



COMPONDO

O SOM DE UM FILME

POR DEMIAN GARCIA

MICHEL CHION afirma em seu livro *A Audiovisão*, que os sons no cinema “raramente” não são manipulados. Eu vou mais longe, afirmando que são todos manipulados, sempre. Ele cita um exemplo de Straub e Huillet, no filme *Trop Tôt, Trop Tard* (1982), onde os realizadores deixam o som direto gravando durante a cena e não editam na montagem; temos cortes secos entre uma cena e outra, o que nos causa um estranhamento por estarmos acostumados com fusões e passagens trabalhadas entre as cenas, já que nossos ouvidos “percebem” muito mais os cortes do que nossos olhos, pelo fato de não piscarem. Penso que, mesmo se tivermos um som direto não editado e não trabalhado, houve uma escolha do microfone assim como o lugar onde ele foi colocado; o microfone já “escuta” de maneira diferente de nossos ouvidos, e cada microfone tem características diferentes, tanto de qualidade sonora e timbre quanto de direcionalidade, portanto, em um plano podemos ter “realidades” sonoras diferentes dependendo das escolhas. Tudo isso partindo da maneira mais crua possível: um microfone captando o som direto e colado na imagem correspondente. Entretanto o que geralmente acontece no cinema é bem mais do que isso. Pegamos o som captado nas filmagens, levamos para o estúdio onde ele será tratado – usando filtros, equilibrando volumes, equalizando, suavizando os cortes – e, além disso, em uma grande parte dos filmes o som será também criado e manipulado na pós produção, com o acréscimo de *foleys*, efeitos especiais, camadas sonoras etc. Logo, temos o som direto, o som gravado no estúdio e o tratamento desses sons para tentar, na maior parte do tempo, criar uma realidade. Esses sons serão sempre manipulados, nunca existindo um som absolutamente real, “completo e sem aditivos” (CHION, 2005).

Partindo dessa ideia, de que todo o som no cinema é pensado, elaborado, concebido, manipulado e mixado no final, penso que o conjunto de sons do filme, esta trilha sonora – que pode conter ruídos, vozes e música –, pode ser considerada uma música concreta! Pois o diretor de som de um filme – que pode ser chamado de editor de som, *sound designer* etc. – vai trabalhar com sons previamente gravados, ou no set de filmagem ou posteriormente em estúdio; e compor a partir desses sons, procedimento que é a base da composição eletroacústica. Entretanto, esta música concreta está vinculada a uma imagem, ela não é independente, ela não pode ser criada sem ter uma relação direta com a imagem; assim essas duas linguagens, a visual e a sonora, vão se relacionar para a composição de uma obra única, audiovisual, que é o filme. Isso acontece já na música para cinema: com origens na música erudita europeia (a música hollywoodiana tem sua base na música europeia); ela é composta sobre as imagens, podendo seguir o ritmo das imagens – interno ou externo, ela pode ilustrar, acompanhar os movimentos, as ações, o pensamento, mas estará sempre vinculada à imagem, a composição não está a serviço da imagem, mas depende dela para acontecer, mesmo que posteriormente, ela possa ter vida própria.

Dito isso, passamos a uma reflexão sobre a composição, a composição desta “música concreta” que será a banda sonora do filme. Como trabalhamos esses sons? Não separamos e cortamos simplesmente cada som, mas temos uma preocupação especial sobre eles: manipulá-los para chegar às sensações psicoacústicas diversas. Porque não usar o som de socos quando temos a imagem de socos? Para ter uma qualidade sonora diferente que possa colaborar com a narrativa do filme, partindo de um projeto de som e um conceito sonoro que foi criado junto com o diretor do filme. Para este trabalho temos

ferramentas e, muitas dessas ferramentas podem vir também da base da música concreta, como a escuta reduzida. Michel Chion vai falar sobre três tipos de escutas: a escuta causal – onde ouvimos que buscamos a causa deste som; a escuta semântica – que se refere a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem, como as vozes, por exemplo, e a escuta reduzida – que é a escuta que trata das qualidades e das formas específicas do som, independente da sua causa e do seu sentido. A escuta reduzida é uma importante ferramenta na “composição” da banda sonora de um filme, pois:

(...) a escuta reduzida tem a imensa vantagem de abrir a escuta, e afinar o ouvido do diretor, do editor de som ou do técnico, que assim conhecerão o material o qual de que se servem e o dominarão melhor. Na verdade, o valor afetivo, emocional, físico e estético de um som está ligado não somente à explicação causal que falamos antes, mas também às suas qualidades específicas de timbre e de textura, sua vibração. Da mesma forma que no plano visual, um realizador ou um diretor de fotografia tem muito a ganhar aperfeiçoando seu conhecimento da matéria e da textura visuais, mesmo que nunca façam filmes abstratos.¹

Consequentemente, este domínio possibilita uma melhor manipulação dos sons para alcançar os objetivos da obra. No filme *Backdraft - Cortina de Fogo* (*Backdraft*, 1991), de Ron Howard, por exemplo, o efeito de fogo foi composto por estrondos, gravetos quebrando, rangidos, estalos e explosões distorcidos, “mas foi a adição do grunhido do fundo da goela de um gato rebelde que deu a verdadeira qualidade ameaçadora às chamas de fogo”, comenta o David

Sonnenschein, o *sound designer* do filme; isto é, o fogo neste filme não tem só som de fogo, mas uma série de sons que criarão o “efeito de real” deste fogo, neste momento, nesta situação.

Voltando a pensar nos sons que compõem a trilha sonora, temos os ruídos, as vozes e a música. Evidentemente, podemos encontrar no cinema filmes que não conta com esses três elementos, filmes sem vozes, sem música, sem ruídos, ou mesmo sem dois deles (os filmes *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988), dirigidos por Godfrey Reggio, não tem vozes nem ruídos, *A Fita Branca* (*Das Weiße* 2009), de Michael Haneke, não tem música). Existem diferentes territórios sonoros, e muitas vezes um protocolo “industrial” de construção sonora coloca a voz como elemento semântico, a música como elemento emocional e os ruídos como elemento topográfico. Portanto no cinema podemos facilmente sair deste protocolo e “subvertê-lo”, colocando os ruídos como elemento semântico, as vozes como elemento topográfico e assim por diante. Na hora de compor, de fazer a criação de som de um filme, podemos trabalhar com que tipo de informação cada som pode trazer, como utilizá-los e inseri-los no filme.

Outra ferramenta muito importante é o uso dos espaços sonoros. O cinema tem uma especificidade que consiste em haver somente um lugar de imagem, um espaço definido que é o quadro. Mas, se o quadro é um limite visual onde as imagens acontecem, esse limite não existe no som. Na construção sonora, as possibilidades são bem maiores, pois temos os sons que acontecem dentro deste quadro, o que Chion vai chamar de som *IN*, mas também os sons que acontecem fora do quadro (*OUT*), e ainda os sons extra quadro (*OFF*) que se situam em um espaço extradiegético. Eu ainda acrescento como possibilidade de construção os sons subjetivos,

¹CHION, M. L'audio-vision: Son et image au cinéma. 2^a edição. Paris. Armand Colin, 2005. (livre tradução)

que estão no limite do diegético e do não diegético: quando ouvimos o pensamento de um personagem – informação que somente ele e o público ouvem – ele pode estar em quadro, mas subjetivamente, ele faz parte da diegese do personagem. Quando falo desses espaços sonoros no cinema, a questão acusmática é tratada de um modo diferente de Chion. No caso do som em quadro, o fato de não vermos a fonte sonora não significa que ela não esteja ali: se ouvimos o som de um piano em um rádio, não vemos o piano, mas o rádio está em quadro. O trabalho de criação e manipulação nesses espaços sonoros é uma ferramenta importante na construção de mundos, na representação de sensações e no processo de significação de cada som dentro do filme.

Para exemplificar a utilização dos espaços sonoros, trago aqui a análise de algumas seqüências:

1) em uma cena do filme *Meu Tio (Mon Oncle)*, 1958) Jacques Tati faz um jogo com sons em quadro que não ouvimos. O marido conversa com a esposa enquanto ela manipula uma máquina moderna na cozinha, não ouvimos sua voz, somente os zumbidos barulhentos; ele sai e bate a porta, som que chama a atenção da esposa que desliga a máquina e vai atrás do marido; outro ruído constante e alto começa fora de quadro, e quando ela chega ao banheiro o marido faz a barba, ela fala com ele, mas só ouvimos o som do barbeador; novamente vemos uma fonte sonora, mas não ouvimos o som que é coberto por um barulho incômodo, acentuando a dicotomia entre o mundo moderno *versus* mundo tradicional que o filme propõe.

2) no filme *Psicose (Psycho)*, 1960), de Alfred Hitchcock, temos uma cena onde ouvimos um diálogo entre Norman Bates e sua mãe, eles estão dentro de um quarto, fora de

quadro, a câmera sobe as escadas e se posiciona no teto do corredor; o diálogo continua e de cima para baixo duas pessoas aparecem, ele carregando a mãe no colo, conversando e descendo as escadas; não conseguimos ver exatamente as bocas se movimentando, mas eles estão em quadro, construção muito significativa pois, na verdade, só existe uma fonte, um personagem que fala com duas vozes diferentes, dando a impressão que temos duas pessoas conversando – o filho é a mãe, o que só será desvendado no fim do filme.

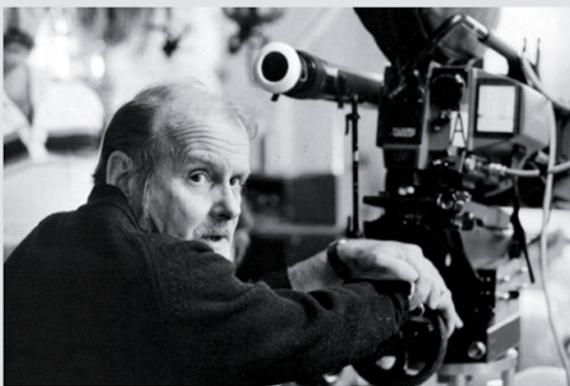
3) por último, no filme *O Show Tem que Continuar (All That Jazz)*, 1979), de Bob Fosse, o som subjetivo é trabalhado em uma cena de um ensaio de um espetáculo, onde o personagem principal coordena a leitura do texto; os atores começam a ler e dar risadas, aos poucos todos os sons desaparecem e ouvimos somente os sons produzidos pelo personagem que está completamente distante do que acontece ao seu redor; imagens das pessoas rindo, falando e se movimentando não tem som, mas a respiração do personagem e seus movimentos aparecem isolados de tudo mostrando a subjetividade sonora da cena; o que ouvimos é só o que ele ouve e não o que vemos em quadro.

Esses três exemplos foram produzidos com som mono (somente um canal), o que mostra que a construção dos sons nos espaços sonoros propostos independem da espacialização *stereo* ou *surround*.

Pensando na música concreta e no diretor de som ou *sound designer* de um filme como um “compositor de sons” ou o compositor de uma música concreta que vai acompanhar o filme, ele vai colaborar com a preocupação de pensar o som de um filme não só tecnicamente, mas também conceitualmente. As teorias do cinema, em geral, trabalham pouco ou tratam o som como um domínio menor, e o

pensamento tecnicista dos cursos, onde focam principalmente na utilização dos equipamentos e softwares, não expandem para o tratamento estético e conceitual que deveria vir junto com o técnico. Acho muito importante aprofundar a discussão sobre a aproximação da reflexão e análise indo ao encontro com a técnica no fazer sonoro e na criação dos filmes.

Essas ferramentas – a escuta reduzida, a manipulação e criação de sons gravados, os territórios sonoros e os espaços sonoros – são fundamentais para a criação do som de um filme.



OS DIRETORES ALFRED HITCHCOCK (ALTO),
JACQUES TATI (ESQUERDA) E BOB FOSSE (DIREITA)