifically in the recent experiments of animated documentary, from the analysis of the film *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008). We will try to understand the ways in which the music is placed in establishing this kind of narrative, and with what elements it contributes to the possibles specificities of the animated documentary.

**KEYWORDS** Musical track; documentary; animated documentary; *Waltz with Bashir*.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, na linha Narrativa Audiovisual, bolsista CAPES. Formada em Comunicação Social pela UFES. Endereço eletrônico: maridieuzeide@gmail.com



É corrente a afirmação de que o cinema documentário ocupa uma posição secundária nos estudos de cinema, em sua maioria dedicados aos filmes de ficção. No entanto, pelo menos já nos últimos 20 anos se nota um interesse maior ao tema, ampliando-se o número de livros publicados, os festivais específicos (no Brasil, o *É Tudo Verdade* completou 16 anos em 2011, acompanhado pela 11<sup>a</sup> Conferência Internacional do Documentário), ou o aumento de cursos e seminários voltados a esse assunto.

Da mesma forma, também vem ganhando espaço entre os acadêmicos o estudo do som no cinema, mas, no caso das não ficções, as análises não são muitas e se concentram em sua maioria nas tecnologias de gravação de som direto e seus impactos sobre as formas documentais. Quase sempre a ênfase é sobre a palavra falada, o som ambiente e seus poderes de indicialidade, e pouco se fala sobre o uso da música na construção do discurso, como forma de argumentação ou retórica.

Assim, a proposta deste trabalho é refletir sobre o papel da trilha musical na narrativa documental, a partir da análise do filme *Valsa com Bashir*. Concentraremos-nos num tipo específico de documentário, o que se convencionou chamar de documentário animado, aquele que opta pela animação como recurso central para sua linguagem, em função de seu “potencial visual e narrativo” (MARTINS, 2009: 159). Nesse terreno de limites, ainda cheio de indefinições, o objetivo deste trabalho é analisar as relações entre música e imagem, com suas especificidades e modos de operação.

### Valsa com Bashir e a construção da trilha musical

*Valsa com Bashir* é um filme de animação construído a partir de conversas e entrevistas do diretor com amigos e pessoas que estiveram

envolvidas na Guerra do Líbano, de 1982, que tem como ponto culminante o massacre cometido pela milícia cristã falangista nos campos de refugiados palestinos de Sabra e Shatila, com a conivência das tropas israelenses. Ari Folman foi um dos soldados que participou desses acontecimentos, e esse filme é a tentativa de reconstrução de um episódio que lhe foi apagado da memória.

O diretor tem com o tema abordado uma relação muito próxima, e o filme serve como uma tentativa pessoal de reconstituir uma memória dolorosa. Não há a intenção de contar a “grande História”, mas de reconstruir o passado daqueles que estiveram diretamente envolvidos. De acordo com Pablo Gonçalo (2010, 152):

(...) *Valsa com Bashir* não é estritamente um relato autobiográfico, mas também uma investigação, uma procura pela tessitura de um fato histórico, uma experiência individual que evidencia a invenção da memória como uma construção psicológica e social.

Como em outros filmes autobiográficos, vemos um diretor que se constrói a partir da história dos outros. Corroborando com essa ideia de histórias pessoais, a narração em primeira pessoa é muito importante:

(...) a voz literal do cineasta participa do diálogo, mas sem a autolegitimação e o tom autoritário da tradição anterior. (Também não possui o caráter auto-reflexivo presente nas obras de Vertov, Rouch ou MacDougall.) (...) essas vozes, que teriam o potencial de transmitir segurança, na verdade partilham dúvidas e emoções com outros personagens e com o espectador. Como resultado, parecem recusar uma posição privilegiada em relação a outros personagens. É claro que essas vozes autorais

menos assertivas continuam cúmplices da voz dominadora do próprio sistema textual, mas o efeito sobre o espectador é muito diferente (NICHOLS, 2005, 57).

Pensamos que é possível estabelecer diálogos de *Valsa com Bashir* com outras obras em que a forte tradição objetivista do documentário clássico se quebra tanto no modo de fazer (como no documentário reflexivo, que expõe os problemas da representação e da construção documental), quanto no personagem documentado. O olhar não se volta para o outro, mas para si mesmo. O diretor conta uma história que pode ser universal, mas a partir de um exemplo extremamente particular: sua própria história. Dentro da classificação de Nichols<sup>2</sup>, eles seriam os documentários performáticos:

O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. (...) A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta (NICHOLS, 2007, 170).

---

2 Bill Nichols (1997, 2007) sugere, a partir de algumas características predominantes, uma divisão de seis modos, ou tipos, de documentários: documentário poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Esses modos dizem respeito, principalmente, às formas de aproximação com o sujeito e com o mundo construídas pelo filme, e à relação que se estabelece entre o documentarista e as imagens. Mas é importante ter em mente que esses modos não representam estruturas fechadas: é comum que características de mais de um tipo se misturem em uma mesma obra, mas é possível identificar uma organização dominante, correspondente a um dado modo.

Para lidar com esses eventos, Folman escolheu trabalhar com imagens que não foram captadas diretamente do real, mas construídas a partir de lembranças do massacre de Sabra e Shatila. São os aspectos subjetivos que mais interessam na proposta deste filme, que estão explicitamente em jogo, e que podem ser explorados na animação. “Os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático” (NICHOLS, 2007, 170).

Apesar da predominância das imagens-câmera na narrativa documental, tem se destacado nos últimos anos – mesmo que em número pequeno – a produção de documentários de animação, realizados parcial ou integralmente com técnicas desse gênero do cinema, tradicionalmente dedicado à ficção. Uma mostra disso é que o edital de curtas-metragens da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV/MinC), lançado no início de 2010, não coloca mais a animação como um gênero à parte, podendo esta ser incorporada em qualquer uma das categorias do concurso – documentários ou ficções.

Não que o uso da animação no documentário fosse alguma novidade, mas foi sempre mais um elemento retórico, recurso para gráficos, letreiros, ilustrações, mapas, e não uma característica central para a linguagem. O que se vê hoje são experiências cada vez mais ousadas na utilização das imagens animadas na construção da narrativa documental. Filmes como *Ryan* (Chris Landreth, 2004), *Slaves – An Animated Documentary* (Hanna Heilbronn e David Aronowitsch, 2008) ou *Pequeñas Voces* (Jairo Eduardo Carillo, 2010), onde, à primeira vista, não se distinguem na imagem os traços do real, a “intensidade do mundo” (RAMOS, 2008), mas que ainda assim podem (e querem) ser considerados documentários. Esses filmes continuam estabelecendo asserções sobre o mundo histórico,



mundo com o qual mantêm vínculos, em diferentes camadas da narrativa.

Índia Mara Martins começa a sistematizar, no Brasil, uma discussão sobre o documentário animado, elencando algumas características do mesmo, dialogando principalmente com os estudos de Paul Ward. Ela propõe como definição para documentário animado

um filme de situações e fatos reais registrados em suporte eletrônico utilizados como base para posterior intervenção com animação, que muitas vezes é computacional (algumas vezes utiliza animação tradicional). Quase sempre apresenta a valorização de aspectos subjetivos das situações a partir da representação das personagens e dos cenários (MARTINS, 2007, 92).

No entanto, o documentário de animação não se desfaz do vínculo com referentes reais, e busca maneiras de transmitir ao espectador a existência desses referentes fora do filme. Isso pode se dar por meio de vários recursos, e no caso de *Valsa com Bashir*, este vínculo aparece predominantemente por meio do áudio das entrevistas, que foi gravado com as pessoas que participaram daqueles acontecimentos.

A partir dessas vozes que narram episódios e visões, o filme alterna suas imagens entre o presente – planos que se aproximam a um “padrão” de documentário de entrevista, com créditos que identificam os personagens, ambientes que os localizam (casa, trabalho, estúdio) – e o passado, a reconstrução dessas memórias ou alucinações. Costurando tudo isso, a narração em primeira pessoa do diretor, relatando essa busca.

É principalmente nesse trânsito entre o presente e o passado que a trilha musical é mais usada. Ela

foi quase toda composta originalmente para o filme por Max Richter, músico com formação clássica em composição e piano. Seus trabalhos misturam o erudito e o popular, com muito uso de elementos eletrônicos e, mesmo antes de ser convidado para compor a trilha deste filme, já trabalhava em torno do conceito de memória, dos processos de narração de vidas e histórias pessoais<sup>3</sup>.

Além de suas composições, todas instrumentais, estão no filme cinco canções: três são preexistentes ao filme e uma é baseada numa música que já existia – todas dos anos 80 e que misturam rock, punk e eletrônico – e a última é uma canção original, não composta por Richter<sup>4</sup>. Essas canções sempre fazem parte da diegese das lembranças e, por já serem conhecidas ou remeterem a músicas anteriores ao filme, trazem consigo um universo extra fílmico para a história, informações e referências que não se restringem ao filme, e quase sempre podem nos localizar no tempo (os anos 80) ou estabelecer comentários sobre as situações. Além disso, no caso específico de *Valsa com Bashir*, muitas vezes não se limitam ao regime de músicas “na tela” (*screen music*)<sup>5</sup>, extrapolando suas fontes e confundindo suas classificações.

Essa relação entre o uso da canção e da música instrumental e o papel desempenhado por cada

3 Entrevista a Max Richter, disponível em <http://www.factmag.com/2009/01/07/interview-max-richter/2/>

4 As canções são: *This is not a Love Song* (do grupo PiL – Public Image Ltd.); *Enola Gay* (do grupo OMD – Orchestral Manoeuvres in the Dark); *I Bombed Beirut* – baseada em *I Bombed Korea* (escrita e executada por Ze’Ev Tene); *Incubator* (de The Clique, executada no filme por Nitzan Rimon); e *Lebanon* (única canção composta originalmente para o filme, escrita e executada por Ram Orion e Rogel Alper).

5 Michel Chion propõe duas categorias para as músicas no filme: música “na tela” (*screen music*) e música “de fosso” (*pit music*). Essas categorias dizem mais respeito ao lugar simbólico de sua emissão do que às funções que elas desempenham. Assim, *screen music* seria aquela cuja fonte está presente no tempo e no espaço da ação fílmica, e *pit music* é aquela cuja fonte nunca é visível (CHION, 1994, 2009).



uma pode ser analisado na sequência em que Ari Folman se encontra com Ronny Dayag, e a história desse personagem será reconstruída. O início da sequência não tem música, Dayag é apresentado em seu local de trabalho por meio do diálogo entre o diretor e ele. Esse é um artifício recorrente no filme: quase sempre os personagens, no presente, aparecem sem música, e esta faz a passagem para as lembranças; no entanto, isso não significa que a música esteja associada unicamente ao passado.

Assim, junto com o corte entre o plano de Ronny no presente e o plano dele em seu primeiro dia de guerra, começa a canção *Lebanon*. Durante sua introdução, a música cobre essas imagens de lembrança, volta para o depoimento de Ronny (diminuindo o volume para dar mais inteligibilidade à voz) e volta a cobrir as lembranças, ainda com a voz *off* de Ronny. Quando começa a letra da canção, são os personagens que estão cantando. Depois de um plano geral, as vozes já não estão mais sincronicamente associadas aos personagens, e a música, que antes era só um violão, ganha mais corpo com o som de uma bateria. O volume oscila, dando espaço para os comentários de Ronny (é bem perceptível como o discurso falado é prioritário em relação aos outros elementos sonoros, o que é característico nos filmes documentários).

Aqui, fica difícil usar as classificações de música diegética ou não diegética, e parece que nos deparamos com aquelas situações que estão “entre” as categorias. Anahid Kassabian (2001), a partir de uma terminologia definida por Earle Hagen, diz que existiria esse terceiro tipo de categoria, “*source scoring*”, que atua entre o registro diegético e o não diegético, combinando aspectos de ambos em sua relação com a narrativa do filme e as coincidências com os eventos na tela.

Apesar de, no correr da cena, a música perder a sincronia com os personagens, e mesmo que a

única fonte sonora visível e possível para fazer desta uma música diegética seja a voz – já que violão e bateria são elementos pouco prováveis num tanque de guerra –, poderíamos dizer (usando o conceito de Chion) que esta seria uma música “na tela”, ainda que depois ela passe a um outro registro. Isso porque podemos encontrar aqui o que Michel Chion chama de “*materializing sound indices (M.S.I.)*” (CHION, 1994), que são referências no som que o materializam, que tornam mais próxima sua fonte sonora. A forma como percebemos claramente os instrumentos, distinguimos as diferentes vozes e suas imperfeições, as tornam mais próximas, mais presentes.

Pegue uma imagem e compare o efeito de uma pista musical tocada em um piano bem afinado com o efeito de uma pista tocada em um piano ligeiramente desafinado. Nós tendemos a ler a primeira pista mais facilmente como “música de fosso”, enquanto que a segunda, mesmo se o instrumento não for identificado ou mostrado na imagem, vamos sentir a sua presença concreta no cenário (CHION, 1994, 116, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Mas, mesmo que ela apareça como canção “na tela”, sua presença bem marcada na cena faz com que ela funcione como um importante elemento no estabelecimento do discurso fílmico, e nos aproximamos daquela ideia de Kassabian de uma música que fica entre as categorias, combinando características das duas. A voz do diretor quase não interfere na narração de Ronny, e as imagens

---

6 “Take one image and compare the effect of a music cue played on a well-tuned piano with the effect of a cue played on a slightly out of tune piano with a few bad keys. We tend to read the first cue more readily as “pit music”, while with the second, even if the instrument isn’t identified or shown in the image, we will sense its concrete presence in the setting” (CHION, 1994, 116).



tentam se aproximar de uma animação mais realista – nesse caso tanto nas cores quanto nas formas e proporções. Mas no correr da cena a música tece alguns comentários. Em primeiro lugar pela contradição entre som e imagem: o ritmo é de uma balada, mais alegre, um pouco romântica, enquanto os personagens estão dentro de tanques, passando por cima de carros, destruindo cidades. Ainda que, pela narração em *off*, saibamos que os próprios soldados não tinham muita ideia do que faziam ou de onde estavam, e o sentimento fosse o de uma viagem de férias, a música acentua o contraste. Em segundo lugar, existe também uma certa contradição entre ritmo e letra, a letra sim trazendo a aflição da guerra. As vozes cantam coisas como “Bom dia, Líbano / é muita dor para prosseguir”, “que seus sonhos se realizem / que seus pesadelos passem / sua existência é uma bênção, Líbano”, “você está despedaçado / sangra até morrer nos meus braços / você é o amor da minha vida / ah, da minha curta, curta vida”.

Além de contribuir com comentários, é como se a presença marcada dessa música – que fica um pouco suspensa em relação à narrativa – deixasse o espectador em alerta, à espera de alguma coisa, que de fato acontece. Subitamente, um tiro interrompe a viagem dos soldados e a canção. O som do tiro faz com que a balada seja imediatamente substituída por outra música, agora num regime totalmente não diegético, com estrutura eletrônica, mas que incorpora em si os ruídos do ambiente – tiros, apitos da máquina (tanque, rádios). Podemos identificar aqui a dissolução das fronteiras entre sons de primeiro plano e plano de fundo, as distinções entre ruído, som e música para a qual Kassabian (2003) chama a atenção. Segundo a autora, em alguns filmes contemporâneos é possível perceber um desenho de som que prioriza texturas, não mais preocupado com os usos clássicos, mas que

segue outras lógicas, influenciado pelos jogos de *videogame* ou por novas formas musicais (o *rock*, o *rap*, a música eletrônica, os *samples*). No entanto, como Max Richter é um compositor de formação clássica, ele faz uma interessante fusão entre os elementos da música popular contemporânea, os padrões rítmicos e ruídos dos *e*, com estruturas formais mais clássicas.

Aqui, a música segue o mesmo padrão das outras composições que entram em momentos de combate, corroborando essa sensação: batidas ritmadas em velocidade mais alta, uma base grave, um som de cordas com notas curtas e rápidas que sugerem um tom de suspense ou tensão. Essa música “de fosso” (*pit music*) vai continuar até o final da sequência, se adaptando a todas as movimentações da imagem: as batidas eletrônicas param e ela se torna mais melancólica quando os tiros cessam e o personagem precisa esperar a noite para se jogar no mar – nesse momento ele vai pensar em sua mãe, em sua infância. Depois de nadar por horas, quando Ronny está chegando em terra, de novo a música incorpora elementos um pouco mais tensos, ganha quase um peso orquestral, que oscila entre a tensão e a vitória, com muitos tons graves. Quando ele já está salvo e começa a se sentir culpado, a música vai perdendo camadas e voltando a ficar bastante melancólica até terminar quase imperceptivelmente, esmaecendo, quando o personagem está no cemitério assistindo ao enterro dos seus companheiros.

Se a primeira música deixava muito clara sua presença, as composições seguintes são muito orgânicas à ação. Elas funcionam de acordo com o que Chion chama de “*empathetic music*”, música que: “participa diretamente na emoção da cena, move-se em simpatia com ela, cerca-a, prolonga-a e a amplifica”<sup>7</sup> (CHION, 2009, 430, tradução nossa).

<sup>7</sup> “*participates directly in the emotion of the scene, moves in sympathy with it, envelops it, prolongs and amplifies it*” (CHION, 2009, 430).

É interessante notar que as músicas de Max Richter são quase todas compostas eletronicamente, o que faz com que, mais ainda, elas percam seus “*materializing sound indices*” e se tornem mais descoladas, fisicamente, do espaço diegético, se incorporando ao universo das emoções, a um tipo de escuta que não demanda atenção, mas que evoca sensações no espectador.

Essa estrutura da trilha musical funciona de maneira muito semelhante durante todo o filme, com muitas músicas instrumentais do tipo música “de fosso”, exercendo esse papel de “*empathetic music*”; em alguns momentos, as canções são inseridas, fazendo parte da diegese das lembranças, como comentado anteriormente. No entanto, existem dois momentos em que essa estrutura é rompida: em uma das cenas das lembranças de um personagem, Shmuel Frenkel; e na sequência final, quando efetivamente se reconstrói o massacre de Sabra e Shatila – toda essa descrição acontece com apenas duas inserções musicais.

No primeiro caso, a sequência se desenrola junto com a canção *I bombed Beirut*<sup>8</sup>, que se comporta de maneira semelhante a *Lebanon*, referida anteriormente, mas de maneira mais irônica: os planos se alternam entre reconstituições do passado, a princípio narradas pelo próprio diretor, depois cobrindo a fala desse novo personagem apresentado, Frenkel, e as imagens construídas para esse momento da guerra são quase caricaturais, exageradas. Quando acaba essa canção, Frenkel começa a narrar uma caçada a terroristas, e é aí que o tipo de música muda: sem narração, junto com as imagens na mata, começa o *Concerto Nº 5 em F Menor para Cravo e Cordas*, BWV 1056, de Bach<sup>9</sup>.

8 Canção baseada em *I Bombed Korea* (escrita por John McCrea, originalmente gravada por Cake, e no filme escrita e executada por Ze'Ev Tene).

9 Nesse filme com o arranjo de Max Richter, possivelmente construído por sons midi – gerados por computador e não por uma orquestra acústica (assim como o resto das composições dele).

Essa música, por ser de um compositor barroco consagrado de reconhecimento quase universal, difere (no estilo, no período, na origem) de todos os outros tipos de música usados na trilha, e por isso se destaca. Ela é interrompida quando um míssil disparado por uma criança explode o tanque de guerra, e a narração de Frenkel é retomada. Todos os soldados vão atirar e matar essa criança. Por fim, Folman pergunta se ele também estava lá, e Frenkel responde com segurança que eles sempre estiveram juntos.

Aqui, essa música parece operar no que Chion chama de contraponto didático (CHION, 2009): a música que demonstra uma aparente indiferença à situação corresponde com a intenção de significar algum conceito, alguma ideia complementar, que deve ser lida ou interpretada sem a dimensão emocional. Esta é uma cena bastante trágica, mas a música não combina no ritmo, ou no estilo, nas emoções que traz consigo. O discurso antiguerra do diretor, antes expresso pela ironia às situações absurdas que aconteciam, são reforçadas aqui, de outra maneira, por causa da relação estranha que se estabelece entre essa música e a cena que ela acompanha.

É interessante notar que este é o único momento em que alguém se lembra, com certeza, de Folman, sem que este se lembre de ter feito parte daqueles acontecimentos. E esta não é a primeira vez em que o concerto de Bach é executado: antes ele serviu para cobrir uma fala do segundo personagem apresentado, Ori Sivan, que dá uma “*explicação científica*” para o que vai acontecer no filme, para o funcionamento da memória. Quando a mesma música é tocada nesse segundo momento, quando Frenkel fala de eventos bastante traumáticos do passado de Folman, temos a evocação da primeira sequência, da fala de Ori sobre a possibilidade de descobrir coisas assustadoras a respeito de si mesmo ou da



possibilidade de reconstruir sua memória a partir de narrativas alheias. É o diretor se construindo a partir dos personagens que ele encontra.

O segundo caso se destaca pela quase ausência de música. Durante praticamente 18 minutos de filme, existem apenas duas inserções musicais, a primeira durando pouco mais de um minuto, e a segunda, mais longa, durando 3 minutos e 10 segundos. Se considerarmos que durante todo o filme as músicas vão praticamente se encadeando uma na outra, esse é um intervalo importante de silêncio na trilha musical. Durante essa sequência, alternam-se os depoimentos de Dror Harazi, soldado que esteve presente no cerco israelense aos campos de refugiados palestinos, e do jornalista Ron Ben-Yishai. As imagens vão de planos em estúdio, no presente, para as reconstituições dos acontecimentos.

A ausência de música é mais um elemento que reforça o peso dramático desses eventos para o filme, junto com o tom das cores – tudo está em tons de marrom e amarelo, e os planos no presente são frios, em estúdio, com fundo escuro. Os sons ambientes são muito bem cuidados, com sobreposição de diversas camadas: escutamos com clareza os passos no chão de terra, os tiros, as peças penduradas nos uniformes dos soldados que ficam balançando, os caminhões carregados de gente. Tudo aumenta a cruzeza e a crueldade do momento.

A primeira música<sup>10</sup> é inserida logo depois que Harazi, em seu depoimento, afirma que eles demoraram a se dar conta de que alguma coisa errada estava acontecendo, e que confiaram que seus superiores estavam lidando com a situação. É um momento de passagem, para que a descrição continue com a fala em *off* do jornalista, e a música cumpre uma função básica e clássica de ajudar na

10 *The slaughterhouse*, composição original de Max Richter.

continuidade<sup>11</sup>.

A segunda música cobre a descrição dos episódios finais do massacre, narradas por Ben-Yishai. Ela começa junto com o corte que volta para essas imagens do passado, logo depois da última conversa de Folman com o amigo Ori Sivan, em que se explica onde o diretor estava e o que ele fez no momento do massacre, de onde vinha seu sentimento de culpa.

Enquanto Ben-Yishai vai descrevendo a entrada nos campos palestinos, a música que se escuta é um dos arranjos de *The Haunted Ocean*<sup>12</sup>. Essa música toca cinco vezes durante o filme, com três arranjos diferentes. Na primeira vez, ela vem acompanhando o que seria o primeiro *flashback* de Folman, que ele não sabe direito do que se trata, apenas que está relacionado ao massacre de Sabra e Shatila: com alguns soldados, ele se levanta do mar, veste a farda e caminha por Beirute; ao virar uma esquina, se encontra com muitas mulheres, que choram, andando em sua direção. Durante essa cena, as imagens são acompanhadas unicamente da música, sem nenhuma narração ou sons ambientes. Essa visão o persegue durante o filme, e a cena é repetida mais duas vezes, com cortes diferentes – mesma música, mesmo arranjo. A quarta vez em que a música é repetida é nessa sequência final.

Dessa vez, como já dissemos, a música vem junto com as imagens descritas por Ben-Yishai, assim que é ordenado o fim dos tiros nos campos de refugiados. São as imagens da destruição, e a música dura até o momento em que o jornalista vê o primeiro corpo, de uma criança. É interessante perceber como esses dois momentos se interligam por meio da trilha musical: aquela visão que assombrava o diretor

11 Sobre os princípios narrativos da música no cinema clássico, ver: GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies - Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

12 Também composição original de Max Richter.

acaba ganhando corpo pela experiência vivida por outra pessoa, que de alguma maneira é a experiência dele mesmo. Se nas primeiras vezes a música ficava em primeiro plano, com um arranjo que ganhava, em determinado momento, uma camada de cordas com notas curtas e mais agudas, que acrescentavam um movimento, uma tensão pelo desconhecido, desta vez a música dá mais espaço para a narração, tem notas mais longas, fica um pouco mais lenta – parece sugerir um clima mais apropriado a essa sensação da presença da morte.

A partir do momento em que Ben-Yishai descobre o corpo daquela criança, a música termina, dando lugar ao som grave de uma espécie de gongo metálico, com longos intervalos entre uma batida e outra. Logo em seguida, num crescendo, sobe o volume de um choro, misturado com gritos de mulheres. É quando todos os mortos são vistos, e a imagem sai dos corredores apertados para se encontrar com as donas dos lamentos. Todas elas vão em direção, junto com a câmera, ao rosto assustado de Ari Folman. Mais uma vez, o final do massacre coincide com aquele *flashback* do diretor, agora não pela música, mas pela imagem.

Desse primeiro plano do rosto assustado de Folman, um corte traz agora não mais imagens animadas, mas imagens-câmera, de arquivo, tomadas naquele momento. O som que ouvíamos até então, dos lamentos e gritos, são agora sincronizados às suas fontes originais, uma sucessão de mulheres em desespero, a imagem da dor. Com um corte seco, voltamos ao silêncio, cortado apenas pelas batidas graves e espaçadas, que continuam. As imagens videográficas mostram as vítimas do massacre, corpos ainda entre os entulhos. Depois disso, um plano preto e créditos finais (é aqui que se repete, pela quinta vez, *The Haunted Ocean*).

Apesar de analisarmos neste trabalho a trilha musical de *Valsa com Bashir*, pareceu-

me importante esse adendo sobre essas cenas finais já que não especificamente a música, mas o tratamento sonoro aqui desempenha papel muito importante. A passagem da imagem animada para a imagem-câmera ganha continuidade pelo som, e permite essa ligação do que ouvimos com suas fontes sonoras. De certa maneira, isso se remete ao resto do filme, fazendo com que todos os índices sugeridos na imagem (o estúdio, o crédito com nome e profissão) ganhem peso pela materialidade do som dos diálogos, trazendo para o documentário seus referentes no mundo.

### Considerações finais

Bill Nichols destaca que uma das características comuns ao documentário é a predominância de uma lógica informativa, que sustenta um argumento ou uma informação sobre o mundo histórico. Por causa disso ele tem outra maneira de organizar o material fílmico: sua montagem, por exemplo, não precisa ser a montagem em continuidade, que preza para que o espectador receba os fatos representados de tal modo que eles pareçam evoluir por si mesmos, consistentemente. Ela é uma “montagem de evidência”, que está preocupada em demonstrar as ligações entre os personagens, os espaços, os acontecimentos da história. A continuidade, como usada na ficção, não é tão importante porque as situações retratadas no documentário estão relacionadas entre si em virtude de suas ligações históricas, e é isso que a montagem com frequência procura demonstrar. É mais importante organizar os planos de maneira a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica (NICHOLS, 2007). Os saltos no espaço ou no tempo são toleráveis, desde que haja continuidade no desenvolvimento do argumento.

Por essa característica de desenvolver argumentos, ou estabelecer asserções sobre





determinadas questões, o documentário se alinha à tradição da retórica. Para transmitir sua visão, o discurso é organizado de maneira a alternar recursos que levam a fatos históricos ou “documentais”, autênticos, com recursos a fatos emocionais – o que Nichols (1997) chama de provas inartísticas e provas artísticas. A trilha musical pode ser um desses elementos emocionais, que ajuda a estabelecer, em diferentes níveis, pontos de vista a respeito do assunto. Como num filme de ficção, acredito que a música no documentário também pode atuar com os propósitos de estabelecer identificação, humores ou comentários (KASSABIAN, 2001), de maneira a tecer um contraponto didático, ampliar a emoção da cena ou ser totalmente indiferente a ela (CHION, 2009). No entanto, toda a narrativa fílmica, inclusive esses elementos musicais, se articula no filme documental de modo a construir discursos orientados e em relação com questões do mundo histórico e compartilhado por nós. Existe um compromisso com o outro.

Em *Valsa com Bashir*, as convenções documentais são reformuladas, no universo da animação, com efeitos ou consequências que ainda precisam ser mais estudados. Mas os trechos analisados sugerem contribuições da música no estabelecimento da voz própria desse filme, de acordo com o que Nichols chama de voz do documentário:

A técnica, o estilo e a retórica compõem a voz do documentário: são um meio através do qual uma argumentação se representa a si mesma ante nós (...). A voz de um documentário expressa uma representação do mundo, uma perspectiva e um comentário sobre o mundo. A argumentação apresentada através do estilo e da retórica, da perspectiva e do comentário, por sua vez, ocupa uma posição dentro da arena da ideologia. É uma proposição acerca

de como é o mundo – o que existe dentro dele, qual é nossa relação com estas coisas, que alternativas pode haver – que pede nosso consentimento (NICHOLS, 1997, 188, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Os usos e formas de funcionamento da música no filme ainda nos parecem um campo cheio de nuances, e mais se pensarmos nos cruzamentos e nas possibilidades do documentário, seus limites sempre forçados e expandidos. O universo da animação traz outros modos de relacionamento com as questões do mundo histórico, onde é possível priorizar a subjetividade das sensações ou enfatizar um distanciamento em relação a temas dolorosos, por exemplo. Essas primeiras análises aqui desenvolvidas abrem caminhos para muitas reflexões acerca dessas linguagens.

---

13 “*La técnica, el estilo y la retórica componen la voz del documental: son un medio a través del que una argumentación se representa a sí misma ante nosotros (...). La voz de un documental expresa una representación del mundo, una perspectiva y un comentario sobre el mundo. La argumentación presentada a través del estilo y la retórica, la perspectiva y el comentario, a su vez, ocupa una posición dentro del ruedo de la ideología. Es una proposición acerca de cómo es el mundo – qué existe dentro de él, cuál es nuestra relación con estas cosas, qué alternativas puede haber – que pide nuestro consentimiento*” (NICHOLS, 1997, 188).



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHION, Michel. *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press, 2009.

\_\_\_\_\_. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

GONÇALO, Pablo. *Valsa com Bashir: experiência, memória e guerra*. In: *Doc On-line*, n. 09, dez. 2010. p. 151-167. Disponível em <[www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)>. Acesso em 14 fev. 2011.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies - Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

KASSABIAN, Anahid. *The Sound of a New Film Form*. In: INGLIS, Ian (Ed.). *Popular Music and Films*. London: Wallflower Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York/London: Routledge, 2001.

MARTINS, Índia Mara. *Documentário animado: experimentação, tecnologia e design*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, PUC-Rio, 2009.

\_\_\_\_\_. *Documentário animado: um novo projeto do cinema*. In: PENAFRIA, Manuela, MARTINS, Índia Mara (orgs.). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã: Livros LabCom, 2007. p. 87-116.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2a ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.

\_\_\_\_\_. *A voz do documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. Vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 47-67.

\_\_\_\_\_. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

RICHTER, Max. *Interview*. Disponível em <<http://www.factmag.com/2009/01/07/interview-max-richter/2/>>. Publicada em 07 jan. 2009. Acesso em 20 nov. 2010.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*Pequeñas Voces*. O CARILLO, Jairo Eduardo. Colômbia: 2010. 76 minutos.

*Valsa com Bashir*. FOLMAN, Ari. Israel, França, Alemanha: 2002. 90 minutos.

*Slaves – An Animated Documentary*. HEILBRONN, Hanna e ARONOWITSCH, David. Dinamarca, Noruega e Suécia: 2008. 15 minutos.

*Ryan*. LANDRETH, Chris. Canadá: 2004. 14 minutos.

A música no documentário: Um estudo sobre *Valsa com Bashir*

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza

Data do Envio: 25 de março de 2011.

Data do aceite: 18 de maio de 2011.





## Som na caixa: trilha pop x trilha incidental - Duas perspectivas distintas de como a música pode ser utilizada como elemento narrativo no cinema

*Soundtracks: pop songs versus original score two different ways how music can serve as a narrative element in cinema*

Fábio Freire da Costa <sup>1</sup>

**RESUMO** As canções pop operam uma série de funções no universo cinematográfico, seja na produção de sentido de um filme ao endereçá-lo a um público específico, e que usa a música como forma identitária; seja como elemento fundamental para a própria narrativa fílmica, desempenhando ações, caracterizando personagens ou compondo climas. Nosso objetivo é discorrer não apenas sobre as funções que as canções pop exercem na narrativa cinematográfica, mas também apontar diferenças entre o uso delas e da trilha musical incidental de uso mais convencional.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema; narrativa fílmica; música pop; trilha musical.

**ABSTRACT** Pop songs operate several functions in the cinematic universe, sometimes aiding in the meaning production of a film addressing it for a specific kind of public which uses music as a form of identity; or sometimes as a fundamental key in the filmic narrative, performing actions in the plot, bringing some attributes for characters or arranging the mood for specific scenes. This article is not only about the pop songs functions in the filmic narrative, but also the differences between their use and the use of the original score, a more common e well-received type of cinematic music.

**KEYWORDS** Cinema; filmic narrative; pop music. Soundtrack.

---

<sup>1</sup> Jornalista formado pela Universidade Federal do Ceará, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas, pela Universidade Federal da Bahia, onde defendeu a dissertação "Poética do Pop – A música como recurso narrativo no cinema contemporâneo". É crítico de cinema e pesquisa as relações entre a música pop e o cinema. E-mail: fabiofreire.costa@gmail.com.

A música pop<sup>2</sup> está cada vez mais presente no universo audiovisual. Ela é a razão da existência dos videoclipes, faz-se presente em novelas, séries e comerciais de televisão, além de marcar presença constante em filmes e trailers. Às vezes, ela é utilizada na íntegra, com seu gênero ou letra influenciando diretamente no significado da ação. Em outras situações, ela é apenas sugerida por meio de um refrão ou uma melodia. De uma forma ou de outra, seus usos são evidentes, não nos deixando negar: a música pop é um importante recurso cinematográfico.

Não são poucas as funções que a música pop opera no universo cinematográfico: seja na produção de sentido de um filme ao endereçá-lo a um público específico, usando-a como forma identitária; seja como elemento fundamental para a própria narrativa fílmica, desempenhando ações, caracterizando personagens ou compondo climas. Não são poucos os usos culturais que ela pode exercer dentro de um filme, demarcando com certa facilidade períodos históricos específicos, grupos étnicos e raciais ou mesmo construindo identidades nacionais, bem como nichos de mercados segmentados, além de servir como fonte de inspiração para cineastas de renome, como Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Sofia Coppola e tantos outros.

---

2 O termo “música pop” surgiu em meados da década de 1950 para designar um tipo de música dirigido ao mercado adolescente e bastante diferente do estilo então vigente, caracterizando uma música que prima pela mistura de tradições e influências musicais de gêneros como o blues, o jazz e o gospel, como aponta o estudioso de música Roy Shuker (1999, pp. 8-9). Dessa forma, a música pop abrange uma gama de gêneros e subgêneros musicais, sendo os mais difundidos o rock, pop, música eletrônica, reggae, rap, funk, hip-hop etc. Nesse artigo, o termo “música pop” é utilizado de acordo com a acepção desenvolvida pelo pesquisador Jeder Janotti Jr. A música pop é, então, “ligada às expressões musicais surgidas na segunda metade do século XX e que, a partir do rock, se valeram do aparato mediático contemporâneo, ou seja, instrumentos eletrificados, técnicas de gravação e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento” (JANOTTI, 2005, p. 2).

O objetivo desse artigo é justamente estudar as relações que a música pop - mais especificamente as canções pop, essas sempre com um significado semântico expresso por meio de letras - executa dentro do universo da narrativa cinematográfica. Ela opera não somente de forma convencional, substituindo as funções tradicionais das trilhas musicais incidentais. Os gêneros musicais, aos quais ela se vincula, e a trajetória de seus intérpretes, bem como o contexto midiático, no qual está inserida, também agregam valores e sentidos ao filme.

Isso, definitivamente, modifica a forma como assistimos e apreciamos as produções nas quais a música pop se faz presente. Esses fatores são importantes para que entendamos o porquê da seleção de uma canção específica para acompanhar uma determinada cena; e a maneira como certos longas-metragens são vendidos a públicos específicos em virtude de suas trilhas musicais pop.

Levando em consideração o exposto acima, o principal objetivo desse trabalho é procurar apresentar não apenas as funções que as canções pop podem desempenhar no universo fílmico, mas, também, entender como algumas questões peculiares à música pop atuam na narrativa fílmica. Procuramos, dessa forma, rebater a uma visão mais purista de alguns estudiosos e músicos de cinema (GIORGETTE, 1998; MÁXIMO, 2003; PRENDERGAST, 1992). Exemplos de autores que consideram a prática da inserção da música pop como uma empobrecedora do cinema, alegando que as limitações, a banalidade e efemeridade desse tipo de música são prejudiciais ao pleno desenvolvimento da narrativa fílmica.

As canções pop não são moldadas em função das nuances dramáticas ou narrativas do filme. Esse é o principal argumento daqueles que não as consideram como “verdadeira música de cinema”. Para esses autores, elas são compostas dentro



de um esquema fundamentalmente vinculado à indústria fonográfica e obedecem a pressões mercadológicas referentes a questões de gênero. Estão preocupadas com o esquema do star system vigente. E aspectos demográficos, tecnológicos, econômicos e culturais atrelados a elas são difíceis de serem isolados, causando rupturas que prejudicam o desenrolar da narrativa fílmica. Caso das letras, gêneros musicais e imagem de seus intérpretes, considerados uma ameaça à balança música/narrativa, ao atuar de forma intertextual acrescentando ao filme significados adicionais e fora do controle dos realizadores.

Dessa forma, esses detratores do uso de canções pop no cinema as desqualificam como elemento narrativo, já que, nesse caso, o significado da música no cinema não depende unicamente da relação entre o som propriamente dito e o drama imagético, mas do contexto social e cultural no qual as canções estão inseridas.

O uso da música pop é considerado inadequado, caso de dramas de época ou épicos, por exemplo. O universo retratado por longas-metragens desse tipo, dificilmente, permite que canções pop contribuam para o desenvolvimento da trama<sup>3</sup>. Já em produções contemporâneas ou que retratam algum período pós-década de 1950, a presença do pop é perfeitamente aceitável, cumprindo com as funções tradicionais da música e acrescentando uma aura própria e referências culturais ao filme. O status icônico de algumas canções pop, e dos artistas que as interpretam, ajuda esses filmes a capturar e cristalizar o momento de sua criação, estabelecendo

3 Ainda assim, hoje em dia, existem casos de produções que fazem uso da música pop mesmo que o recurso pareça, a princípio, estranho por não corresponder à realidade do período histórico ou universo cultural das personagens ou trama. Essa forma inusitada de utilização de canções pop pode ser encontrada no musical *Amor em vermelho* (*Moulin Rouge*, 2001), no épico medieval *Coração de cavaleiro* (*A Knight's Tale*, 2001) e em *Maria Antonieta* (*Marie Antoniette*, 2006), que se passa na França durante a Revolução Francesa.

um autêntico senso histórico e cultural ao solicitar da audiência um vocabulário e experiência compartilhados, os quais são necessários para a compreensão da associação música/filme.

Além de estabelecer o período histórico retratado, a música pop institui, por exemplo, o gosto cultural das personagens, criando um importante senso de identidade subcultural aos filmes. O público usa o gosto cultural das personagens para se identificar com elas, estabelecendo uma ligação imediata com o universo representado pela narrativa.

Selecionar as músicas certas para dar ao filme um apelo 'atual' (que com o passar dos anos vai se transformar em magia nostálgica) tem se mostrado um sucesso (...). 'É mais do que um caso de filme de hoje necessitando de música de hoje. A música pop contemporânea não conta apenas uma história ou estabelece um sentimento; ela é a própria história e sentimento' (ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 12).

*Easy Rider* (*Sem destino*, 1969) não teria a mesma aura de contracultura se não fosse pela trilha musical composta por canções de Jimi Hendrix, The Byrds e Steppenwolf. Sem as canções do trio americano Bee Gees, *Saturday Night Fever* (*Os embalos de sábado à noite*, 1977) não obteria o mesmo sucesso, e a onda disco virado moda. Talvez o filme nem mesmo tivesse sido produzido. *Trainspotting* (*Sem limites*, 1996) não teria o mesmo impacto sem a música eletrônica e o *britpop* que fizeram a cabeça (e os ouvidos) dos jovens na metade dos anos de 1990.

Outra questão que pesa contra a música pop é que ela também não é composta para se adequar às imagens do filme. Ainda que uma canção tenha sido escrita originalmente para determinada produção, não existe uma preocupação formal para que ela seja

utilizada de maneira sincronizada com as imagens. A relação de sincronismo ponto a ponto, entre o que acontece visualmente e acusticamente, não é levada geralmente em consideração no caso das canções pop. Muitas vezes, mesmo atribuindo um caráter rítmico às imagens, a música pop é utilizada no cinema mais comumente para desempenhar um papel dramático ou lírico, conforme as distinções propostas por Marcel Martin (2003).

A música pop não é flexível e, de acordo com Russell Lack (1997), as canções não são eficazes como interlúdios musicais, fazendo pouco ou nada para o avanço da narrativa ou para nossa compreensão das personagens. K.J. Donnelly (2001) atribui essa “falha” da música pop à sua própria natureza rítmica e estrutural, que raramente combina-se com a natureza das imagens, funcionando melhor em sequências nas quais essa dinâmica não é necessária (caso dos *travellings* ou cenas com montagem acelerada). Para Michel Chion (1997), a presença de canções pop no cinema só encontra sentido globalmente; levando-se em conta que estamos acostumados a uma paisagem sonora que supõe uma superposição aleatória de ritmos e de músicas, o que permitiria ao público não estranhar tal falta de sincronismo entre elas e as imagens.

Em relação às limitações de caráter musicológico, como a pobreza estrutural, harmônica e/ou melódica das canções pop, os críticos do uso da música pop no cinema destacam sua efemeridade e dependência em relação ao momento de lançamento. O que esses autores esquecem é que a música no cinema é utilizada, de forma geral, para comunicar uma série de sentimentos e emoções particulares para uma grande quantidade de pessoas que não possuem, necessariamente, um conhecimento musical, mas compartilham uma cultura musical difundida pelos quatro cantos do mundo.

Essa característica é especialmente perceptível no caso das canções pop, que superam facilmente barreiras geográficas, ideológicas, políticas, sociais, de caráter linguístico e, muitas vezes, resistindo ao tempo, exercendo uma função nostálgica no público. Além disso, os próprios filmes também são produtos culturais definidos pelo momento e sofrem as consequências ao passar do tempo, podendo ser tão efêmeros quanto a própria música pop.

Sendo assim, conforme acredita Simon Frith (1996), os significados e efeitos da música não estão presentes apenas nas suas estruturas imperativas, mas, também, nas experiências culturais e sociais relacionadas a ela, bem como no posicionamento cultural ou social de quem a escuta. Para Frith, graças a uma mudança geral, para a geração contemporânea, no que é considerada atualmente a linguagem básica das emoções, principalmente em virtude da maior presença e importância da música pop na rotina diária, ela é tão capaz de expressar sentimentos quanto a música incidental mais comumente aceita no cinema.

Para o pesquisador Rick Altman (2001), essas restrições atribuídas às canções pop decorrem principalmente da própria percepção da música por parte dos teóricos, acostumados a estudá-la de acordo com uma série de padrões já estabelecidos e difundidos no decorrer da história do cinema. Dessa forma, a partir da consolidação da linguagem cinematográfica e do surgimento da ideia de cinema como arte, as canções populares utilizadas pelo “primeiro cinema” são, assim, renegadas. Os princípios normativos que ditam as formas de acompanhamento sonoro passam a ser inspirados pela música incidental. E a complexa dialética que integra as tradições musicais no cinema será simplificada. Deste ponto em diante, todas as subsequentes formas de análise da música no cinema se apoiarão na concepção de que a música



incidental, composta originalmente para tal obra, é a mais adequada à narrativa fílmica.

Não é de se estranhar que o próprio estudo da música pop no cinema parta do princípio que ela e as trilhas incidentais possuem similaridades e diferenças, sendo a análise comparativa entre elas uma das principais maneiras de se procurar entender como as canções pop operam nos filmes. Essas diferenças e similaridades surgem, então, como um paradoxo, sendo utilizadas aleatoriamente conforme a necessidade.

Quando discriminada por não atender as necessidades básicas da narrativa fílmica, os teóricos reforçam que os papéis desempenhados pela música pop são os mesmos exercidos pelas trilhas musicais incidentais. Quando se pretende diferenciar a música pop da trilha incidental, alegando uma inovação estética na forma da música ser integrada à narrativa, elenca-se vários pontos peculiares às canções pop.

De uma forma ou de outra, o uso das canções pop está sendo cada vez mais aceito pelos teóricos que estudam a música no cinema. Em alguns momentos, elas desempenham, sim, funções similares àquelas atribuídas às trilhas incidentais. A depender da situação ou do filme, as canções pop trazem, sim, particularidades à narrativa fílmica. Elas funcionam de maneira a tencionar uma série de questões das trilhas incidentais, ora dialogando e estabelecendo uma utilização mais convencional, ora causando rupturas nas formas mais tradicionais do uso da música no cinema.

A verdade é que o uso de ambas como elemento narrativo – trilha musical incidental ou pop – não pode ser estudado a partir de generalizações e globalizações, mas, sim, pensando-se em suas especificidades e particularidades. O que não se pode esquecer é que a música de cinema, incidental ou pop, pode existir, ou ter existido, ou estar destinada

a existir fora do espaço fílmico. Sendo assim, para Russell Lack, o significado cultural da música de cinema não está somente na música em si mesma, ou apenas nos filmes. Ele depende de um conjunto de convenções de gêneros e subgêneros, musicais e cinematográficos, e como nós compreendemos as “regras” que ditam esses gêneros.

Ainda assim, levando em consideração essa norma que rege esse universo como um todo, unindo os distintos tipos de música no cinema, podemos apontar particulares entre elas. Além das já citadas diferenças estruturais, as trilhas musicais incidentais e as canções pop baseiam-se em princípios diversos. Enquanto a primeira toma o leitmotiv, ou seja, temas específicos para cada situação e/ou personagem, como principal técnica, as canções pop se apoiam, essencialmente, em questões como gênero musical e significado linguístico. Rick Altman (2001) contrapõe algumas características essenciais que diferenciam esses dois modelos de música no cinema: a fragmentação da música e as diferentes formas de apreciação que o tipo de música implica; os títulos e letras das canções pop; o fato de as músicas pop serem mais facilmente difundidas e reconhecidas pelo grande público.

### **Música incidental X Música pop: a música fragmentária e seus tipos de apreciação**

A música incidental é, estruturalmente, mais maleável e suscetível a variações. A duração das notações musicais, variações, modulações, mudanças de instrumentação, registro e volume tornam esse tipo de música multifacetada e mais cadenciada, sendo mais adequada para o uso essencialmente fragmentário da música no cinema, “entrando” e “saindo” de cena quando necessária. De acordo com a pesquisadora Claudia Gorbman (*apud* CHION, 1997, p. 124), o estilo musical suave



e com motivos curtos das trilhas incidentais são facilmente subordinados à narrativa fílmica e a duração das sequências, daí a capacidade da mesma de ser utilizada em forma de temas e *leitmotiv*.

O fato de a música incidental ser composta já moldada à edição das imagens também conta a seu favor, já que “sua forma e conteúdo são determinados exclusivamente pelas necessidades do filme” (WRIGHT, 2003, p. 9). A estrutura que não se apoia em muitas repetições torna a audição da trilha musical incidental mais difusa, encorajando uma audição mais atenta e silenciosa. Dessa forma, a audição da música incidental é mais passiva, convidando o ouvinte a mentalizar a música e internalizar suas reações a ela, casando a perfeição com a ideia de que a música de cinema não é feita para ser ouvida. A ausência de letra também facilita para que ela passe despercebida, sem chamar tanto a atenção do espectador.

Já as canções pop não possuem essa característica, sendo mais difícil de ser manipulada de acordo com as imagens. Sua estrutura toda baseada na repetição melódica e da própria letra também dificulta qualquer tipo de intervenção, e a “quebra” da canção para se ajustar às imagens nem sempre é bem sucedida, daí as imagens serem, geralmente, adaptadas às canções e não o contrário, como no caso da trilha incidental. De acordo com essa visão, as canções pop falhariam em criar um sentido de unidade e integração audiovisual ao cinema. Daí certa irrelevância entre uma busca por pontos de sincronização rítmica entre a música e a imagem. Toda e qualquer busca entre uma sincronização da música pop com as imagens dos filmes se dá em virtude do conteúdo linguístico e emocional entre ambas.

A escuta da música em um filme é fragmentária pois demanda que ela seja separada em várias partes usadas isoladamente em determinadas

sequências. Por um lado, esse caráter fragmentário poderia pesar contra o uso da música pop nos filmes, já que são raras as ocasiões nas quais as canções são utilizadas integralmente. Mas, apesar desse fator, a música pop acaba se beneficiando por duas razões: em primeiro lugar, basta apenas alguns acordes ou o trecho de uma música para que nos remetamos a sua integralidade; em segundo lugar, de acordo com Simon Frith (1996), nos dias de hoje, nós escutamos música como um algo fragmentário e instável, graças, particularmente, ao processo de industrialização e urbanização e aos constantes avanços tecnológicos que modificam os modos de escuta.

Isso acarreta em uma inovação no modo de se perceber a música no cinema. Os conceitos de música diegética e não-diegética serão, assim, problematizados e ficam cada vez mais borrados. As canções pop são utilizadas de uma maneira que é sugerido ao público que ela está emanando de uma fonte presente na narrativa fílmica, ainda que não seja possível que tal afirmação seja feita claramente, caso de filmes como *Procura-se Susan desesperadamente* (*Desperately Seeking Susan*, 1985) ou *Vida de solteiro* (*Singles*, 1992), no qual o cenário urbano do longa-metragem permite que todas as músicas presentes na trilha possam ser percebidas como sendo diegéticas.

Uma outra forma de utilização da música que embaralha os modos de entendê-la como diegética ou não-diegética é o que o pesquisador Michel Chion (1997, pp. 176-9) chama de “música *on the air*”, aquele tipo de canção que, inicialmente, emana de uma fonte visível na tela (um rádio, instrumento musical etc.) e que, graças a uma montagem paralela, passa a costurar uma série de outras cenas de maneira não-diegética. Apesar da tática também ser utilizada com a trilha musical incidental, ela é bastante comum às canções pop e muito usada



nos filmes do gênero *road movie* (*Sem Destino/Easy Rider*, 1969; *Priscilla, A rainha do deserto/The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, 1994).

Outra característica que diferencia a música pop da trilha musical incidental é sua audição mais ativa. A construção das canções através de versos, refrões e pontes satisfazem uma expectativa prévia dos ouvintes ao estabelecer um ritmo reconhecível e estabelecendo uma relação direta entre elas e o público. Dessa forma, a participação do ouvinte na execução da música pop é fundamental. As melodias fáceis de serem memorizadas, as letras cheias de refrões repetidos à exaustão, a curta duração e a cadência ritmada que reflete no próprio corpo do ouvinte fazem com que as canções pop peçam para ser “cantadas junto” e permaneçam na memória coletiva de seus consumidores.

Se a audição da trilha incidental pode ser considerada inconsciente, a música pop recobra a consciência do público para a música na tela, exercendo uma influência paradoxal no espectador na medida em que tenciona questões como a percepção coletiva e a percepção privada das canções. De forma geral, a música nos ajuda a entrar emocionalmente na narrativa. Segundo Chion (1997), ela exerce, assim, uma dupla função. Primeiro, isola cada espectador ao estabelecer uma relação particular entre ele e o filme. Afinal cada pessoa reagirá de uma forma àquela música que serve como acompanhamento, principalmente no caso da música pop que agrega outros valores diretamente relacionados à experiência de cada um. Por outro lado, cristaliza coletivamente as reações do público, chamando sua atenção para determinada situação ou personagem.

Essa dupla função é reflexo da própria relação que nós mantemos hoje com a música na nossa rotina. Por um lado, a experiência de ouvir música nos conecta com outras pessoas e nos dá acesso a

um mundo coletivo. Simon Frith (2001, p. 27) diz que “nós compramos um disco sabendo que nosso gosto é dividido – e medido pelas paradas de sucesso – e ouvimos a uma estação de rádio cujo apelo é sabermos que o locutor pode nos fazer sentir como membros de uma ‘comunidade’”.

Mas, ao mesmo tempo, os constantes avanços tecnológicos e a fragmentação do mercado da música pop tornam a experiência de escutar música cada vez mais individual. “[A] industrialização da música, tanto como um processo tecnológico quanto econômico, descreve como a música passou a ser definida como uma experiência essencialmente individual, uma experiência que escolhemos para nós mesmos diante do mercado e como uma forma de autonomia cultural na vida diária” (FRITH, 2001, p. 27).

O modo como apreendemos a música no cinema não depende somente das formas convencionais de sua utilização ao longo do decorrer da história do cinema. Apesar dos usos habituais da música já estarem enraizados no imaginário do público de cinema, afinal são mais de 100 anos de tradição de experiência coletiva compartilhada, a reação do espectador a ela também é individualizada na medida em que nossas respostas variam de acordo com as ideias emocionais que cada canção exerce sobre nós. No caso da música pop, uma reação mais difícil de prever em virtude de características mais suscetíveis a fatores externos.

Ainda que Lack afirme que um filme já chegue até o espectador fechado e totalmente construído, limitando as possíveis interpretações sobre ele e apenas solicitando nossas respostas emocionais diante de certas situações, a interpretação de uma canção pop em um filme não pode ser apreendida de maneira uniforme. A relação entre ela e uma sequência não é única, conforme observa Chion (1997, p. 199): “Associar uma música a um filme

conduz, em efeito, tanto a perda de certas possibilidades como a exploração de outras. Esta perda de possibilidades forma parte do ato artístico, da opção dramática”. Selecionar uma canção pop para acompanhar uma cena é tão arriscado quanto optar por uma trilha musical incidental. O uso de ambas fecha algumas portas e abre outras.

### **Música incidental X Música pop: canções previamente conhecidas**

De acordo com Russell Lack (1997), a música é um dos recursos mais poderosos e ambíguos da narrativa cinematográfica, por isso o autor reforça certo cuidado na hora de selecionar uma canção para acompanhar determinada cena, principalmente se for uma música que já faça parte do repertório cultural do público consumidor de cinema.

Se uma canção pop escrita originalmente para um filme já traz em si uma carga cultural, em virtude do gênero musical e do artista que a interpreta, o que dirá uma canção que já vem sendo executada há anos e é referência no universo pop, agregando ao longa-metragem uma série de significados difíceis de serem obtidos de outra forma. Daí a importância que os catálogos das gravadoras vêm adquirindo no universo cinematográfico. Afinal, a música pop já tem mais de 60 anos, um repertório ilimitado de canções dos mais vários gêneros musicais e presença constante no cinema.

É, justamente, em virtude desse vasto repertório que a música pop, de acordo com Ney Carrasco, deve ser utilizada com cautela, não atendendo somente a demandas comerciais, mas tendo sempre a narrativa fílmica como principal foco. Para Carrasco (2003, p. 106), a música original tem a seu favor “a condição de inédita e, conseqüentemente, sua associação ao elemento dramático ou narrativo está despida de significações preestabelecidas”. Mas o pesquisador não descarta a utilização de

canções de domínio público, apenas atenta para o fato de que a seleção da música a ser utilizada deve ser criteriosa, uma vez que seu uso implica uma associação imediata entre a ação representada e essa canção.

Apesar desse uso cuidadoso proposto por Ney Carrasco, Michel Chion (1997) procura desmistificar tais restrições ao uso de canções pop preexistentes, afirmando que, mesmo fazendo parte da narrativa fílmica, não percebemos a música como um recurso exclusivo do universo do filme, mas, também, como um elemento que sobrevive muito bem fora desse contexto. De acordo com Chion, da mesma forma que uma música conhecida traz novos valores a um filme, ela também pode estar totalmente vinculada a ele, caso uma pessoa venha conhecê-la através desse filme em particular. A simplicidade estrutural da canção pop (composta basicamente de pontes e refrões e com uma importante carga lírica em virtude de seu conteúdo linguístico), é facilmente gravada na memória e se associa para sempre com um momento determinado da existência, para logo em seguida encerrar em si mesma esse destino.

No caso dos filmes, ela é associada à determinada ação, situação ou personagem e, se for conhecida, agrega ao filme seu significado “original”, ou seja, qual o momento ou situação de nossas vidas que está associado a elas. Ela agrega, assim, uma série de sentimentos e associações prévias desenvolvidas ao longo de anos de execução radiofônica, por exemplo. Então, ao invés de ser prejudicial à narrativa, como apontam alguns teóricos, essa carga cultural prévia pode trabalhar a favor do filme.

O gancho emocional em potencial dessas associações já estabelecidas é considerável e bem maior do que qualquer trilha incidental original poderia exercer. A canção certa no lugar certo pode ser uma estratégia poderosa,



possibilitando que o filme se aproveite de um trabalho já feito pela canção (WRIGHT, 2003, p. 12).

Ao contrário de uma relação nociva no qual a carga cultural da música prejudica a narrativa, as canções pop de maneira alguma negam a unicidade da obra cinematográfica. A vinculação de música pop preexistente a uma cena implica uma série de combinações infinitas e uma múltipla troca, não só o filme incorpora os significados contidos na canção como esta adquire novos contornos presentes na obra fílmica.

Para os pesquisadores Jonathan Romney e Adrian Wotton, cada espectador vai ao cinema com uma bagagem própria e, conseqüentemente, o uso da música pop no cinema não significa nada sem antes ser filtrada pelo conhecimento prévio do público dos códigos culturais não só do próprio universo cinematográfico, mas da cultura pop em geral. Daí a importância de como esses filmes e músicas são embalados e para que tipo de público são endereçados:

O que é mais marcante é como a maioria dos filmes que usa música pop atualmente apela para específicas áreas de conhecimento – para o apego do espectador a gêneros cinematográficos e musicais distintos – como se cada filme fosse endereçado exclusivamente para os habitués de uma prateleira em particular de uma loja de departamento cuja clientela é cada vez mais fragmentada. (...) Atualmente, a fragmentação do mercado pop é refletida na forma como cada filme ou gênero evoca não uma audiência universal, mas uma série de “micro comunidades”, cada uma possuindo, ou querendo possuir, sua própria cultura

particular (ROMNEY & WOOTTON, 1995, p. 5).

É bastante comum, dessa forma, vermos alguns gêneros cinematográficos associados a gêneros musicais. Enquanto filmes de ação, aventura e terror geralmente optam por artistas pop e bandas de rock e subgêneros com uma sonoridade mais pesada (*heavy metal, hardcore, punk rock*, música eletrônica etc.); produções com temática racial trazem como trilha músicas de *rap, hip-hop, funk*; e romances e comédias românticas apostam em nomes alternativos do pop e rock ou mais reconhecidos pelo grande público.

### Música incidental X Música pop: títulos e letras das canções pop

As trilhas musicais incidentais alcançam uma combinação audiovisual através da junção da emoção contida em algumas texturas musicais e o conteúdo específico de algumas sequências. Dessa forma, o chamado sincronismo entre imagem e som é essencial para o entendimento de como a música é utilizada no filme e seus significados são mais dependentes das imagens e situações ilustradas. Já em relação à música pop, os significados das canções estão diretamente relacionados a seus gêneros musicais, intérpretes e, principalmente, conteúdo linguístico, ou seja, títulos e letras.

Os títulos e letras das canções funcionam como comentadores da ação, uma espécie de coro grego, ora de forma irônica, ora melancólica, capturando a emoção particular de cenas específicas e contribuindo para uma identidade coletiva do filme, tornando-se uma parte fundamental da significação fílmica. Não só o conteúdo das músicas é utilizado como fonte de alusão humorística ou melancólica, mas as próprias referências extra-musicais que as canções trazem sobre a cultura pop também contribuem para o significado do filme. Jeff Smith considera, inclusive, que essa tendência da “música

pop ser utilizada como forma de comentário irônico pode ser vista como uma configuração particular da cultura pós-moderna, onde um modo bastante consciente do significado textual endereçado é situado em uma rede maior de referências intertextuais” (2001, pp. 407-8). Ainda de acordo com Smith, contudo, esse tipo de uso da música pop deve ser cauteloso. Afinal, se a canção não for conhecida do público, a função estabelecida de comentário falhará e a presença da canção ilustrando determinada cena perde o sentido.

A favor da música pop está a capacidade de o público reconhecê-la apenas através do título e do refrão, não sendo necessário o entendimento de toda a letra da música, tarefa muitas vezes impossível, já que, a depender do gênero musical, a compreensão da letra da música é irrelevante.

[S]e uma canção já é bastante conhecida do público, então o conhecimento de sua letra se torna mais uma questão de reconhecimento do que cognição. Ao invés de decifrar a letra da música, a audiência simplesmente aplica o conhecimento prévio sobre ela - título ou refrão - para o contexto dramático específico que é retratado no filme. Assim, o público não precisa ter um total entendimento da letra da canção, mas simplesmente o mínimo de informação oferecida pelo título da canção (SMITH, 2001, p. 418).

Outra possibilidade que, de acordo com Jeff Smith, pode tornar inadequado o uso de canções pop nos filmes é a capacidade destas, em virtude de suas letras e títulos, de não apenas distrair a atenção do público da narrativa fílmica, mas, também, criar associações diferentes daquelas intencionadas pelos produtores e cineastas. As canções pop são influenciadas por vários aspectos – culturais,

econômicos, sociais etc. – e não é nada difícil que o entendimento que o amplo público tenha dela seja diverso daquele pretendido inicialmente pelos realizadores do filme.

Assim, mesmo como essa possível restrição, a possibilidade de comentário que as canções pop agregam ao cinema gera, inclusive, uma prática hoje comum: filmes que têm o mesmo título de uma canção. Entre alguns exemplos estão *Conta comigo* (*Stand by Me*, 1986), *Veludo azul* (*Blue Velvet*, 1986), *Uma linda mulher* (*Pretty Woman*, 1990), *Quando um homem ama uma mulher* (*When a Man Loves a Woman*, 1994), *Um dia especial* (*One Fine Day*, 1996), e tantos outros.

Para todos esses filmes, o já familiar título das canções funciona como primeiro atrativo para as plateias, prometendo a elas a chance de escutar mais uma vez essas canções favoritas do passado, mesmo que, talvez, em uma nova versão interpretada por uma revelação pop. Em muitos casos, essas canções já conhecidas resumem a trama ou apresentam o “conceito” do filme: a narrativa meramente reitera a já bastante conhecida mensagem da canção (CREEKMUR, 2001, p. 382).

A relação da música e letra de uma canção funciona, então, da mesma forma que a associação entre a própria música e imagem, só possuindo sentido durante o período de tempo no qual estão vinculadas uma a outra. De qualquer outra forma, esse sentido opera globalmente, sem que haja uma semelhança ou afinidade sincrônica explícita.

A canção pop não é, segundo Chion (1997), nada mais que um elemento simples e característico da linguagem cinematográfica, ocupando um lugar particular nessa linguagem fragmentária que tem a preocupação de ordenar vários recursos





distintos e que operam ora isoladamente, ora em conjunto. Para Chion, as canções pop podem estar presentes em todo o filme. Cantadas ou entoadas pelas personagens. Como música de fundo ou justificada visivelmente na tela. Ou comentando ações de forma não-diegética, fora da realidade do universo representado pelo filme. As possibilidades são muitas. O repertório pop é cada dia mais vasto. Basta os produtores e cineastas escolherem a música certa para a cena certa. Pronto, temos mais um momento memorável do cinema.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, Rick. Cinema and popular song: The lost tradition. In KNIGHT, Arthur & WOJCIK, Pamela Robertson (eds.) Soundtrack available: Essays on film and popular music. Durham & London: Duke University Press, 2001, pp. 19-30.
- CARRASCO, Ney. Sygkronos. A Formação da Poética Musical do Cinema. São Paulo: Via Lettera, 2003.
- CHION, Michel. La Musica en El Cine. Madrid: Ediciones Paidos Iberica, 1997.
- CREEKMUR, Corey K. Picturizing American cinema: Hindi film songs and the last days of genre. In KNIGHT, Arthur & WOJCIK, Pamela Robertson (eds.) Soundtrack available: Essays on film and popular music. Durham & London: Duke University Press, 2001, pp. 375-406.
- DONNELLY, K.J., Pop music in British cinema: A Chronicle. London: BFI, 2001.
- FRITH, Simon. Performing Rites: on the value of popular music. Cambridge/Massachusetts: Havard University Press, 1996.
- GIORGETTI, Mauro. Da natureza e possíveis funções da música no cinema. 1998a. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/cinetecindex.htm>. Acessado em 01/08/2004.
- LACK, RUSSELL. La música en el cine. Madrid: Cátedra, 1997.
- JANOTTI JUNIOR, J. S. Por uma abordagem mediática da música popular massiva. In Revista E-Compós, Rio de Janeiro, v. 3, 2005.
- MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MÁXIMO João. A música do cinema: os 100 primeiros anos, vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- PENDERGAST, Roy M. Film music: a neglected art - A critical study of music in films. W.W. Norton & Co, New York., 1992.
- ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (eds.). Celluloid Jukebox. London: BFI, 1995.
- SMITH, Jeff. The sounds of commerce. Marketing popular film music. New York: Columbia University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_, Jeff. Popular Songs and Comic Allusion in Contemporary Cinema. In KNIGHT, Arthur & WOJCIK, Pamela Robertson (eds.) Soundtrack available: Essays on film and popular music. Durham & London: Duke University Press, 2001, pp. 407-430.
- WRIGHT, Robb, Score vs. song: Art, commerce, and the H



factor in film and television music. In INGLIS, Ian (ed.). Popular music and film. Great Britain: Wallflower Press, 2003, pp. 8-21.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*Moulin Rouge – O Amor em vermelho (Moulin Rouge)*. LUHRMANN, Baz, Austrália, EUA: 2001, 126 minutos.

*Coração de cavaleiro (A Knight's Tale)*. HELGELAND, Brian, EUA: 2001, 140 minutos.

*Maria Antonieta (Marie Antoniette)*. COPPOLA, Sofia, EUA, França, Japão: 2006, 122 minutos.

*Sem destino (Easy Rider)*. HOPPER, Denis, EUA: 1969, 94 minutos.

*Os embalos de sábado à noite (Saturday Night Fever)*. BEDHAM, John, EUA: 1977, 118 minutos.

*Sem limites (Trainspotting)*. BOYLE, Danny, Reino Unido: 1996, 94 minutos.

*Procura-se Susan desesperadamente (Desperately Seeking Susan)*. SEIDELMAN, Susan, EUA: 1985, 104 minutos.

*Vida de solteiro (Singles)*. CROWE, Cameron, EUA: 1992, 99 minutos.

*Priscilla: A rainha do deserto (The Adventures of Priscilla: Queen of the Desert)*. ELLIOTT, Stephan, EUA: 1994, 104 minutos.

*Conta comigo (Standy by Me)*. REINER, Rob, EUA: 1986, 89 minutos.

*Veludo azul (Blue Velvet)*. LYNCH, David, EUA: 1986, 120 minutos.

*Uma linda mulher (Pretty Woman)*. MARSHALL, Garry, EUA: 1990, 119 minutos.

*Quando um homem ama uma mulher (When a Man Loves a Woman)*. BANANBERG, Jan, EUA: 1994, 126 minutos.

*Um dia especial (One Fine Day)*. HOFFMAN, Michael, EUA: 1996, 108 minutos.

Som na caixa: trilhas pop e incidental. Duas perspectivas distintas de como a música pode ser utilizada como elemento narrativo.

Fábio Freire da Costa

Data do Envio: 23 de março de 2011.

Data do aceite: 19 de maio de 2011.





## Pontos de escuta infantis: diegeses implicadas pelo som

*Children's points-of-audition: diegesis implied by sound*

**Mirian Ou<sup>1</sup>**

**RESUMO** A fronteira entre o diegético e o não-diegético tem sido tema de discussão frequente nos estudos sobre música no cinema. Alguns pesquisadores têm apontado para a necessidade de esclarecer o conceito de diegese e de observar como a música ajuda a construí-la, para além da simples distinção dentro/fora da diegese. Este trabalho pretende fazer um breve levantamento de posições tomadas por alguns pesquisadores sobre o assunto, concentrando-se depois no modo como a música e os ruídos, como ferramentas narrativas, conformam uma narração dirigida à infância e, assim, uma diegese construída para a infância. Em particular, será focado o papel da trilha sonora metadieética e da canção, elegendo como objeto de análise *Menino Maluquinho* – o filme (Hélcio Ratton, 1995).

**PALAVRAS-CHAVE** Trilha sonora; diegese; narração; cinema infantil.

**ABSTRACT** The border between diegetic and non-diegetic has been discussed quite a lot in film music studies. Some researchers have pointed to the need of clarifying the concept of diegesis and of observing, beyond the distinction of in/out, how the music helps to construct the diegesis itself. This article intends to make a brief review of some researchers' positions about the subject. Afterwards, it concentrates on the way music and foleys, as narrative tools, make a narration directed to children and, thus, a diegesis built to children. Particularly, this article will analyze the role of metadiegetic soundtrack and of songs in the film *Nutty nutty boy* (Hélcio Ratton, 1995).

**KEYWORDS** Soundtrack; diegesis; narration; children films.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), bolsista CAPES. Bacharel no Curso Superior do Audiovisual – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo (USP, 2005). mirianou@yahoo.com.br.

## Introdução

João Batista Melo dos Santos, no primeiro trabalho acadêmico brasileiro de maior fôlego sobre o cinema infantil, recupera uma definição dos pesquisadores britânicos Cary Bazalgette e Terry Staples. Para eles, o filme infantil é aquele que “oferece, principal ou inteiramente, um ponto de vista infantil. Eles tratam de interesses, medos, apreensões e temas da criança em seus próprios termos” (BAZALGETTE; STAPLES, 1995, p. 96). A partir deste princípio, Santos assume que filme infantil é “aquele que tem a criança como personagem principal e que se desenvolve a partir de um olhar infantil sobre a realidade” (SANTOS, 2004, p. 56). O autor faz ainda a ressalva de que esse olhar apenas “se pretende infantil, na medida em que – exceto em trabalhos com crianças na direção – a visão do filme será, de qualquer modo, a do realizador adulto” (ibid.). Entretanto, não se caracteriza no texto o que viria a ser esse olhar infantil reproduzido pelo adulto. O que seria tratar “os temas das crianças em seus próprios termos”?

Para buscar uma reflexão mais profunda sobre esses termos, partiremos para uma análise dos pontos de escuta de personagens infantis e de como é construído seu universo sonoro. Em outras palavras, será analisada não só a escuta subjetiva do personagem<sup>22</sup>, mas também a forma como a instância narradora simula características da escuta do personagem infantil. Será feita uma análise da trilha sonora de *Menino Maluquinho – o filme* (Helvécio Ratton, 1995), com atenção particular para as cenas com sons e música metadiegticos. Como eles contribuem para que a narração, controlada por um adulto, dialogue com o público infantil? Eles

permitem a construção de um mundo diegtico diferenciado, por partir do ponto de vista de uma criança? Como se caracteriza esse narrador?

Primeiramente, será feito um panorama do quadro teórico sobre a questão da música no cinema em relação à diegese. Em seguida, com base em alguns desses conceitos, será feita a análise de trechos do filme de modo a entender que tipo de diegese a narração audiovisual, com enfoque para o som, sugere para o público infantil.

## A diegese e a música

O conceito de diegese tem sido repisado por estudiosos da área de música e cinema, como Claudia Gorbman (1980, 1987), Jeff Smith (2009), Ben Winters (2010) e Alessandro Cecchi (2010), com algumas importantes contribuições para pensar o papel da música como construtora de diegese. Por trás da discussão dos limites entre o diegtico e o não-diegtico, repousam ideias diferentes sobre o que vem a ser diegese. Dada a importância do fundamento e as recentes discussões sobre ele nos estudos de cinema e música, serão mencionadas brevemente posições de alguns pesquisadores, o que embasará a análise fílmica feita neste trabalho.

Jacques Aumont ressalta um tipo de atividade intelectual quando define a diegese como “uma construção imaginária”. A diegese, portanto, não está dada: é construída pela imaginação a partir dos dados fornecidos pela instância narradora. Ele acrescenta algumas especificidades a essa construção, dizendo que se trata de “um mundo fictício que tem leis próprias mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural, ou, pelo menos, com a concepção variável que dele se tem” (AUMONT, 1993, p. 248). A música de *background*, cuja fonte não é explicitada na imagem, que parece não ser ouvida pelos personagens, seria portanto um dos elementos não-diegticos mais recorrentes

2 Michel Chion (1994, p.90) apresenta duas acepções de “ponto de escuta”, uma delas ressaltando o sentido subjetivo: “que personagem, em determinado momento da história, está (aparentemente) ouvindo o que eu ouço?” (tradução da autora).



do cinema. Afinal, no “mundo natural”, não se costuma ouvir música sem procedência inferível, muito menos uma que combine com nosso estado emocional e movimentos. Segundo Michel Marie,

A música no filme é o único som que não provém da diegese produzida visualmente, mas o espectador convencionalmente a aceita. Sua natureza arbitrária é radical. Essa arbitrariedade naturalizada é particularmente reveladora do grau de convenção que o espectador aceitará, e estrutura todas as regras que determinam o funcionamento da escuta fílmica<sup>3</sup>. (MARIE *apud* GORBMAN, 1987, p. 54).

Gorbman retoma as definições de diegese propostas por Etienne Souriau e Gérard Genette. Segundo Souriau, a diegese incluiria tudo o que pertence, “‘por inferência’, à história narrada, ao mundo suposto ou proposto pela ficção do filme”<sup>4</sup> (GORBMAN, 1980, p. 195). Genette, por sua vez, entenderia a diegese como “o mundo espaço-temporal das ações e dos personagens implicado narrativamente” (ibid.). Explicita-se aqui mais uma vez o trabalho intelectual do espectador de *inferir* a diegese a partir da instância narradora, um traço recorrente nas definições do conceito. David Bordwell também segue uma linha semelhante, reapropriando termos do neoformalismo russo. Segundo ele, a fábula (eventos da história reconstituídos pelo espectador em sequência linear) é inferida pelo espectador a partir da *syuzhet* do filme, que contém todas as imagens e sons que constituem a obra (SMITH, 2009, p. 2).

Alessandro Cecchi retoma as definições de diegese levantadas por Gorbman, em particular

a de Souriau, que ressalta o papel de inferência do espectador. Esta inferência estaria pautada na “concepção representativa da linguagem fílmica” (CECCHI, 2010, p. 2). Ele se apoia principalmente na teoria de Chion da “audiovisão”, segundo a qual a recepção da imagem e do som constitui um único momento. Em outras palavras, imagem e som seriam elementos integrados na recepção. A partir daí, Cecchi argumenta que é por meio da instância narradora que se faz possível inferir uma diegese, e são os espectadores que a realizam. A diegese seria, assim, uma construção “secundária, subjetiva e hipotética” (ibid., p. 7). Os aspectos diegéticos e não-diegéticos, do ponto de vista da audiovisão, “não podem ser distinguidos num nível ontológico. Em vez disso, eles cooperam na narração audiovisual, com a qual estão constantemente interagindo” (ibid., p.9).

Por fim, o autor aponta para o fato de a música auxiliar na inferência da diegese pelo seu aspecto narrativo e representacional, mesmo aquela tradicionalmente considerada não-diegética. Como exemplo, Cecchi cita a cena do chuveiro em *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960). Juntamente com outros elementos fílmicos, a música dos violinos rasgados contribui sobremaneira para que o espectador infira o clima da cena e a ação que se desenrola.

O papel do espectador em inferir a diegese, processo com o qual a música contribui, parece ser um ponto pacífico entre muitos pesquisadores. Contudo, o que aparentemente é mais determinante nas diferenças de concepção de diegese (e portanto do que pertence ou não a ela) é o critério de quão semelhantes às do mundo natural suas leis devem ser.

Jeff Smith (2009, p.4) chama a atenção para o fato de ser comum, nos estudos de música e cinema, relacionar erroneamente o conceito de música diegética a um uso realista da música. Os filmes, lembra ele, constroem muitas vezes um universo

3 Tradução da autora a partir do texto de Gorbman em inglês.

4 Tradução da autora.

pouco realista. Para o autor, portanto, uma música diegética (com fonte explicitada na imagem) utilizada de forma pouco realista não deixa de ser diegética, o que do ponto de vista teórico e lógico é bastante coerente, mas deixa de ressaltar o estranhamento muitas vezes provocado por esse procedimento.

Ben Winters (2010) é bem mais radical nesse ponto. Partindo de uma das características da diegese proposta por Souriau, a da rememoração do mundo ficcional pelo espectador, Winters afirma que quase toda música é diegética porque ajuda a construir esse mundo, é parte essencial da forma como o imaginamos. Como exemplo, cita algumas trilhas do compositor John Williams, como o tema de Indiana Jones, argumentando que a música que seria tradicionalmente considerada como não-diegética marca o personagem e seu mundo de tal forma que não é provável lembrar do personagem sem a música, e vice-versa. Baseado no conceito de “*filmind*” proposto por Daniel Frampton, afirma que seria possível a existência de um universo fílmico em que músicas soariam – ainda que elas não sejam ouvidas pelos personagens (WINTERS, 2010, p. 237-238).

Mesmo levando em conta que a música diegética nem sempre apresenta um tratamento realista, talvez seja mágico demais para o pensamento tradicional considerar que toda música pertença ao mundo diegético, ainda que os personagens não a notem – haveria, em geral, mundos habitados por músicas sem origem. Todavia, Winters chamou a atenção para um dado interessante: a de que há muitos casos em que a música se torna representativa e construtora da identidade de um determinado universo fictício, mesmo a não-diegética. Sua argumentação perde força quando se nota que há muitos outros casos em que a música não é memorável. Os casos que ele analisa são, em grande parte, de trilhas musicais que visam ser comercializadas em disco. Nesse

contexto, quanto mais atreladas ao universo fílmico, tanto melhor a sua venda.

### Nem tão dentro da diegese, nem tão fora dela: espaços narrativos ambíguos

No filme *As férias do Sr. Hulot* (*Les vacances de Mr. Hulot*, Jacques Tati, 1953), há piadas audiovisuais que brincam com convenções da música no cinema. Em determinada cena, Sr. Hulot sai do hotel rumo à praia. Ouvimos uma melodia com toques jazzísticos em alto volume. Já a ouvimos algumas outras vezes no filme. Trata-se de uma cena externa, sr. Hulot caminha, parece óbvio que a música aqui apresenta o uso não-diegético usual do cinema. Um plano, no entanto, revela um jovem casal deitado na areia com uma vitrola, um disco rodando. Afinal de contas, é possível e provável que essa música seja diegética, que venha da improvável vitrola na praia. Poderíamos afirmar que a música era diegética desde o princípio da cena? Diante dessa construção de Tati, a resposta é sim. Mas se o espectador pensasse dessa maneira desde o começo, certamente perderia a piada. Mostra-se evidente um jogo do narrador para causar instabilidade na percepção do status da música. O que é diegético ou não pode depender, portanto, da posição do espectador, de que informações são dadas a ele e do que ele imagina sobre o universo fictício.

Alguns teóricos sobre a música no cinema têm chamado a atenção para a rigidez do pensamento dicotômico que distingue elementos fílmicos diegéticos dos não-diegéticos, apontando a insuficiência da estrutura para explicar alguns casos em que a música não parece se situar em nenhum dos extremos.

Anahid Kassabian questionou essa estrutura, que, segundo ela, empobrece muitas vezes a interpretação de cenas e acaba “obscurecendo o papel da música, dela própria, produzir diegese”



(KASSABIAN, 2001, p. 42). Baseando-se em Earle Hagen, ela propõe o termo “*source scoring*” para indicar algumas músicas que se situam nesse meio-termo, cuja interpretação é mais ambígua. Hagen, compositor de Hollywood, distinguia as composições entre algumas categorias de difícil tradução: “*source music*” (a música diegética cuja fonte é revelada), “*dramatic scoring*” (a música não-diegética padrão, que tenta ao máximo acompanhar eventos da imagem) e a “*source scoring*” (cuja fonte é revelada, porém acompanha o clima da cena e ações, aumentando ou diminuindo o volume, por exemplo) (ibid., p. 42 – 45). Com esse conceito, ela dá ênfase maior à música diegética que atua como não-diegética, em detrimento da situação inversa, da música não-diegética que eventualmente atua como diegética. Para Smith, como comentado anteriormente, esse tipo de música não deixa de ser diegética, apesar de assumir algumas características típicas da música de *background*.

Dentre as contribuições para pensar posições da música com relação à diegese, Claudia Gorbman ofereceu uma das mais pertinentes. Para interpretar algumas cenas em que não há uma clara justificativa imagética para a música (ou seja, sua fonte reprodutora não é visível), mas para a qual existe alguma motivação diegética, Claudia Gorbman propôs o termo “metadiegeese” baseada em Genette (GORBMAN, 1987, p. 23). A música metadiegética encontra-se num mundo imaginário produzido pelo personagem, reproduz sua escuta subjetiva. Essa música poderia expressar, por exemplo, um pensamento ou um sonho, num momento em que o personagem toma conta, temporariamente, de parte da narração do filme, tornando-se assim um narrador secundário. Robynn Stilwell retoma o termo de Gorbman para defini-lo mais exatamente como

(...) um tipo de subjetividade representativa,

música claramente situada (por meio do enquadramento, diálogo, atuação, iluminação, sound design ou outro processo cinematográfico) num personagem que produz um ponto de identificação/ localização para a audiência<sup>5</sup>. (STILWELL, 2007, p. 196)

Para Smith, a música metadiegética de fato se situa num local além do tradicional dentro – fora da diegese,

(...) uma vez que a música imaginada, ao contrário da música cuja fonte é revelada, não requer uma fonte física para produzi-la como um som concreto, materializado. Por causa disso, pode ser bem difícil discernir se uma trilha musical é representação do que um personagem pensa ou se ela simplesmente comunica essa informação de forma não-diegética como uma ferramenta da narração fílmica<sup>6</sup>. (SMITH, 2009, pp 22 – 23)

Robynn Stilwell cunhou um termo que traduz a “ambiguidade e instabilidade” causadas muitas vezes por essa música que transgride a fronteira entre o diegético e o não-diegético. Ela chamou esse espaço de “brecha fantástica” ou, no original, “*fantastical gap*”, que ocorre usualmente com a mudança da perspectiva da música de não-diegética para diegética (e vice-versa) (ibid., p. 186), como no exemplo citado de *As férias do Sr. Hulot*, ou no caso da música metadiegética. Em boa parte das vezes, esse efeito é causado intencionalmente pela instância narradora, que regula as informações fornecidas ao espectador. Do ponto de vista dicotômico dentro/ fora da diegese, a música de *Sr. Hulot* é diegética. Mas o termo proposto por Stilwell tem a qualidade de chamar a atenção para o efeito provocado pela

<sup>5</sup> Tradução da autora.

<sup>6</sup> Tradução da autora.



instância narradora, proporcionando ao espectador um momento de perplexidade e incerteza.

Michel Chion, por sua vez, lança uma provocação ao analisar filmes cujos personagens têm destino similar ao evocado pelas canções que os acompanham: podemos ter certeza de que a música considerada não-diegética não faz parte da diegese? É possível afirmar categoricamente que os personagens não estão ouvindo a música e sendo influenciados por ela? “Deveríamos entrar aqui na lógica mágica – a cine-magia.” (CHION, 2009, p. 425). Por isso, em vez de enfatizar as expressões dicotômicas diegético/ não-diegético, que expressariam algumas funções da música que muitas vezes se imbricam, ele prefere classificá-las de acordo com o seu “local simbólico” de enunciação em relação à imagem. “Música da tela” (“*screen music*”) seria aquela cuja fonte é explicitada na imagem. A “música de fosso” seria aquela cuja fonte é omitida (ibid., p. 412).

Com base nas convenções cinematográficas, é muitas vezes possível apontar para as intenções mais prováveis dos realizadores e para o entendimento mais provável dos espectadores com relação à posição da música no espaço narrativo. No entanto, no limite (e aí a provocação de Chion dialoga com essa suposição), o que faz parte ou não da diegese está a cargo de cada espectador. E há, como mencionado, algumas estruturas desestabilizadoras que estimulam-no a pensar e repensar sua construção da diegese de um filme.

### Sonoridades maluquinhas

No filme *Menino Maluquinho* ressalta-se a dimensão imaginativa da infância. O protagonista é um garoto que cria: conta piadas, imagina guerras navais no banho, faz poemas, desenha, inventa histórias. No sucesso editorial *O Menino Maluquinho*, no qual a película se baseia, o garoto também é

compositor: “fazia canções” (Ziraldo, 2005, p. 61). Vemos no livro uma partitura que Maluquinho teria feito, intitulada “Valsa” (ibid.). No filme, há cenas em que podemos supor que a música ou os ruídos que escutamos vêm da imaginação de Maluquinho, o que poderia apontar, supostamente, para momentos em que o personagem vira um narrador secundário, ou para momentos em que o narrador adquire mais características do personagem.

Dirigido por Helvécio Ratton, o filme teve o som editado por Valeria Mauro e Virgínia Flores (após esta ter voltado de um curso de aperfeiçoamento de montagem sonora na National Film Board do Canadá). A trilha musical do filme foi composta por Antônio Pinto, no seu primeiro trabalho para longa-metragem. Filho de Ziraldo, o compositor foi fonte de inspiração para o livro e co-autor da partitura “Valsa” quando ainda criança.

O filme, ambientado na década de 1960, não possui propriamente uma estrutura clássica: apresenta um caráter mais episódico, dando ênfase a momentos do cotidiano do personagem. O incidente inicial: Maluquinho bate a cabeça na escola e tem que voltar mais cedo para casa. Brinca com seu amigo, almoça, brinca na rua, toma banho, janta, dorme. Maluquinho enfrenta a separação de seus pais. Apresenta um poema no show de talentos da escola, quando seu avô aparece de surpresa. Junto com alguns amigos da cidade, Maluquinho passa um tempo no interior com seus avós. Nesse período, seu avô falece e os garotos realizam um jogo de futebol em sua homenagem.

O primeiro dado que chama a atenção quanto à organização do espaço sonoro do filme é a sincronização não-realista de algumas imagens e ruídos. Maluquinho chega da escola e vai assaltar a geladeira. Agitado, pergunta para Irene, a empregada doméstica da casa, se há suco, bolo, danone... Sua mãe chega e só permite que ele tome



um suco, “senão ele não almoça”. Ao que o menino responde: “Ô, mãe! Até lá eu já dirigi tudo!” Achando graça, sua mãe completa: “dirige a comida e digere um carro... Avestruz!”. Ouvimos então o som de um ronco de motor, com duas aceleradas. Maluquinho olha em direção à barriga, volta o olhar para a mãe e imita uma buzina: “Bi-bi”.

Além do espectador, quem ouviu esse ronco de motor, que rompe com as leis do mundo natural? O ruído foi diegético, partindo de fato da barriga de Maluquinho? Ou foi um comentário não-diegético da instância narradora em resposta à fala da mãe?

Pelo olhar de Maluquinho para sua barriga, pela imitação da buzina, é possível inferir que ele escutou o ronco do motor. O filme é trabalhado primordialmente numa chave realista, o que a princípio enfraquece a hipótese de que, nesse mundo diegético, barrigas ronquem como motores de carro – ainda que esporadicamente. A hipótese mais plausível é de que esse som seja metadieético – ou seja, faça parte da escuta subjetiva do menino estimulada pelo comentário da mãe. Se assim for, o narrador dá vez para a audição subjetiva de Maluquinho, mostrando um ponto de escuta infantil e fazendo uso de um som contrapontístico, que acrescenta significado, não apenas redundando a imagem.

Outra cena em que parece prevalecerem os sons metadieéticos e o ponto de escuta do personagem é quando Maluquinho toma banho. Ele leva à banheira alguns brinquedos de plástico, como navios e tartaruga. Manipulando-os, narra uma história de guerra marítima e piratas. Os ruídos ambientam a história de Maluquinho: ouve-se vento, trovão e barulho de mar, juntamente com os ruídos diegéticos que acompanham as ações do personagem brincando na água. Mais uma vez, a narração abre-se para a imaginação sonora do personagem.

Há um outro momento em que a sincronia

não-realista acontece, e que acaba, entretanto, colocando em dúvida essa escuta subjetiva de Maluquinho. Para chamar o menino e seu amigo Bocão para o almoço, a mãe pega uma pequena corneta de plástico na sala. A imagem mostra-a levando a corneta à boca, balançando levemente a cabeça e piscando os olhos: ela está tocando. O que ouvimos, no entanto, não é o som característico de uma corneta de plástico, mas uma corneta profissional que executa um toque clichê de chamada de soldados em quartel militar. Por um momento, com o dedo indicador, a mãe dedilha um pistão imaginário, acompanhando as variações da música. Em outro plano, Maluquinho, deitado no chão de seu quarto com Bocão, escuta a chamada da corneta (agora um som *off*), levanta-se rapidamente e exclama: “Oba, hora do rancho!”, utilizando um termo militar para a refeição.

Dessa vez, o som fica mais ambíguo ainda, uma vez que não se restringe à audição de Maluquinho: é sua mãe quem parece executá-lo e escutá-lo em primeiro lugar. Sua fonte é visível na imagem, mas o som não é realista. Como música que quebra o naturalismo, que fica entre o mundo diegético e o não-diegético, ela parece se localizar na “brecha fantástica” formulada por Stilwell, chamando a atenção para artimanhas da instância narradora. O narrador busca adicionar um aspecto lúdico ao filme, supostamente adequado ao público a que se dirige e semelhante ao tipo de escuta subjetiva de seu personagem.

A diegese sugerida pelo som é, assim, um mundo com toques de impossibilidade, permeada pela imaginação de Maluquinho, com pitadas de magia. Mais convencionais são os “efeitos sonoros engraçadinhos” (VILLAÇA, 2005, p. 218), como o próprio Ratton uma vez os chamou em sua biografia, sons que sublinham e/ou comentam ações ou falas. Chutes e cabeçadas marcadas, frases musicais de

reprovação do narrador e outros sons do gênero são clichês da linguagem de desenhos animados e de outros produtos direcionados às crianças, e são aproveitados com moderação no filme. Trata-se de um narrador que por vezes assume um espaço sonoro imaginário do personagem menino. Por outras, busca simular esse ponto de vista infantil, calcado muitas vezes em clichês.

### Canções sobre e para a infância

Outro aspecto importante a ser considerado para a análise desse narrador no plano sonoro é a inserção de canções no filme. A canção-tema *Menino Maluquinho* foi composta por Milton Nascimento e Fernando Brant e interpretada pelo próprio Nascimento, por Rita Lee e pelo coro infantil Curumim. Além dos créditos iniciais e do clipe final com os melhores momentos do filme, a música aparece uma vez, numa sequência de montagem em que Maluquinho e seus amigos brincam na rua. A canção segue o regime não-diegético tradicional, auxiliando na costura dos planos e reiterando o significado das imagens. Ao mesmo tempo, lembrando Winters, essa canção marca e ajuda a construir o mundo ficcional de Maluquinho. Tanto que ela foi posteriormente comercializada em CD, junto com algumas músicas que estão no filme e outras inéditas.

A canção é alegre, com refrão que se repete bastante e facilita sua memorização. Na letra, Milton Nascimento e Rita Lee cantam que “Vida de moleque é vida boa / Vida de menino é maluquina / É bente-altas<sup>7</sup>, rouba-bandeira / Tudo que é bom é brincadeira”, associando a infância de Maluquinho, cheia de brincadeiras na rua, com uma infância feliz. As imagens que acompanham a música também exaltam a liberdade de usufruir a rua: crianças

radiantes descem ladeira com rolimã, meninos jogam bente-altas com entusiasmo, brincam de rouba-bandeira. Maluquinho destaca-se nelas por sua habilidade ou peraltice. Uma infância de uma época ainda pouco marcada pela indústria cultural: os personagens não assistem à televisão, não jogam videogame, não têm brinquedos de super-heróis e indumentárias de personagens televisivos.

A sequência pode ser considerada um discurso de exaltação a um tipo de infância que existe cada vez menos, principalmente em grandes áreas urbanas. Há nostalgia na construção. Trata-se do narrador mostrando às crianças no que consistem os bons momentos dessa fase, e sugerindo por meio da música não-diegética um olhar positivo sobre o mundo de Maluquinho. Na música, é interessante notar que vozes infantis fazem coro à adulta na segunda parte da canção, como que ratificando o que ela expressa.

Outra sequência que merece destaque inicia-se com Maluquinho dormindo em sua cama. A música não-diegética lembra uma canção de ninar tocada no piano, assemelha-se ao som de uma caixinha de música. Ouvimos o tique-taque de um relógio com um pouco de reverberação. Numa longa tomada, a câmera parte de um plano médio plongée de Maluquinho e vai se afastando, para cima e para a esquerda, rotacionando o eixo para mostrar a parede do quarto. O movimento revela uma janela grande, de onde vemos a aproximação de um pêndulo gigante. Uma voz over masculina, adulta, anuncia um texto baseado no livro: “Ah, que grande mistério o jeito que o menino tem de brincar com o tempo! Sempre sobra tempo para tudo. O tempo... que amigão! Seu ponteirinho das horas vai ver é um ponteirão. O tempo para ele faz horas, horas a mais!” Ouvimos badalar de sinos. O pêndulo gigante entra pela janela. O quarto escuro ilumina-se. Maluquinho se levanta da cama. Há um corte para

<sup>7</sup> Brincadeira infantil que se assemelha ao taco, tradicional em algumas regiões de Minas Gerais, hoje bastante esquecida.



um plano mais próximo, o menino esfrega os olhos, observa o pêndulo com alegria e sobe nele. É levado pelo pêndulo para fora da janela. A música cessa e surgem sons que se assemelham a sinos de vento.

O movimento de câmera, a voz *over*, o badalar dos sinos, a entrada do pêndulo no quarto e a mudança da iluminação no mesmo plano indicam possivelmente a transição do regime diegético para o metadieético: entramos no sonho de Maluquinho.

No próximo plano, o personagem chega com o pêndulo a um relógio gigante no meio de um céu azul-noite e estrelado, onde uma mulher vestida de branco, uma espécie de fada, o recebe no colo. Maluquinho, ela e o relógio possuem uma sombra branca, reforçando a ideia de que se encontram em uma dimensão onírica. A música que então ouvimos parece uma valsa que, nos créditos finais, é intitulada *Tempo de menino*, composta por Antônio Pinto e Fernando Brant.

No relógio, o menino deita e senta sobre os ponteiros, gira-os a seu bel prazer. Corre em círculos sobre os números das horas, saltando-as. Dança com a fada, fazem alguns movimentos sincronizados. Nem a fada, nem Maluquinho abrem a boca para cantar, mas interpretam a música uma voz adulta feminina (Paula Morelembaum) e a própria voz do personagem (interpretado por Samuel Costa). A voz feminina começa cantando: “Seu tempo é bom, vai demorar / Pode brincar que o seu dia é longo / Pular, correr, jogar / Você é o dono do mundo.” Em seguida, é a voz do próprio menino que canta, agora transformando o texto para a primeira pessoa: “Meu tempo é bom / Vai devagar / Posso brincar tudo que eu quero / Pular, correr, jogar, dançar / Fazer tudo que eu sonho.” Nesta canção, a voz infantil ratifica também (ou mimetiza) a primeira voz adulta. No final do plano, com a música e a dança a terminar, há uma fusão de imagem e de som para o próximo plano: é dia, Maluquinho está no travesseiro, dormindo e

sorrindo. Irene, a empregada doméstica da casa, vem acordá-lo. O sonho acabou.

O que difere essa sequência metadieética, marcada pela canção do sonho do protagonista, daquela sequência com a canção-tema do filme? E o que têm em comum? Em primeiro lugar e de modo geral, retomando a definição de metadieese proposta por Stilwell, os vários elementos fílmicos já citados mostram ser plausível a ideia de que a música (e as imagens desta sequência) estão atreladas ao ponto de vista subjetivo de Maluquinho, de seu sonho. A sequência de montagem da música-tema, por outro lado, é composta por imagens, locações, ações e diálogos realistas.

Em ambas as sequências, a música é um dos elementos principais para construção do tempo e do espaço fílmicos, mas elas atuam de forma diferente em sua relação com a imagem. De acordo com Chion, “antes de prover ressonância emocional a um filme, a música é sobretudo uma máquina de manipular tempo e espaço, aos quais ela ajuda a expandir, contrair, congelar e derreter como desejado.”<sup>8</sup> (CHION, 2009, p. 409). No primeiro caso, a máquina musical auxilia a condensar o tempo e a costurar os planos: ela é sincronizada com um fluxo de imagens de várias brincadeiras em locações diferentes, com muitas cores primárias, como vermelho, amarelo e azul. Os planos contêm muito movimento: carrinhos descem, crianças correm. A canção tem um ritmo mais rápido e a montagem de imagens é bastante entrecortada, principalmente em comparação com o ritmo da edição ao longo do filme. No segundo caso, o tempo parece se distender com a máquina: o ritmo da música é mais lento, há apenas uma locação (o relógio), poucas ações, os movimentos dos personagens são suaves e conforme a música: eles dançam, parecem ouvi-la e são representantes

---

<sup>8</sup> Tradução da autora baseada na tradução de Gorbman para o inglês.

das vozes que a interpretam. No figurino e no cenário há menos cores, predominando as neutras e frias. Embora o período da música represente uma boa parte de noite de sono (e aí haveria uma condensação do tempo), sua cadência sugere o que a letra da canção expressa: o tempo do menino “vai devagar”.

São distinções interessantes. Quando está acordado, o fato de o tempo do menino “ir devagar” é narrativamente expresso com a rapidez e a intensidade de movimento visual e sonoro num curto espaço de tempo. Mais que ir devagar, a impressão que se tem é de que o tempo é muito cheio. Quando está dormindo, e quando a narração supostamente assume mais diretamente o ponto de vista do menino, o tempo parece se esvaír mais lentamente.

As duas canções também fazem afirmações sobre o universo infantil pelo eu-lírico, pelos intérpretes e pela melodia. Sejam elas mais identificadas com o personagem mirim ou com a instância narradora, ambas são cantadas inicialmente por adultos. As vozes das crianças entram depois para confirmar e legitimar o que foi dito. A letra exalta uma infância cheia de brincadeiras, com percepção de tempo única. Como Chion propôs, as canções permitem também uma ampla identificação. Elas criam sujeitos que não se referem exclusivamente ao personagem do filme, mas o universalizam (CHION, 2009, p. 428). Dessa forma, as sequências apresentam quase um caráter teórico (e poético ao mesmo tempo) sobre a criança que todos supostamente já fomos, sobre a infância ideal.

A respeito da melodia das músicas, é preciso ressaltar que seu caráter infantil surge de algumas convenções. A música *Menino Maluquinho*, canção-tema do filme, insere-se na tradição de música infantil composta e interpretada por grandes nomes da MPB a partir da década de 1970, com grande aceitação da crítica. Chico Buarque lança o disco *Os*

*saltimbancos* em 1977 e Vinícius de Moraes, *A Arca de Noé* em 1980. O atestado de qualidade do estilo é um apelo a mais para os pais dos espectadores, que possivelmente tiveram contato com essas produções. Já a *Tempo de menino* trabalha com a valsa, um ritmo associado muitas vezes ao conto de fada, como se pode observar em filmes produzidos pela Disney, como *A Bela e a Fera* (*Beauty and the Beast*, 1991).

Nas sequências analisadas, sonho e realidade têm ritmos diferentes, cores diferentes, mas um teor semelhante: é bom ser criança, e é bom aproveitar esse tempo, um tempo que passa de modo distinto.

### Considerações finais

A cena do sonho de Maluquinho no relógio apreende de forma poética o passar do tempo e sua fruição na infância. Ela associa a ideia de controle do tempo com o controle do mundo. O menino faz o que quer com o relógio, símbolo temporal. A música diz que seu tempo vai devagar, e que ele é o “dono do mundo”. Da mesma forma, música e imagem em movimento transcorrem no tempo. Ao manipulá-los, o narrador tem a possibilidade de controlá-los e de ser dono e construtor de mundos, sugerindo diegeses.

Lembrando que a diegese é inferida pelo espectador, e que os espectadores principais do filme analisado são crianças, é plausível supor que interpretações diferentes possam ser construídas por elas.

Para isso, a narração propõe alguns momentos de instabilidade. A sincronização não-realista entre imagens e sons é uma delas. O narrador assume brincadeiras. Lembrando a questão de Chion, quem pode garantir que eles são apenas um ponto de escuta subjetivo do personagem? Que não fazem parte desse mundo diegético sons esquisitos,





engraçados? Embora essa interpretação seja menos provável, ela é possível, principalmente depois que assistimos à cena da corneta.

A sequência que até agora foi tida como um sonho também pode gerar ambiguidade. É possível imaginar, por exemplo, que toda noite o pêndulo chega, que Maluquinho acorda, que sai para um passeio noturno e volta para sua cama.

Além do som, a imagem sugere também alguns elementos desestabilizadores do realismo. Há detalhes que lembram a estilização de histórias em quadrinhos ou de cartuns: a peruca da mãe de Maluquinho, os óculos marcantes de seu amigo Juninho, a rua de casinhas coloridas, as cores bem organizadas do filme.

A narração, como já apontamos, não omite sua voz adulta, uma voz que pretende mimetizar, por vezes, a imaginação de uma criança tal como ela a concebe. Por outras, ela sugere modos de encarar a infância e o mundo de Maluquinho. Para compor uma narração infantil e sugerir uma diegese infantil, ela se vale de alguns clichês e convenções de produtos audiovisuais voltados para crianças, como os efeitos sonoros que sublinham as ações à moda dos desenhos animados.

A contribuição principal do filme para a construção de uma diegese infantil, entretanto, é a abertura de uma pequena brecha fantástica para que os espectadores escolham seus caminhos onde ele não está definitivamente traçado. Aqui analisamos principalmente a ambiguidade colocada entre o que é diegético e não-diegético, com sons metadieгéticos. É essa sensação que convida os espectadores, as crianças, a imaginar e inferir espaços e tempos realistas ou fantásticos a seu bel prazer. Isso é o que caracteriza de fato um ponto de vista – e de escuta – infantil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

BAZALGETTE, Cary e STAPLES, Terry. Unshrinking the kids: children's cinema and the family film. In: BAZALGETTE, C.; BUCKINGHAM, D. (orgs). *In front of the children*. London: British Film Institute, 1995, p. 92-78.

CECCHI, Alessandro. Diegetic versus nondiegetic: a reconsideration of the conceptual opposition as a contribution to the theory of audiovision. *Worlds of Audiovision*, 2010. Disponível em: <[http://www-5.unipv.it/wav/index.php?option=com\\_content&view=article&id=71&lang=en](http://www-5.unipv.it/wav/index.php?option=com_content&view=article&id=71&lang=en)>. Acesso em: 23 jan. 2011.

CHION, Michel. *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press, 2009.

\_\_\_\_\_. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

GORBMAN, Claudia. Narrative film music. *Yale French Studies*, n. 60, p. 183-203, 1980.

\_\_\_\_\_. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge, 2001.

SANTOS, João B. Melo dos. *A tela angelical: infância, literatura, mídia e cinema infantil*. 2004. 186 f. Dissertação (Mestrado em Mídias) – IA, Unicamp, Campinas.

SMITH, Jeff. Bridging the gap: reconsidering the border between diegetic and nondiegetic music. *Music and the Moving Image*, vol. 2, n. 1, p. 1-25, mar./mai., 2009.

STILWELL, Robynn. The fantastical gap between diegetic and nondiegetic. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R. (orgs). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Berkeley: University of California Press, 2007, p.184–202.

VILLAÇA, Pablo. *Helvécio Ratton: o cinema além das montanhas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

WINTERS, Ben. The non-diegetic fallacy: film, music and narrative space. In: *Music and Letters*, vol. 91, no. 2, p. 224-244, mai. 2010.



ZIRALDO. O menino maluquinho. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2005.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*As férias do Sr. Hulot.* TATI, Jacques. França: 1953. 114 minutos.

*Menino Maluquinho – o filme.* RATTON, Helvécio. Brasil: 1994. 83 minutos.

*Psicose.* HITCHCOCK, Alfred. Estados Unidos: 1960. 109 minutos.

Pontos de escuta infantil: diegeses implicadas pelo som  
Mirian Ou

Data do Envio: 25 de março de 2011.  
Data do aceite: 18 de abril de 2011.





## Efeitos sonoros enquanto fala audiovisual - análise de Gerald McBoing-Boing à luz do §528 das *Investigações Filosóficas*

*Sound effects as audiovisual speech - analysis of Gerald McBoing-Boing using §528 of Philosophical Investigations*

Rafael Duarte Oliveira Venancio <sup>1</sup>

**RESUMO** Dentro da produção da UPA, estúdio que buscou rivalizar esteticamente com os preceitos da Disney no cinema de animação nos anos 1950, Gerald McBoing-Boing é a personagem mais emblemática, estrelando quatro curtas de animação que representam os preceitos do estúdio. No entanto, o mote narrativo de McBoing-Boing é que ele não se comunica com sons, mas sim por efeitos sonoros, e se fazendo entender. Para entender quais são as possibilidades linguísticas desse uso sonoro e como ele não nos aparece enquanto algo surreal, analisaremos tal representação à luz da segunda filosofia de Ludwig Wittgenstein, cuja obra-chave são as *Investigações Filosóficas*. Concentrando no §528, o objetivo é mostrar como McBoing-Boing se encaixa em um fenômeno *language-like*, representando um ponto central na crítica estética da UPA.

**PALAVRAS-CHAVE** Linguagem midiática; Estudos sonoros; Desenho Animado.

**ABSTRACT** Within the production of the UPA, the studio sought to compete aesthetically with the precepts of the Disney animated film in the 1950s, Gerald McBoing-Boing is the most iconic character, featuring four short films that represent the precepts of the studio. However, the narrative tone of McBoing-Boing is that it does not communicate with sounds, but by sound effects, and making himself understood. To understand what are the possibilities of this linguistic use and how that sound appears to us not as something surreal, we will examine this representation in light of the second philosophy of Ludwig Wittgenstein, whose keyword is the *Philosophical Investigations*. Focusing on §528, the aim is to show how McBoing-Boing fits into a language-like phenomenon, representing a pivotal point in aesthetic criticism of the UPA.

**KEYWORDS** Media language; Sound Studies; Animated cartoon.

---

<sup>1</sup> Professor da graduação em Tecnologia em Produção Audiovisual do Centro Universitário SENAC – SP e Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

A relação desenho animado e efeitos sonoros possui um caminho diferente daquele trilhado pelo cinema em sua passagem do silencioso para o falado. Apesar de ter obtido o som em tempos próximos a *The Jazz Singer* através dos pioneiros do cinema de animação, o desenho animado sempre foi considerado dúbio no caso de sua relação com o som, especialmente com os efeitos sonoros.

Há uma ideia corrente de que foi a Hanna-Barbera, já em tempos de televisão, que inseriu os efeitos sonoros com destaque na prática midiática da animação audiovisual. No entanto, sabemos de outras tentativas de inserção que, muitas vezes, não deram certo.

Um caso notável é do Gato Félix. Grande astro do desenho animado mudo, ele tinha larga base na personagem Carlitos, de Charles Chaplin. No entanto, quando Walt Disney produz o terceiro curta do Mickey Mouse, *Steamboat Willie*, seguindo a fórmula do *sound cartoon*, utilizando o método *sound-on-film* da Cinephone a cena audiovisual da animação se modifica.

O advento do som e de uma nova superestrela dos desenhos animados minou o Gato Félix. Messmer e Sullivan não estavam preparados para a ascensão do som no cinema, tal como Chaplin. E, com consequências diferentes para cada um, os *talkies* atropelaram o Gato Félix e o Carlitos. No caso de Félix, a inserção do som foi feita artificialmente, em desenhos produzidos sem som, causando a impressão de um mau produto, uma má montagem de sons de efeitos sonoros radiofônicos que não tinha relação com a diegese apresentada.

Porsuavez, Disney utilizava os sons sistemicamente, ou seja, para atrair público às salas de exibição. Teve alguns bons trabalhos estéticos, tal como *Fantasia*, mas que foram um fracasso de audiência, evitando um avanço do estúdio no campo. Só que entre o fracasso de *Fantasia* e Hanna-Barbera,

encontramos realizações inovadoras no campo do som em desenho animado, que influenciaram em uma boa maneira os desenhos do estúdio televisivo (considerado por muitos, um estúdio de baixa qualidade artística).

Estamos falando da UPA (United Productions of America) e de uma das suas personagens principais, Gerald McBoing-Boing. Esse pequeno garoto de desenho animado tinha uma curiosa característica: ele só falava via efeitos sonoros.

Famosos enquanto fonte movente das radionovelas e presentes no cinema desde os *film serials*, os efeitos sonoros tinham o papel de ilustração e exagero situacionais, sejam climáticos, sejam de movimentação. Eles, em si, possuem algo, para a linguística tradicional, que fica distante da significação, algo que podemos chamar de referencialidade.

No entanto, McBoing-Boing se faz entender, especialmente no seu último curta cinematográfico, *Gerald McBoing-Boing on Planet Moo* (1956), e sem usar a referencialidade como recurso. Seus sons de galope ou de apito de trem não possuem vinculação com a realidade diegética apresentada. Como isso seria possível na cena linguística? Podemos ir até além: como, ao ver o desenho animado, acreditamos na situação sem interpretá-la como surreal dada a simplicidade e um tom banal nos quais somos envolvidos?

Essas questões sobre as fronteiras do sentido linguístico foram alvo do último terço da primeira parte das *Investigações Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein<sup>2</sup>. Nela, conceitos-chave presentes no *Tractatus* são retorcidos dando uma nova questão para a arbitrariedade linguística e a questão do fenômeno da linguagem.

---

<sup>2</sup> *Investigações Filosóficas* é WITTGENSTEIN, 2009. No entanto, para manter a normatividade dos estudos da área, utilizaremos a citação via parágrafos. Ex: (IF, §528).



O presente trabalho propõe utilizar a reflexão de um parágrafo das *Investigações*, o 528, enquanto força motriz de análise do projeto midiático por trás da fala via efeitos sonoros de Gerald McBoing-Boing.

Assim, após uma análise das questões estéticas no campo da animação, que motivaram a UPA realizar essa série de curtas cinematográficos, será apresentada uma breve reflexão acerca do pensamento do segundo Wittgenstein que envolve o §528. Com essa constituição de arcabouço teórico – linguístico e cinematográfico –, podemos partir para uma comparação tanto de Gerald McBoing-Boing como da Eletro-acústica, identificada por Siqueira (2006) como semelhante ao pensamento das *Investigações Filosóficas* em relação ao som e música.

Com isso, o presente trabalho buscará entender como o fenômeno *language-like* praticado em Gerald McBoing-Boing representa um ponto central crítico da UPA bem como um importante legado no campo do uso do som na animação audiovisual. Os efeitos sonoros que eram a fala de um menino representam uma ampla clareira de oportunidades de usos que já estão postos em prática.

### UPA e Gerald McBoing-Boing: Personagem singular em um estúdio singular

Uma das maiores forças de resistência ao padrão colocado por Walt Disney nos desenhos animados surgiu em uma tripla conjuntura, todas elas antagônicas ao estúdio do Mickey Mouse. São elas: revolta contra o estilo realista do traço; progressão da televisão como casa ideal para os curtas animados, postos em segundo plano na Disney para favorecer os longametragens; e a greve de 1941 nos estúdios Disney por desrespeito a acordos trabalhistas.

Os líderes da greve eram os mais jovens do estúdio e aqueles que tinham maior educação estética e também consciência social. Eles não só formaram o sindicato dos trabalhadores da indústria do desenho animado, mas também realizaram seus primeiros trabalhos fora da Disney para sindicatos (Union Auto Workers), para o Exército norte-americano e para a campanha de reeleição de Roosevelt em 1944.

Desses trabalhos surgiu a UPA, sem uma data certa de fundação e nem um nome certo para capitanear o estúdio. Era um plantel de grandes nomes tais como Zack Schwartz, Steve Bosustow (que seria o grande chefe da UPA), Dave Hilberman, John Hubley, Robert “Bobe” Cannon, Bill Hurtz, entre outros.

Apesar de a UPA ser o grande estúdio que promoveu a virada estética conhecida como *modern 1950s’ design*, ele não foi o único. Diversos estúdios, especialmente de publicidade, capitanearam a disseminação de um estilo novo. Baseado na animação limitada, sem animar todos os elementos do quadro, enquanto escolha estética e forma de (re)apresentação da condição dos protagonistas enquanto desenhos animados, estratégia essa muito bem defendida por Tex Avery.

Surge assim um traço cartunesco da forma humana que se caracteriza pela aparência plana (2D, “folha de papel”), pelos “narigões” (extremidade proporcionalmente maiores que as outras partes do corpo, especialmente nariz e pés) e pelo desenho arredondado de bacia. Além disso, o cenário não é mais ocupado e cheio de linhas, valorizando o espaço vazio e as possibilidades infinitas do uso da cor na composição do *mood* da *mise en scène*.

Apesar de ter nascido no meio dos anos 1940, o estilo ficaria ligado aos anos 1950 por causa de sua ampla disseminação e pelo reconhecimento vindo quando a UPA leva o Oscar de melhor curta de animação em 1950 com Gerald McBoing-Boing

em uma competição sem nenhuma indicação para a Disney (os outros dois eram outra curta UPA estrelando Mr. Magoo, *Trouble Indemnity*, e *Jerry's Trouble*, curta MGM de Tom e Jerry). Nesse ápice, o crítico George Seldes explicou em poucas palavras a virada estética (e anti-Disney) dos anos 1950:

Em um sentido, o produto da UPA não é tão novo já que é um retorno aos princípios do desenho animado, cujos fundamentos Disney entendeu e explorou mais do que qualquer um e depois os abandonou (...) Enquanto Disney ficou cada vez mais próximo e próximo do realismo fotográfico, ele subitamente violou o caráter do desenho animado (que é um desenho em uma superfície plana) ao provê-lo com profundidade e, em uma brilhante combinação de trabalho artístico e maquinaria, ele substituiu movimento – notadamente idêntico ao natural – para o lugar da animação. Os desenhos animados da UPA são chapados; qualquer sensação de profundidade que surge vem da perspectiva (...). E, graças ao uso deles de um desenho para cada dois ou três frames, ao invés do um por um da Disney, as figuras se mexem de forma menos fluída, mas elas têm uma animação galvânica. O prazer que esses desenhos nos dão, no entanto, não está em um retorno ao primitivo. As virtudes positivas da UPA consistem na abordagem insolente e inteligente à temática e uma alegre palheta de cor, um degradê de cores claras, o uso de cor e traço que sempre sugerem, nunca definem, um bom bocado de calor e um humor inteligente infalível. Alguns desenhos animados remetem a outros (...), mas os melhores deles são fresco em conceito bem como execução (SELDES apud MALTIN, 1987, p. 330-1).

Tal como Amidi (2006) coloca, Mr. Magoo (criado

em 1949) ainda é uma personagem realista em termos da UPA, dado seu grande grau de detalhes que remetem ao desenho animado de personalidade praticado na MGM por desenhistas tal como Irv Spence. No entanto, Gerald McBoing-Boing são os ideais antirrealista ao extremo, obra de Bobe Cannon e Bill Hurtz. O último revela as bases teóricas da realização:

Nós tínhamos o conceito de que o estilo realmente saía da história, ou do material. Em *Gerald McBoing-Boing*, nós estávamos tentando a simplicidade absoluta – como poucas linhas poderiam ser neste filme? Quão elementar ele poderia ser? Isso era um desafio (...). Nós também tínhamos o conceito de que o caminho de ação tinha que ser contínuo: quando a personagem anda pela rua e ele vira e corre para a sua casa, o próximo corte, ele sobe a escada, próximo corte, ele vai para o seu quarto. Isso era um caminho contínuo de ação que o olho pode traçar com a dissolução para um próximo lugar e ele está lá (HURTZ apud MALTIN, 1987, p. 331).

Gerald McBoing-Boing realmente dissolvia no cenário, especialmente com o uso de cor que proporcionava passar sentimentos. Quando o fundo e seu rosto estavam com o mesmo laranja chapado, ele estava feliz. Caso fosse um azul marinho, a depressão dominava o quadro.

A junção de personagem com cenário demonstra que toda a mise en scène está conjugada. Não é só a personagem que está em cena, a cena está em cena pois em *Gerald McBoing-Boing* o garotinho, que só podia falar efeitos sonoros podia ficar estático enquanto o fundo dissolvia atrás dele, seja mudando de cor, seja mudando de tempo e espaço.

Os quatro curtas cinematográficos da UPA com



Gerald McBoing-Boing atuavam diretamente na cena social estética de seu tempo. Não só foram pioneiros em um traço e em uma forma de conceber o movimento para o desenho animado, mas também se relacionaram com diversos campos da Arte na sociedade norte-americana.

Primeiro, Gerald é uma personagem do escritor infantil norte-americano Dr. Seuss, que trabalhou com muito do *staff* da UPA nos filmes da Segunda Guerra Mundial. Os três primeiros curtas de McBoing-Boing usavam o estilo narrativo poético de Seuss, rimado e denominado *trissyllabic meter* (variação do tetrâmero anapéstico).

Dr. Seuss já era renomado no mundo da literatura infantil em 1950 quando *Gerald McBoing-Boing* fora lançado e acaba por vencer o Oscar. Ele já tinha vencido as três Caldecott Medals, o maior prêmio de literatura infantil na modalidade de livro ilustrado, que o deixaria famoso.

Esses desenhos animados da UPA iam além do mundo imaginário do Dr. Seuss. Uma criação original da equipe para a personagem Gerald McBoing-Boing é que ele encontraria felicidade no rádio, enquanto estrela de rádio-novela fazendo os efeitos sonoros.

Isso demonstraria não só um ancoramento na inserção sócio-estética de outras práticas midiáticas, mas também continuaria um trabalho esquecido por Walt Disney após sua guinada realista representada tanto pelo sucesso da Branca de Neve como o fracasso e o abandono da ideia que concebeu Fantasia: um trabalho na moldura, no *parergon*, do som.

O *parergon*, enquanto conceito filosófico da Estética, ganha destaque na Crítica do Juízo, onde Kant constata que os ornamentos (*parerga*), apesar de não fazerem parte da representação artística em si e prejudicarem o belo genuíno, são essenciais para um reconhecimento do gosto estético.

Revisitando Kant, Derrida afirma que o *parergon* de uma obra de arte indica uma necessidade, uma falta que essa possui em seu processo representacional. O que constitui os *parerga*, para Derrida (1987, p. 59-60), “não é apenas a sua exterioridade enquanto um acréscimo, mas sim a ligação interna estrutural que os fixam na falta interior da obra (*ergon*). E essa falta é constitutiva da própria unidade do *ergon*. Sem essa falta, o *ergon* não precisaria de *parergon*. A falta do *ergon* é a falta de um *paregon*”.

Dessa forma, esses ornamentos é o que fazem a obra de arte ser reconhecida enquanto tal. É a última fronteira entre o que é e o que não é. Derrida acredita em um trabalho, ao menos especulativo, em cima do *parergon*. Especulativo porque podemos vê-lo, conceituá-lo, no entanto, ele é indissociável do *ergon*. Derrida (1981) mostra isso através do texto de Mallarmé, *Mimique*, onde a própria imitação do nada é imitação, mesmo se caracterizarmos que para haver imitação é necessário imitar algo. Essa referência sem referente é o puro trabalho na moldura, a possibilidade aberta pelo *parergon* que traz para a arte a mesma possibilidade que a *archi-escritura* para a linguagem.

Um dos exemplos de como podemos ver um puro trabalho na moldura de uma arte está na representação dela em outra arte. Um dos pioneiros do som no desenho animado, Walt Disney, nos anos 1930, acreditava nas possibilidades de sincronização entre som e imagem. Como já analisamos no presente trabalho, trabalhando primeiro a banda sonora, para depois realizar a animação, Disney utilizava o tempo musical (com ajuda do metrônomo) para pautar o tempo de animação.

Tal diretriz possibilitou a construção de desenhos animados musicais que trabalhariam “conceitualmente” a música, projeto iniciado com a série *Silly Symphony*, passando pelos curtas do Mickey (destaque para *The Band Concert*, 1935,



onde há *overlapping* de dois tempos musicais e de animação), chegando ao projeto de *Fantasia*.

Só que, mesmo com esse trabalho conceitual, o desenho animado jamais seria a música apresentada na banda sonora. Assim, tal como o mímico de *Mimique*, vemos em cena o próprio parergon da música através de situações como a personagem Soundtrack em *Fantasia*, o balanço de árvores imitando o metrônomo ou a definição de humores tal como é feito com Donald em *The Band Concert*.

Há em cena, assim, um constante jogo linguístico entre complementariedade e escritura<sup>3</sup>, que não só permite entender a fundante afirmação de Hegel de que a Estética não é uma calística, um jogo de belos, mas sim de percepções e sensações, mas também que a forma de uma fórmula estética influir bem no seu tempo, via dispositivo, está no encaixe na atual configuração de jogo que acontece na sociedade.

Tal como o disneyano Soundtrack, Gerald McBoing-Boing representa um trabalho na moldura, na escritura do som. No caso, na escritura do rádio, levado a níveis cartunescos ao acreditarmos que é possível um ser humano realizar aqueles efeitos sonoros que estamos tão bem acostumados.

No entanto, isso não explica a possibilidade de acreditarmos que Gerald McBoing-Boing se faz

3 Há aqui um ir às profundezas da escritura dessa linguagem. Tomando como base o par de oposição entre ideia (a ideia de um desenho animado por um realizado; chamaremos ela de A) e inscrição (a realização do desenho animado; chamaremos ela de B), não podemos achar que a linguagem do desenho animado é o resultado da progressão de A para B, ou seja, A-B. Antes desse A, tal como a Desconstrução por Jacques Derrida teoriza, há a escritura, um B' que transforma a relação de linguagem em B'-A-B, onde há primazia do B', mas não uma indissociação dele ao B. Dessa forma, não devemos ver apenas a escritura como articulação, mas como complementariedade. Sendo a complementariedade um processo indefinido, a escritura é, dessa forma, o "suplemento por excelência, pois ela marca o ponto onde o suplemento se dá como suplemento de suplemento, signo de signo, *tendo o lugar* de uma fala já significante: ela desloca o *lugar próprio* da frase, a vez única da frase pronunciada *hic et nunc* por um sujeito insubstituível, e retroretira o nervo da voz. Ela marca o lugar da reduplicação inicial" (DERRIDA, 2008, p. 343).

entender – ou fazer nós acreditarmos que ele se faz entender – em um mundo de realidade linguística. Eis aqui o momento da inserção do pensamento wittgensteiniano das *Investigações Filosóficas* acerca das imanências do significado e as fronteiras do sentido, tal como bem propõe P.M.S. Hacker (2000).

### Wittgenstein e §528: radicalização da arbitrariedade linguística e o *language-like*

"Poderíamos imaginar pessoas que possuíssem algo não inteiramente dessemelhante de uma linguagem: gestos acompanhados de sons, sem vocabulário ou gramática. ('Falar com a língua')" (IF, §528). Esse parágrafo representa uma espécie de ápice de um raciocínio empenhado por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* desde o §492.

O §492 representa uma grande provocação acerca do inventar uma nova linguagem, principalmente na compreensão dela enquanto uma aparelhagem teleológica. É o começo de uma provocação contida no parágrafo anterior, onde é posta a questão relacional entre linguagem e entendimento. Tal como Hacker indica, é o início de uma crítica ferrenha de Wittgenstein a concepções causais de linguagem.

Em contraposição às críticas acerca da teoria causal, Wittgenstein argumenta que o nosso conceito de linguagem não é aquele de um instrumento definido por referências a lógicos propósitos independentes. Linguagem é, acima de tudo, o aparato da nossa ordinária linguagem de palavras, o sistema governado por regras dos signos do Inglês, do Alemão etc. (§494). As regras da gramática não são regras técnicas e não especificam como a linguagem deve ser construída para ter tais e tais efeitos (§496). Em um sentido



qualificado, elas são arbitrárias: elas não são determinadas, tal como as regras técnicas o são, por um propósito externo. Nem elas necessitam do requisito de que elas devem ser capazes de descrever estes fatos específicos (§497). Gramática determina as fronteiras do sentido (§499), mas ao traçar tal fronteira ela não exclui ou proíbe nada – salvo uma concatenação sem sentido de palavras. Ela nos protege não das possibilidades impossíveis, mas do vácuo (§500) (HACKER, 2000, p. 135).

Esse movimento de descrição da arbitrariedade da linguagem continua em marcha nos próximos capítulos, ora desconsiderando certas afirmações anteriores do *Tractatus*, ora avaliando as questões da significação passando pela questão do sentido e do *nonsense*.

Aqui ganha destaque o §518 quanto Wittgenstein analisa uma passagem do diálogo platônico *Theaetetus* onde fica claro que nem mesmo a imaginação abre as portas do *nonsense* enquanto vácuo. Mesmo que pintamos algo imaginário, tal como figuras míticas, a questão daquilo que é “real” não está na figura representada, mas sim na representação da figura. A pintura precisa ser real, não aquilo que pintamos, mesmo que seja sem sentido.

Wittgenstein desempenha um papel de destruir a primazia da questão do significado. Não é ele que permite definir as fronteiras que erguerão o sentido de uma linguagem ou mesmo da gramática. O que é lógico é determinado pela gramática e não representado nela. Com isso,

Do §522 até §546 é uma discussão longa sobre a imanência do significado e compreensão sendo um antídoto à concepção do *Tractatus*

e pós-*Tractatus* de sintaxe enquanto ocupada com as regras de formação dos signos, bem como a concepção de semântica enquanto regras ligando a linguagem com a realidade. Naquela concepção, o significado de uma sentença está fora dela (é normalmente relacionada ou associada com a frase) e entender uma sentença consiste em fazer a transição da linguagem para a realidade que ela representa. Essa visão é o complemento natural da heteronomia da gramática. Para isso, é lícito considerar o §522-46 como uma continuação da discussão da autonomia da gramática em §§491-521. Ele evolui, pela discussão das analogias entre entender sentenças e entender gêneros de pintura, entre entender sentenças e entender música, em um suplemento ou refinamento da elucidação de Wittgenstein do significado como uso e da compreensão como a maestria das técnicas de uso, que não são diretamente vinculadas com a autonomia da gramática (HACKER, 2000, p. 133-4).

Assim, nos defrontamos com o §528 e percebemos que o jogo esquematizado ali de falar com a língua é possível por causa do binômio uso-saber usar que explica a questão significado-compreensão. Hacker (2000, p. 234) nos lembra que isso é possível de ver na nossa habitual linguagem de palavras através da sonoridade das línguas.

Ora, cada língua possui um determinado tipo de concatenação sonora que nos leva a reconhecê-la como tal. Um bom exemplo brasileiro é o chamado italiano de novela, quando atores falam português “sujado” com frases, sotaques e expressões italianas. Neste caso, não temos a compreensão da fala, mas sim uma experiência do significado, um jogo de impressões.

§528 nos chama atenção da possibilidade de um fenômeno idêntico ao linguístico [*language-like phenomenon*], ou seja, falar com as línguas, no qual o jogo de sons tem o apropriado *Satzklang* [som familiar das sentenças de uma língua], mas na ausência de vocabulário e gramática não há *Sätze* [sentenças]. Tal jogo de sons, tal como a música, pode ser concebido, caso a caso, enquanto, em certo sentido, cheio de significado. Para os sons deve ser intensamente expressivo – de pesar ou alegria, contentamento ou irritação, surpresa e ansiedade, prazer ou repulsa. Tal fenômeno quasi-linguístico, como poderia ser dito, é só “alma” sem gramática (HACKER, 2000, p. 234).

Tal conceituação do §528 é expandida por Wittgenstein dois parágrafos depois: “Poderia haver também uma linguagem, em cujo emprego a ‘alma’ das palavras não desempenha nenhum papel. Uma linguagem na qual, por exemplo, não nos importáramos de substituir uma palavra por outra, nova, arbitrariamente inventada” (IF, §530).

Nesses dois parágrafos, as *Investigações Filosóficas* dão um importante passo na questão dos dois eixos linguísticos – sintagmático e paradigmático – onde tal dupla deve ser operada não na tradicional visão de concatenação e especificação do mundo (o mundo é assim, logo a linguagem também o é), mas sim enquanto mecanismo lógico de concatenação e especificação que torna possível se ter linguagem, logo o mundo.

Assim, a linguagem é um basta para o caos da realidade mundana, nossa forma de recortá-lo – criando fronteiras de sentido – e dominar o seu uso. Com isso, podemos entender o que foi posto em jogo com o pequeno garoto de desenho animado chamado Gerald McBoing-Boing, mas para isso

vamos proceder uma pequena associação.

### Gerald McBoing-Boing é um desenho animado eletro-acústico?

Eduardo Gomes de Siqueira, em sua análise de uma gramática dos sons em Ludwig Wittgenstein, traça paralelos curiosos sobre a primeira e a segunda filosofia do autor com as manifestações contemporâneas do fenômeno musical e a questão tonal: “Se o *Tractatus* de Wittgenstein está para a lógica assim como o dodecafonismo de Schonberg para os sons, será que as *Investigações Filosóficas* estariam, no mesmo sentido, para a música eletro-acústica de Stockhausen?” (SIQUEIRA, 2006, p. 106)<sup>4</sup>.

Indo para um caminho que confirma a relação do segundo Wittgenstein com o músico Karlheinz Stockhausen, Siqueira ressalta, especialmente na obra do último, o caráter de quebra do tonalismo, que seria equivalente às frases cheias de significado e gramática que as *Investigações Filosóficas* desconstroem enquanto única via da linguagem.

A obra do músico alemão, que foge do dodecafonismo através da aleatoriedade e da composição atemática, encontra em uma de suas obras um importante eco ao §528. Em *Helikopter-Streichquartett*, cena três, da ópera *Mittwoch* dentro do ciclo *Licht*, Stockhauser nos apresenta uma peça que é descrita pelo seu próprio nome: um quarteto de cordas junto com um quarteto de helicópteros.

Além de toda performance do ato – que levava os músicos para dentro das aeronaves –, o helicóptero

4 Aqui está implícita a referência do dodecafonismo enquanto afiliado a uma antiga ordem musical, tal como o *Tractatus*, em sua teoria pictórica, o é em relação à lógica matemática de Frege e Russell, em contraste ao total *groundbreaking* feito pela Eletro-acústica e pelos jogos de linguagem teorizados na *Investigações Filosóficas*. Esses dois últimos são novos olhares em seus campos, enquanto os dois primeiros podem ser interpretados enquanto radicalizações (ou negatividades, em termos adornianos).



aqui também é um “instrumento musical”, fonte de som para peça, mas não como ruído, mas sim enquanto cheio de significado. Tanto os helicópteros como as cordas funcionam dentro da superfórmula – lógica de composição que permite concretizar as estruturas musicais que, tradicionalmente, são inacessíveis quando escutamos a música pronta – desenhada para *Licht*.

Ora, os curtas cinematográficos da UPA estrelando Gerald McBoing-Boing também possuem uma espécie de concretização dos elementos estéticos que pautam um desenho animado. A grosso modo, esses elementos estéticos podem ser divididos em quatro unidades: duas visuais e duas de áudio. As visuais são cenário e personagens e as de áudio são *som over* (narração e música de fundo) e som em cena (fala de personagens e música tocada em cena).

Sobre os elementos visuais já mencionamos que Gerald McBoing-Boing realmente dissolvia no cenário, especialmente com o uso de cor que proporcionava passar sentimentos. Quando o fundo e seu rosto estavam com o mesmo laranja chapado, ele estava feliz. Caso fosse um azul marinho, a depressão dominava o quadro.

A junção de personagem com cenário demonstra que toda a *mise en scène* está conjugada. Não é só a personagem que está em cena, a cena está em cena pois em *Gerald McBoing-Boing*, o garotinho que só podia falar efeitos sonoros podia ficar estático enquanto o fundo dissolvia atrás dele, seja mudando de cor, seja mudando de tempo e espaço.

Além disso, podemos ver a questão de uma totalização e inversão de jogos: o cenário é um nada – sem fundo, sem perspectiva – e a personagem não é o destaque ou, pelo menos, não o destaque usual que recebe enquanto protagonista do desenho animado. Essa troca efetuada pelo jogo das duas unidades visuais representa bem a segunda parte

do §530 das *Investigações Filosóficas* que afirma a existência de uma linguagem onde não haveria a mínima importância em substituir uma palavra por outra.

No entanto, é nas unidades de áudio que notamos isso levado ao extremo. Se na narração, no *voz over*, encontramos o estilo de Dr. Seuss – que denota uma estrutura métrica poderosa – na fala de McBoing-Boing também vemos a arbitrariedade em ação e de forma tão rigorosa quanto a junção sintagmática proporcionada pela *voz over*.

Uma forma de perceber essa união entre os dois elementos está na primeira cena de Gerald McBoing-Boing. A narração nos diz: “This is the story of Gerald McCloy and the strange thing that happen with that little boy. They say that all started when Gerald was two, that’s the age that kids start talking, at least most of them do. Well, when he started talking, you know what he said? He didn’t talk words; he went *boing-boing* instead”<sup>5</sup>.

O *boing-boing* é um som em cena sendo feito por Gerald sempre que a *voz over* ia mencionar o fato. Todos os outros tipos de efeitos sonoros proferidos por Gerald seguem a mesma lógica, sendo uma forma de entrecortar a fala *over* na estilística do Dr. Seuss.

Todos esses sons entram em consonância com a linguagem descrita pelo §528. Tal como os helicópteros de Stockhausen, os efeitos sonoros possuem uma gestualidade comunicativa, mas sem ter uma espécie de significação bem definida. Poderíamos então dizer: “O que seria neste caso a significação dos sons?” – Qual a significação deles na música? Mesmo que não queira dizer absolutamente

5 “Essa é a história de Gerald McCloy e a coisa estranha que aconteceu com aquele pequeno garoto. Dizem que tudo começou quando Gerald tinha dois anos, a idade em que as crianças começam a falar, pelo menos a maioria delas. Bom, quando ele começou a falar, vocês sabem o que ele disse? Ele não disse palavras, ele fez *boing-boing* no lugar”.

que esta linguagem dos gestos sonoros devesse ser comparada com a música” (IF, § 529).

O §529 possui na relação Gerald McBoing-Boing e *Helikopter-Streichquartett* um interessante estudo de caso pontuado pela discussão do §528. Ora,

no caso do §528, nós temos sons que pertencem a nenhuma linguagem e que são, contudo, afirmados enquanto cheios de significado. Mas seria idiota, em tais casos, perguntar o que os sons significam. Alguém poderia dizer: “Esse som significa o mesmo que ‘...’” ou “Esse som significa isso-e-isso”. Dizer que os sons são cheios de significados não consiste em fazê-lo ocupar uma posição particular no sistema de signos, mas ocupar em sua expressividade, no seu provimento de uma forma audível das paixões da alma humana (HACKER, 2000, p. 235).

Assim, os efeitos sonoros de McBoing-Boing não são palavras (nem figuras de linguagem das palavras) da linguagem habitual, tal como os sons dos helicópteros não podem ser escritos da mesma forma que anotamos as notas musicais em uma partitura. Por isso que, no caso de *Licht*, os helicópteros precisam da superfórmula para operar: uma estrutura lógica que ocupa o lugar da escritura, tal como diria Jacques Derrida, em relação à ópera.

Os efeitos sonoros da fala de Gerald possuem a mesma característica. Nos quatro curtas, em nenhum momento, eles são (re)presentados enquanto metáforas ou metonímias de palavras da nossa linguagem habitual. O que temos em marcha é a apresentação da lógica do fenômeno *language-like* calcado na lógica do uso e da maestria do uso. A fala feita por efeitos sonoros é arbitrária indicando uma característica primeira de todo e qualquer fenômeno linguístico, i.e. a competência linguística,

uma operação lógica:

Examinaremos essa operação através da metáfora construída por Stanley Kubrick em *2001 – Uma Odisseia no Espaço*. Lá, os chimpanzés, após tocarem um monólito, assumem a capacidade de operar por instrumentalização, no caso, utilizar um fêmur como arma. Antes de mais nada, para que isso possa ser realizado é preciso que o fêmur seja diferenciado (isolado) de uma ossada (...). Em seguida, é preciso que esse fêmur seja visto para além dele, para além de sua condição de osso, como passível de substituir algo e ao mesmo tempo ser substituído, velando por outra coisa numa outra relação (...). De qualquer forma, neste ponto, ele não é mais ponto, ele não é mais nem osso, nem braço, e em sua alteridade reside a forma primitiva do que chamamos de clava (...). “‘Unindo a barra com a alavanca aciono o freio’ – Sim suposto todo o mecanismo restante. Só em relação com este mecanismo é ela a alavanca do freio; desprendida de seu apoio, não é nem ao menos alavanca, antes pode ser qualquer coisa, ou nada” (IF, §6). (GOMES, 2003, p. 19).

Eis aqui o mecanismo lógico de concatenação e especificação que se torna possível ter linguagem, logo o mundo. O que vemos na fala de efeitos sonoros de McBoing-Boing é o cru desse processo, ou seja, vemos a forma que esse pequeno garoto de desenho animado acaba recortando o mundo.

Isso é bastante evidente em *Gerald McBoing-Boing’s Symphony* quando Gerald mistura uma partitura de música clássica com um texto seu para rádio de efeitos sonoros. Tal como um precursor de *Helikopter-Streichquartett* – afinal o desenho animado é de 1953 e a peça musical é de 1991-95 –





a sinfonia de McBoing-Boing desvela mecanismos básicos de linguagem levando aos limites estéticos.

### Considerações finais: O papel dos efeitos sonoros na crítica estética da UPA

Ora, normalmente, os efeitos sonoros nas mais diversas produções audiovisuais tinham um papel secundário, de complementariedade. Klippert (1981, p. 52), por exemplo, ressalta que “quando os sons musicais ‘ilustram’ o ambiente de um texto, quando esboçam o tempo, o estilo ou o colorido, não é tanto a ilusão de um cenário o que se tem vista, quando o que ocorre quando do uso de um assim *fundo sonoro*, que demonstra ainda hoje grande vitalidade, tanto como conceito quanto como prática”

Só que, no desenho de Gerald McBoing-Boing, o efeito sonoro sai do papel de coadjuvante, de “extra”, para ser um protagonista. Um protagonista não apenas dentro dos limites da moldura-limite, mas também dentro da cena audiovisual enquanto principal arma de crítica estética da prática midiática realizada pelos desenhos animados do criador de Mickey Mouse.

Focados em uma crítica ferrenha ao tipo de desenho animado defendido por Disney com o seu traço realista e uma pretendida transparência via efeito-janela, os profissionais da UPA buscavam inspiração nos concorrentes da Disney. Entre eles, podemos destacar o nome de Tex Avery.

Seus desenhos animados demonstravam que suas personagens possuíam uma alta consciência de sua condição cartunesca levando ao surgimento de gags estéticas que quebravam a quarta parede (uso de placas para a audiência) ou mesmo levavam a extremos tal como *gadgets* absurdas ou maquinários do cotidiano sendo redesenhados para fins absurdos (os famosos produtos ACME).

Ora, também é notório que os realizadores da

UPA foram influenciados pela entrada das ideias da Bauhaus via o livro de Gyorgy Kepes, *Language of Vision*, em uma cena estética que aceitaria com maior naturalidade tanto o desenho animado como a publicidade. Assim, a consciência cartunesca se associaria à clássica questão de progresso visual enquanto avanço social integrado.

A crítica da UPA não era das mais fáceis. Mirar no criador do Mickey Mouse significava rebater um dos poucos realizadores que conseguiu desenvolver um processo de imposição de seu padrão de qualidade, tal como se quisesse criar “o desenho animado mais desenho animado que existe”.

Gerald McBoing-Boing é, exatamente, a busca de revolução desse processo. Ele é diametralmente oposto às personagens da Disney, a começar pela fala, por sua lógica de linguagem. Sua realização midiática é uma forma dos membros da UPA de dizer que queriam uma perspectiva inteiramente nova para o desenho animado.

Ao mostrar um fenômeno *language-like*, os realizadores buscavam uma reorganização da própria linguagem do desenho animado com outro uso de *mise en scène*, de traço, de cor, de cenário, de personagem e de som. Gerald McBoing-Boing mostraria as possibilidades de uma nova estética, o *modern 1950s' design*. Uma estética que seria ideal para os novos tempos, tempos de televisão e de uma sociedade norte-americana reorganizada após o fim da II Guerra Mundial.

Atualmente, o *modern 1950s' design* existe diluído nas diversas técnicas e estéticas de animação do século XXI. Assim, não podemos deixar de ressaltar a competência da UPA em estabelecer uma nova linguagem para o desenho animado em meio a uma crítica estética. E tudo isso graças a um desenho animado que representava a própria constituição da linguagem, via um fenômeno *language-like*, nas fronteiras da imanência do sentido. Um desenho



animado sobre um garotinho que falava efeitos sonoros e se fazia entender, tanto em sua diegese como na sociedade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIDI, A. *Cartoon Modern*. San Francisco: Chronicle, 2006.
- DERRIDA, J. *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- DERRIDA, J. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GOMES, M. R. *Poder no Jornalismo*. São Paulo: Hacker/Edusp, 2003.
- HACKER, P. M. S. *Wittgenstein Mind and Will (Exegesis)*. London: Blackwell, 2000.
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- KANT, I. *Critique of Judgment*. Mineola: Dover, 2005.
- KLIPPERT, W. "Elementos da peça radiofônica". In: SPERBER, G. B. (org). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1981.
- MALTIN, L. *Of Mice and Magic*. New York: Plume, 1987.
- SIQUEIRA, E. G. "Sobre Música – Por uma Gramática dos Sons em Wittgenstein". In: MORENO, A. R (org.). *Wittgenstein: ética, estética, epistemologia*. Campinas: Unicamp-Coleção CLE, 2006, p. 81-107.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- Fantasia*. VÁRIOS (produção: DISNEY, Walt). EUA: 1940. 125 minutos.
- Flowers and Trees*. GILLETT, Burt. EUA: 1932. 8 minutos.
- Gerald McBoing-Boing*. CANNON, Robert. EUA: 1950. 7 minutos.
- Gerald McBoing-Boing on Planet Moo*. CANNON, Robert. EUA: 1956. 7 minutos.
- Gerald McBoing-Boing's Symphony*. CANNON, Robert. EUA: 1953. 7 minutos.
- How Now Boing Boing*. CANNON, Robert. EUA: 1954. 7 minutos.
- Phineas and Ferb*. POVENMIRE, Dan. EUA: 2007. Episódios de 22 minutos.
- Snow White and the Seven Dwarfs*. HAND, David. EUA: 1937. 83 minutos.
- Steamboat Willie*. DISNEY, Walt. EUA: 1928. 83 minutos.
- The Band Concert*. JACKSON, Wilfred. EUA: 1935. 9 minutos.
- The Jazz Singer*. CROSLAND, Alan. EUA: 1927. 89 minutos.

Efeitos sonoros enquanto fala audiovisual - Análise de Gerald McBoing-Boing à luz do §528 das Investigações Filosóficas.

Rafael Duarte Oliveira Venancio

Data do Envio: 28 de março de 2011.

Data do aceite: 19 de maio de 2011.





# 13

## A narrativa fonocinematográfica em *O Silêncio*<sup>1</sup> - Audição subjetiva e cronotopias do espaço fílmico

*The phono/cinematographic narrative in Makhmalbaf's The Silence - Point-of-audition and chronotopes of filmic space*

**Maurício Caleiro<sup>2</sup>**

**RESUMO** As abordagens sonoras empregadas no filme *O Silêncio* (Mohsen Makhmalbaf, França/Irã/Tajiquistão, 1998) são analisadas com um foco que privilegia o exame de como a narrativa, através de inovadoras estratégias de utilização do “ponto-de-audição”, manipula a identificação subjetiva e espectral com o protagonista. Tais análises ensejam uma reflexão acerca da relação som-imagem baseada, por um lado, no conceito bakhtiano de cronotopia, e, por outro, em pressupostos teóricos pós-modernistas externos aos Estudos de Cinema - notadamente a Gramatologia de Jacques Derrida.

**PALAVRAS-CHAVE** O Silêncio; som no cinema; audição subjetiva.

**ABSTRACT** The sonic strategies employed in Mohsen Makhmalbaf's *Sokout* (Iran/Tajiquistão/France, 1998) are here examined, with an approach which privileges the analysis on how the narrative, through the use of innovative point-of-audition strategies, plays with audience's identification and subjective position in relation to the film's main character. Such inquiries furnish, by the one side, a reflection on the image-sound relation based on Bakhtin's concept of chronotopy; by the other side, they rely upon post-modern theoretical assumptions external to Film Studies – overall, Jacques Derrida's Grammatology.

**KEYWORDS** *Sokout*; film sound; point-of-audition.

---

1 Artigo inédito.

2 Maurício Caleiro é cineasta e jornalista. Doutorando e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), possui M. A. em Film Studies pela University of Iowa (EUA). Email: mauricio\_m\_caleiro@yahoo.com.br

## Apresentação

O florescimento de uma série de teorias inovadoras nas então chamadas Humanidades, a partir da virada dos anos 50 para os 60 e de forma mais intensa no período imediatamente posterior, acabou por demarcar a evolução de abordagens estruturalistas ou semiológicas em direção a uma nova epistemologia, derivada da “virada linguística”, da releitura de Freud por Lacan e da crença na linguagem como forjadora de identidades. Em decorrência, abriu-se o caminho para uma pletera de novas e diversificadas perspectivas analíticas, um veio no qual o pós-estruturalismo de vertente francesa – e suas derivações, como a Desconstrução – viriam a ocupar posições preponderantes.

Embora a influência de alguns dos maiores pensadores filiados, grosso modo, a tais correntes (como Barthes, Deleuze, Foucault e Kristeva) possa ser auferida na evolução da Teoria de Cinema (ainda que nem todos esses autores tenham escrito especificamente sobre cinema), pode-se argumentar que, na comparação com o volume e importância de tal produção teórica nas Humanidades em geral, há ainda um largo campo a ser explorado em relação ao seu aprofundamento nos domínios específicos dos estudos de cinema. Tal hipótese parece sugerir que, a despeito do amplo intervalo temporal que separa o ápice da voga pós-estruturalista e o presente, é ainda válido procurar por modos de (re)trabalhar, na formulação de teorias fílmicas, com conceitos advindos de tais correntes epistemológicas – mesmo porque sua presença e difusão mantêm-se, ainda hoje, crescente nos centros de excelência acadêmica internacionais.

Este artigo analisa o filme iraniano (co-produzido por França e Tajiquistão) *O Silêncio* - cujo contexto histórico-estilístico é tema da próxima seção - a partir de uma abordagem que prioriza seus aspectos sonoros, a interação destes com as imagens e

sua função narrativa, com particular atenção, na segunda seção, ao uso do ponto-de-audição como forma de reproduzir identificação subjetiva sonora entre audiência e personagem.

A partir do exame da peculiar instrumentalização do som na narrativa, são analisadas, nas duas últimas seções do artigo, possíveis convergências entre *O Silêncio* e dois tópicos teóricos específicos não diretamente relacionados aos Estudos de Cinema. Embora evitando uma concepção estanque da dinâmica som-imagem, o artigo, a partir de analogias específicas com os processos propostos por Jacques Derrida no tocante à fala e à escrita, discute, em “Som e Gramatologia”, a excessiva centralidade da imagem como objeto da análise fílmica, esboçando possibilidades de promoção e desenvolvimento de modelos de análise fílmica que superem o meramente cinematográfico e se tornem caudatários do fonocinematográfico. O termo, já dicionarizado em português, parece-nos sugerir uma sintonia (não necessariamente sincrônica), uma inter-relação e um compartilhamento de relevância axiológica entre som e imagem mais consoantes aos filmes - e portanto à sua análise -, tais como vêm sendo produzidos desde o final da década de 1920.

Por fim, o não-usual mas distinto lugar que as noções de espaço social e estrutura temporal ocupam no filme propicia uma oportunidade particularmente propícia para, em “Cronotopias da penúria”, examinar uma produção cinematográfica não ocidental utilizando-se do conceito de cronotopia, tal como proposto por Bakhtin e relido, em relação à análise fílmica, por Robert Stam e por Vivian Sobchack.

## Tradição e inovação

Por paradoxal que possa parecer, um filme intitulado *O Silêncio* oferece um dos mais ricos repertórios de estratégias sonoras a suscitar



questionamentos acerca do *status* do som no cinema e de sua relação com a imagem fílmica. O artigo em tela estressa precisamente as nuances de tal emprego do som, com particular atenção a como o diretor Mohsen Makhmalbaf conduz a atenção do público à narrativa e manipula a identificação com o protagonista através da forma original como emprega estratégias de “ponto-de-audição” - termo cunhado pelo pesquisador francês Michel Chion como forma de se referir ao equivalente sonoro à perspectiva subjetiva visual proporcionada pelo ponto de vista ótico (P.O.V, ou *point of view*, em inglês).

Como Kharshid (Tahmineh Normatova), o personagem mirim que protagoniza essa co-produção entre França, Irã e Tajiquistão, é cego, a eventual coincidência entre a perspectiva do protagonista e a visão do espectador – comumente demandada para fins de identificação espectral – é reiteradamente substituída pela adoção de recursos-guias sonoros, os quais, por sua vez, acabam por ensejar a adoção de peculiares abordagens visuais. Em decorrência de tal dinâmica, a relação entre espaço fílmico e evolução narrativa temporal produz, em *O Silêncio*, uma configuração não usual, distinta, que oferece uma oportunidade propícia a uma (rara) aplicação do conceito bakhtiniano de *cronotopia*, a um tempo, a uma produção cinematográfica não ocidental e no contexto de um modelo analítico que privilegia o papel do som no interior da narrativa fílmica.

Tal modelo narrativo de caráter inovador tem lugar em um filme que, por outro lado, se filia à tradição dos chamados “filmes de arte” iranianos. Desde meados dos anos 80 o cinema do país tem ganhado notoriedade internacional através de produções inventivas e econômicas, desenvolvidas através de uma espécie de recendência neorrealista e caracterizadas por um gosto por parábolas, por narrativas circulares e auto-reflexivas e, não sem

frequência, por uma peculiar combinação de ficção, documentário e abordagens meta-cinematográficas.

Classificado no Ocidente como “filmes de arte”, tais produções representam, na verdade, uma relativamente pequena parte do cinema iraniano dos anos 90 – algo entre 20 e 25% -, uma década na qual o país, que tem uma tradição cinematográfica que remonta ao início do século XX (DABASHI, 2001, p. 32) - produziu entre 70 e 90 filmes por ano (KATHALIAN, 2001, p. 72; MELEIRO, 2006, p. 19). Essa produção foi dominada, no período, por melodramas urbanos com uma estética que, no contexto brasileiro, poderíamos denominar televisiva e, nas cercanias temporais do conflito armado com o Iraque, por filmes de guerra nacionalistas – voltados, naturalmente, à exaltação do heroísmo dos soldados iranianos. Pesquisas recentes desmentem o mito de que o sucesso dos assim chamados “filmes de arte” iranianos seja restrito a audiências internacionais *apud* PADR, 2006, p. 173). A censura vigente no país desde a Revolução Islâmica tem, de fato, perturbado ou mesmo impedido a circulação interna de alguns desses títulos (PADR, 2006, p. 13), mas não tem conseguido evitar o sucesso internacional de muitos filmes dirigidos por cineastas mundialmente renomados como Jamid Jamidi, Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf – ainda que estes tenham tido de recorrer às co-produções internacionais para viabilizar novos filmes. O recrudescimento recente da tensão política no Irã, no entanto, parece ter levado a situação a um ponto extremo, como a recente prisão por motivos políticos do diretor de *Balão Branco* (*Badkonake sefik*, 1991), Jafar Panahi, como indica.

Um aspecto recorrente do “cinema de arte” iraniano é a presença de crianças como protagonistas. Há fatores históricos, políticos, sociais e especificamente cinematográficos – neste caso, a proeminência do Instituto para o Desenvolvimento

Intelectual da Criança e do Adolescente, o assim chamado Kanun (em persa, *Kanun-e Garvoresh-e Fekri-e Kudaken va Nowjavanan*), - que ajudam a explicar essa opção preferencial. Um fato determinante é a relativa liberdade figurativa que crianças (as meninas só até os 9 anos) têm sob o código de leis islâmicas, tal como interpretado pelas autoridades político-religiosas iranianas (KATHALIAN, 2001, p. 29). Estabelecida desde o fim da Revolução Islâmica, em 1979, a censura impôs uma série de restrições representacionais concernendo casais, mulheres e sexualidade de forma geral. Além de tais razões para o emprego de crianças como protagonista, o pesquisador Marcos Kathalian também sugere “uma profunda identidade entre a visão de mundo de uma criança iraniana e a situação do próprio país depois da Revolução Islâmica” (2001, p. 98), chegando a afirmar que “Se o western é o cinema americano por excelência, o “filme de crianças” é a essência do cinema iraniano” (2001, p. 29).

*O Silêncio*, não obstante as especificidades representativo-audiovisuais que abordaremos a seguir, também se encaixa nesse excessivamente amplo rótulo de “filme de criança”, incluindo a construção de incisivos subtextos políticos através do personagem central. Entretanto, como em outros filmes dirigidos por Makhmalbaf, o “texto fílmico” não se limita a tal aspecto ideológico, sendo também expandido em direção a uma reflexão metafísica de maior fôlego (como ocorrera antes, entre outros filmes do diretor, como *O Ciclista (Bicycleran, 1982)* e a uma auto-reflexão sobre estética e cinema (tema do cultuado *Salve o Cinema (Salaam Cinema, 1995)*).

### Uso pedagógico do ponto-de-audição

Como usual no “cinema de arte” iraniano, a trama de *O Silêncio* parte de uma premissa muito simples para alcançar um alto nível de resolução

cinematográfica, chegando, no caso, à epifania. O pretexto inicial é a descrição de uns poucos dias na vida de um garoto cego, Khorshid, e de seus esforços para evitar que sua pobre família seja despejada. Como o título do filme sugere, *O Silêncio* contará tal história através de estratégias narrativas que privilegiam o papel dos elementos sonoros, utilizando o som, entre outros fins, para estimular o processo de identificação entre o público e o protagonista assim como para fazer avançar a narrativa.

O filme apresenta, em seus primeiros vinte minutos, quatro sequências que introduzem e enfatizam, de um modo bem pedagógico, sua peculiar dinâmica sonora, especialmente a importância de suas estratégias de ponto-de-audição.

Na primeira delas, ainda nos 10 minutos iniciais, duas garotinhas estão em um ônibus escolar tentando aprender de cor uma longa série de provérbios persas. Elas leem o texto uma vez e, depois, tentam repetir as palavras em voz alta sem lê-las. Elas repetem o processo algumas vezes, nunca sendo capazes de repetir os provérbios da maneira correta. Khorshid, que está sentado em um banco adjacente, depois de ouvir as garotas, repete, na primeira tentativa, o trecho inteiro de uma vez. Surpresas, as garotas perguntam como ele pode conseguir fazer aquilo. Ele responde:

- “Seus olhos as distraem. Se vocês fecharem os olhos irão aprender melhor. Fechem-os e repitam depois de mim” – as garotas obtêm sucesso após seguir suas dicas.

Essa emblemática sequência resume e torna explícitos os mecanismos do processo de identificação empregado pelo filme e sua indução a um coincidente ponto-de-audição entre Korshid e o público. A sequência também introduz um paradoxo que irá caracterizar *O Silêncio* até o seu *grand finale*: como as garotas no ônibus (e outros personagens ao longo do filme), o espectador é constantemente



requerido a assumir a posição de Khoshid de modo a entender como funciona seu processo cognitivo e como ele processa sua relação com o mundo exterior. Mas, sendo Khorshid um personagem cego, as práticas usuais que concernem tomadas subjetivas (ponto de vista ótico, coincidência entre visão do personagem e visão do espectador) têm de ser substituídas pela adoção de recursos sonoros – o que, por sua vez, exige a adoção de novas abordagens visuais, já que a tela não deixa de prescindir de imagem.

Na sequência do ônibus, o cineasta opta por empregar um longo *close* de Khoshid enquanto o menino está com seus olhos fechados e focado em escutar com atenção. Ao fazer isso, o filme induz o espectador a assumir a perspectiva do garoto e também concentrar sua atenção no som. Assim, o filme cria, através da cegueira de seu protagonista, uma configuração narrativa peculiar, com a história de um garoto explorado pelos padrões e privado da visão, mas com uma aguda capacidade auditiva sendo encenada de uma forma que permite a Makhmalbaf superar as convenções cinematográficas em som e imagem. Incrementando o papel do som e realizando um filme no qual a maioria da banda sonora é subjetiva, em um processo que demanda uma constante atenção do público, o diretor transforma o que poderia ser um melodrama lacrimoso em uma lúdica e lírica reflexão existencial e cinematográfica, tendo a crítica social como uma espécie de pano de fundo temático

### Som e Gramatologia

A importância da adoção da perspectiva sonora subjetiva de Khorshid - de modo a induzir o espectador a se colocar no lugar do personagem - é não apenas pedagogicamente levada a cabo mas também reforçada pelo filme em uma sequência na qual, junto com sua amiga e guia Nadareh, Khorshid

se perde na multicolorida e – característica que mais nos interessa aqui - polifônica confusão de um mercado popular: assim como ocorreria com as garotas no ônibus, uma personagem é forçada, uma vez mais, a assumir a posição de Khorshid, renunciando à orientação visual (ela tapa os olhos com as mãos) e confiando unicamente no universo sonoro circundante de modo a achar o amigo e fazer avançar a narrativa.

Trata-se de uma versão que, um tanto paradoxalmente, estimula intencionalmente o que Michel Chion chama de “*casual listening*”, o qual “consiste em ouvir um som de modo a reunir informação sobre sua fonte ou o que o causa” (CHION, 1994, p. 37) – desta feita, porém, é pressuposto para o avanço da narrativa assumir a premissa de que quando não podemos identificá-la visualmente “o som pode constituir nossa principal informação sobre elas, já que uma causa não visível pode ser identificada através de alguns conhecimentos e prognosticação lógica” (CHION, 1994, p. 37).

Ao adotar tal estratégia subjetiva, o filme impele o público a, embora habilitado a seguir a procura empreendida por Nadareh em termos visuais, assumir o ponto-de-audição dos dois personagens alternativamente, na pior das hipóteses para descobrir como os elementos sonoros propiciam a Nadareh achar Khorshid.

Esse uso inovador do duplo ponto-de-audição (de Nadareh e do público) representa um dos muitos momentos do filme no qual os elementos sonoros ocupam uma posição preponderante no desenvolvimento dramático, tanto no interior da narrativa quanto em relação ao público. Mesmo em sequências altamente elaboradas visualmente – como é exatamente o caso da procura por Khorshid no mercado – o avanço da trama dependerá, muitas vezes, sobretudo de uma fonte sonora.

A essa altura do filme, como acima referido,



evidencia-se com destaque a peculiar relação som-imagem proposta por Makhmalbaf – o qual, até a sinfonia final e através de jogos de inversões, estratégias irônicos e priorização explícita do som, deixará manifesta a inversão da tradicional hierarquia axiológica imagem-som à qual o espectador contemporâneo está inconscientemente acostumado. O efeito de tal ousadia é trazer à tona o questionamento dos parâmetros reguladores da relação imagem-som.

A particular dinâmica de *O Silêncio* entre imagem e som propicia uma abordagem metafórica altamente sugestiva entre construção cinematográfica e elaboração teórica. Em primeiro lugar, isso se dá através do modo inovador como a narrativa faz uso do que Michel Chion chama de *acousmêtre* [uma corruptela entre *acousmatic* – som do qual não se sabe a fonte originária– e *être* – verbo ser] para se referir à voz especificamente cinematográfica que se ouve mas não se vê nos limites da tela. A plethora de significações atribuída pelo pensador francês a tal artifício da construção fonocinematográfica - “voz sem corpo”, eventualmente dotada de dons únicos como a ubiquidade e a onisciência -, ao evidenciar o poder semântico da manipulação do som em relação à imagem, sublinha, uma vez mais, a necessidade não só de uma maior atenção a tais aspectos fílmicos – demanda que felizmente vem crescendo nos últimos anos – mas de fazer uso de um repertório analítico mais amplo, que supere os limites dos Estudos de Cinema e incorpore elementos específicos das Ciências Humanas.

Em segundo lugar, mesmo sem intencional promover uma ingênua e mecânica tradução, aos Estudos de Cinema, de um conceito gerado no âmbito de determinado contexto filosófico-linguístico, parece válido sugerir que alguns dos clamores que Derrida faz em *Gramatologia* – especialmente aqueles contra o logocentrismo como um elemento

dominante e estruturador da produção de sentidos – podem ser proficuamente adaptados às análises cinematográficas como forma de criticar uma dada posição hierárquica que elementos visuais e sonoros tendem a ocupar, segundo essas mesmas análises, no interior da narrativa fílmica.

Para tal é preciso, no entanto, ter claro o tipo específico de analogia que, em relação ao cinema, aqui propomos a partir das propostas de Derrida, a qual não deve ser tomada nem literalmente nem *strictu sensu* em termos metafóricos, mas como um referencial filosófico que opõe termos a um tempo complementares e conflitantes entre si no interior de um sistema semântico cuja construção de sentidos depende, em larga medida, da interação entre um e outro termo da equação. Que isso valha tanto para o par som-imagem quanto, com frequência, para o modelo de superação do logocentrismo proposto por Derrida (o qual, embora rigor não deva ser confundido com uma mera oposição escrita *versus* fala não deixa, em larga medida, de incluí-la) não autoriza a redução de um sistema em outro nem, de modo algum, significa o desconhecimento do sentido mais amplo e ambicioso da crítica à gramatologia feita pelo filósofo desconstrucionista.

Com efeito, esta, embora adote como base o pensamento de Saussure e tenha como *locus* central de seu desenvolvimento a linguística, os instrumentaliza como meio de forjar uma proposta inovadora e ousada em sua radicalidade que ambiciona, em última análise, a uma teleologia de cunho metafísico-filosófico, representada pela superação da oposição canônica entre o sensível e o inteligível. Não pertence a tal grau mais profundo e de desdobramentos mais complexos e fundamentais a interação aqui proposta entre a teoria do filósofo franco-argelino e o questionamento da hierarquia axiológica entre som-imagem a partir do filme de Makhmalbaf.



Pois, paradoxalmente, o incomum destaque que *O Silêncio* confere ao som acaba por evidenciar, uma vez mais, a permanência de uma certa assimetria axiológica entre som e imagem, por meio da qual aquele, muitas vezes, é determinado, vem a reboque, ilustra o segundo termo. A despeito dos avanços no campo dos estudos de som no cinema, qualquer profissional de edição ou montagem de filme haveria de atestar a gênese de tal processo nas moviolas e ilhas de edição do circuito de produção de um filme – um dos elos iniciais de uma cadeia que acaba por desaguar em críticos e expectadores comumente alheios a tal distorção hierárquica. E, ora, transposta para a esfera filosófica, é precisamente contra uma similar ordem de coisas que Derrida se coloca ao afirmar que:

Em uma tradicional oposição filosófica, não temos uma coexistência pacífica dos termos opostos, mas uma violenta hierarquia. Um dos termos domina o outro (axiologicamente, logicamente, etc.), ocupa a posição dominante. Desconstruir a posição dominante é, sobretudo, em um momento particular, inverter a hierarquia (DERRIDA, 1976, p. 56-7).

Guardadas as devidas proporções de ordem de grandeza, a longa e só episodicamente mutável dinâmica imagem-som no cinema, no mais das vezes estruturada pelo primeiro termo, é, como as palavras de Derrida evidenciam, motivo de comparação metafórica plausível com o a dinâmica logocêntrica que a Desconstrução questiona. E, como tal, parece só passível de revisão, como afirma Derrida, “através de um gesto duplo, uma dupla ciência, uma dupla escrita, pôr em prática uma reversão da clássica oposição e uma destituição geral do sistema” (*apud* CULLER, 1982, p. 86).

### Cronotopias da penúria

A partir da sequência no Mercado, com a audiência familiarizada com as estratégias de ponto-de-audição empregadas pelo filme e com o quesito som claramente enfatizado como uma questão central para *O Silêncio*, Makhmalbaf passa a combinar auto-evidentes estratégias sonoras com a combinação de cores dos elementos visuais e com a *mise en scène* – numa altamente elaborada construção que culmina na apoteose final.

Mas a importância essencial dos elementos sonoros ajuda a entender porque *O Silêncio*, a despeito de sua rica identidade visual, é um filme distante da exuberância cromática de um filme como, entre tantos exemplos possíveis, *Gabbeh* (Mohsen Makhmalbaf, Irã, 1996). Mesmo em sequências nas quais os elementos visuais desempenham um papel central, a *mise en scène* é, de forma geral, submetida a uma fonte sonora. O verbo grifado refere-se à espécie de hierarquia axiológica atípica entre som e imagem acima referida, que perpassa o filme e de quando em quando nele se instaura, notadamente em relação ao papel narrativo-tipificador. Isso é particularmente evidente em uma das mais formalmente elaboradas sequências do filme, na qual Nadareh, com uma das orelhas ornamentada com um par de cerejas, dança a música emitida pelo instrumento tocado por Khoshid, que tenta afiná-lo. Uma série de planos-detalhe enquadra as cerejas no ouvido dela, suas unhas esmaltadas, e o ouvido de Khoshid colado ao instrumento. Tal decupagem põe em evidência, uma vez mais, a diferença entre som subjetivo e som não subjetivo, sendo que o que codifica os planos médios de Nadareh - vista em plano visual subjetivo pelo patrão, que observa a cena dos dois a partir de outro cômodo, separado por um vidro e falando ao telefone (com sua voz em primeiro plano sonoro encobrendo o som do instrumento tocado por seu empregado quando a

câmera corta para ele) - é o fato de que a garota move os lábios, mas suas palavras dirigidas a Khorshid não são audíveis em tal enquadramento, substituídas que estão pela música diegética produzida pelo instrumento. Entretanto, quando as imagens retornam para o plano-detelhe do ouvido de Khoshid, as palavras de Nadareh são claramente ouvidas, tornando explícito o ponto-de-audição subjetivo: um signo visual indica ao espectador a coincidência entre o que o protagonista e ele próprio ouvem.

Porém, como as garotas no ônibus, o espectador cinematográfico, devido à sua própria condição, continua largamente dependendo da informação visual. Assim, o público é constantemente dividido entre uma representação dicotômica na qual Khorshid é, por um lado, um personagem em uma trama (um elemento em uma *mise en scène*); e, por outro lado (e concomitantemente) é também o catalisador da subjetividade a qual concentra e conduz o processo de identificação do público com ele como personagem, notadamente através do som.

Entretanto, a particular e refinada atenção que Makhmalbaf dedica ao som não significa que o filme não reproduza, no âmbito temático e narrativo, algumas das práticas usuais do cinema iraniano pós-Revolução Islâmica concernentes ao embaçamento de fronteiras entre o fictício e o documental. *O Silêncio* claramente não pertence ao subgênero do “paradocumentário” - denominação que o pesquisador iraniano Hamid Dabashi, que leciona na Columbia University, utiliza para classificar filmes como *Homework* (Mashgh-e Shab, Abbas Kiarostami, Irã, 1989), e que pode ser igualmente aplicada a obras-primas do cinema do país tais como *Uma História Real* (*Yek Dastan Vaghe'i*, Abolfazi Jalili, Irã, 1996) ou *O Ator* (*Zendegi va digar hich*, Abbas Kiarostami, Irã, 1992).

Mas as preocupações sociais assim como

as referências metacinematográficas que, Segundo Dabashi, caracterizam muitos dos “paradocumentários” estão, sim, presentes em *O Silêncio*. Enquanto, no filme, as referências metacinematográficas se manifestam, por exemplo, através da permanente reflexão sobre a prática cinematográfica sugeridas pela estranheza causada pelo modo não usual como o som é utilizado, os temas sociais são diretamente e desde o início do filme abordados, seja como menção oral, seja como representação visual.

Com efeito, a deteriorização das condições econômicas da família de Khorshid – simbolizada na penúria cotidiana, na ameaça de despejo, no abandono da mãe do garoto pelo marido, que migrou para a Rússia -, assim como as ameaças de demissão que lhe faz o patrão, ao final consumadas, são informadas através de uma *mise en scène* que privilegia a informação verbal – seja com o personagem falando diretamente à câmera ou através de diálogos sem artifícios visuais adicionais que possam desviar a atenção da audiência.

Além das numerosas cenas nas quais se evidencia a exploração do trabalho infantil que o emprego de Khorshid representa, a longa sequência na qual o protagonista, que perdera o ônibus, contrata um carroceiro para levá-lo ao seu local de trabalho enfatiza uma cruel realidade social. Filmada nas ruas de Teerã e encenada de forma parcimoniosa - como se a extrair da lentidão a epifania do sentido de denúncia social -, a sequência apresenta predominância de planos abertos e uma banda sonora formada de ruídos urbanos e trotar de animais em volume acima do comum, sobrepujando as vozes eventuais dos garotos, gerando notável impacto dramático – incluindo a analogia antropomórfica entre o carroceiro e um cavalo.

Tais momentos, nos quais um urgente senso de tensão social parece se intrometer na representação



diegética – e, segundo o historiador do cinema Marc FERRO (1975, p. 76), realmente o fazendo, através dos fragmentos de realidade captados nos entornos das sequências filmadas em locações urbanas reais – constituem amostras exemplares de registros cronotópicos, tais como definidos por BAKHTIN (1981, p. 182), em uma cinematografia não-hegemônica.

O conceito bakhtiano de cronotopia (ou, como preferem alguns autores lusófonos, cronotopo), originalmente formulado no interior dos estudos linguísticos como uma resposta tardia ao formalismo russo dos anos 20, veio a público em 1937-1938, desenvolvido nos ensaios *Forms of Time and Chronotope in the Novel* e *The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)*. O conceito vem sendo aplicado em análises fílmicas por autores com perspectivas e interesses diversos uns dos outros, tais como Robert Stam, Hamid Naficy e Vivian Sobchack, cujo artigo *Lounge Time: Postwar Crisis and the Chronotope of Film Noir*, sobre o filme *The Killers* (Robert Siodmark, EUA, 1946), permanece como uma das mais bem-sucedidas aplicações do conceito de cronotopia para análise fílmica.

Enquanto Sobchack valoriza o conceito de cronotopia não só por constituir uma ferramenta para “identificar e confirmar a força e informação acerca do espaço na estrutura temporal” (SOBCHACK, 1998, p. 149), mas sobretudo por “abranger historicamente a relação fenomenológica entre texto e contexto” (*Id., Ibid.*), Stam estressa o quanto o conceito possibilita a aferição analítica da relação “entre a constelação de distintas características temporais e espaciais, de gêneros específicos, que funcionam para evocar a existência de uma vida-mundo – *lifeworld* –, independente do texto e de sua representação” (STAM, 1999, p. 247). Se tal conceito já encontraria um campo fértil no cinema iraniano devido,

sobretudo, às já referidas diluídas fronteiras entre ficção e realidade, ao gosto por metarreferências e a fatores derivados da economia da produção – como a recorrente utilização de locações naturais, rurais ou urbanas, incluindo utilização de não-atores e/ou incorporação de pessoas nas ruas à narrativa –, com a incorporação, ainda que manipulada, de ambientes sonoros urbanos como o mercado propiciada por *O Silêncio*, ele acaba por revelar suas plenas potencialidades fenomenológicas, na confluência metafórica do fonético em Linguística com o sonoro no cinematográfico.

### Conclusões

O questionamento da centralidade da imagem e de suas relações com o som levado a cabo por *O Silêncio* pode ser interpretado, cremos, como uma forma contemporânea e formalmente sofisticada de manifesto cultural. Constitui, assim, uma forma de protesto cuja importância reside mais no grau de excelência estética da resolução do que na justeza, agudez ou urgência do que denuncia.

Pois se trata, em absoluto, de estabelecer uma hierarquia axiológica entre som e imagem ou a procurar dissociá-los como se independentes fossem, como tantos estudiosos de cinema diletantes o fizeram em um passado não tão distante. Tal fase – digamos, combativa – dos estudos de som no cinema parece definitivamente superada.

Mantém-seno horizonte, no entanto, a necessidade de, no âmbito da análise fílmica, estabelecer novos parâmetros que corrijam a centralidade excessiva que a imagem tem historicamente ocupado em detrimento da devida atenção que o de ordinário cada vez mais elaborado desenho sonoro de um filme traz em seu bojo. O número de resenhas de *O Silêncio* que simplesmente negligenciou a questão sonora é o mais grave indício de tal necessidade – embora não pertença ao âmbito deste artigo discuti-

las.

O argumento recorrente - bradado, entre outros, por Michel Chion (1994, p. 71) - de que o filme seria, hoje em dia, constituído de uma multiplicidade de camadas (de imagens de naturezas diversas, efeitos especiais, dados, ruídos, música, diálogos, som intra e extra-diegético, etc.) e, portanto, que som e imagem não deveriam ser analisados separadamente, parece indicar uma saída para esse dilema de mútua excludência que é adoção, no âmbito analítico, de uma perspectiva de contraposição entre som e imagem no filme.

Mas talvez convenha levar em conta que – como este artigo sugere – uma revisão teórica mais profunda e radical dos pressupostos da análise fílmica talvez seja necessária para o efetivo estabelecimento e difusão de parâmetros mais congruentes para uma análise fílmica realmente capaz de dar conta de múltiplos aspectos formais, a qual incorpore e transcenda o binômio som-imagem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail M. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel". \_\_\_\_\_ *The Dialogic Imagination – Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- CHION, Michel. *Audio-Vision – Sound on Screen*. New York: Columbia UP, 1994.
- CULLER, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell University, 1982.
- DABASHI, Hamid. *Close up: Iranian Cinema, Past, Present, and Future*. London and New York: Verso, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2a. edição. Trad. Miriam Chnaiderman; Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FERRO, Marc. *Analyse de Films, Analyse de Sociétés: Une Source Nouvelle pour L'Histoire*. Paris: Hachette, 1975.
- KATHALIAN, Marcos. *Cinema Fundamentalista: Cinema Iraniano após a Revolução Islâmica*. Campinas: Unicamp, 2001.
- MELEIRO, Alessandra. *O Novo Cinema Iraniano – Arte e Intervenção Social*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- SADR, Hamid Reza. *Iranian cinema: a political history*. London and New York: I.B. Taurus, 2006.
- SOBCHACK, Vivian. "Lounge Time: Postwar Crisis and the Chronotope of Film Noir." In: BROWNE, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998, p. 129-70.
- STAM, Robert; Burgouyne, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Susan. *Nuevos conceptos de la Teoría del Cine*. Barcelona: Paidós, 1999.
- \_\_\_\_\_, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore and London: John Hopkins UP, 1989.



## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*Gabbeh*. MAKHMALBAF, Mohsen. França, Irã, 1996. 75 minutos.

*Homework (Mashgh-e Shab)*. KIAROSTAMI, Abbas. Irã, 1989. 86 minutos.

*O Ator (Zendegi va digar hich)*. KIAROSTAMI, Abbas. Irã, 1992. 96 minutos.

*O Balão Branco (Badkonake sefik)*. PANAHI, Jafar. Irã, 1995. 85 minutos.

*O Ciclista (Bicycleran)*. MAKHMALBAF, Mohsen. Irã, 1987. 95 minutos.

*O Silêncio (Sokout)*. MAKHMALBAF, Mohsen. França, Irã, Tajequistão, 1998. 76 minutos.

*Salve o Cinema (Salaam Cinema)*. MAKHMALBAF, Mohsen. Irã, 1995. 75 minutos.

*Os Assassinos (The Killers)*. SIODMARK, Robert. EUA, 1946. 103 minutos.

*Uma História Real (Yek Dastan Vaghe'i)*. JALILI, Abolfazi, Irã, 1996. 140 minutos.

A narrativa fonocinematográfica em *O Silêncio* - Audição  
subjéctiva e cronotopias do espaço fílmico  
Maurício Caleiro

Data do Envio: 24 de março de 2011.

Data do aceite: 26 de junho de 2011.

