

Existe um “Som Digital” no Cinema?¹

Michel Chion²
Demian Garcia (tradução)³
Louise Bianchi (revisão)⁴

Resumo: Este trabalho tem como objetivo discutir e colocar em questão a utilização dos termos “digital” e “analógico” no singular, assim como o paradoxo de tentar resumir em uma só palavra: “o” digital, um termo que confunde níveis e estados da técnica e da arte muito diferentes.

Palavras-chave: digital, cinema, som, analógico.

Abstract: Cet article a pour objectif discuter ainsi que mettre en cause l’utilisation des termes «numérique» et «analogique» au singulier, cela pour la raison paradoxale qu’elle semble se résumer à un seul mot: «le» numérique, terme qui confond des niveaux, des états de la technique et de l’art très différents.

Keywords: numérique, cinéma, son, analogique.

¹ Artigo publicado em maio de 2011 na Revista Positif, n° 603, dentro do dossiê “Cinema e digital: uma revolução?”. Nome original: “Y a-t-il un «son numérique» au cinéma?”

² Michel Chion é compositor, escritor, pesquisador e professor da Universidade Paris III – Nouvelle Sorbonne, onde leciona Som e Música para cinema. Foi membro da redação do *Cahiers du Cinéma* nos anos 80, e já publicou mais de 25 livros, dentre eles: *La musique au Cinéma*, *Le Son*, *A Áudio-Visão* e *A voz no cinema*. Publica frequentemente artigos em revistas como *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Le monde de la Musique*, *L’Image-Vidéo*, *Revue & Corrigée*, entre outras.

³ Demian Garcia é compositor e professor do curso de Cinema e Vídeo da Faculdade de Artes do Paraná. Mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Paris III – Nouvelle Sorbonne, foi orientado por Michel Chion. Tem projetos na área de música e som para cinema, arte e tecnologia e vídeo-dança.

⁴ Louise Bianchi é professora de francês e tradutora. Formada em Letras pela Universidade Federal do Paraná, tem mestrado em teoria literária e estudo da tradução teatral pela Paris VII - Denis Diderot. Interessa-se por cinema e música e tem projetos relacionando o cinema ao aprendizado do francês como língua estrangeira.

Antes de existir “o” som digital no cinema (explicarei mais tarde porque esse singular é questionável, uma vez que sugere um fenômeno massivo, unitário, homogêneo), o que existia? Alguns têm a resposta pronta: existia o som analógico, igualmente no singular, resposta sugerida ou pelos fabricantes de equipamentos, ou por acadêmicos, jornalistas e atores culturais que, para estarem sintonizados a uma época tecnicista, forneceram a legitimação intelectual necessária a este mito comercial. Mas nesse contexto e empregado desta forma, onde cobre todos os tipos de técnicas supostamente arcaicas e obsoletas, concebidas e empregadas desde o nascimento do cinema em 1895 até 1990 mais ou menos, o termo “analógico” foi criado justamente para promover “o” digital a um status de revolução radical e de progresso global, onde não poderia estar por si só.

Historicamente o analógico não existe, ou só existe como construção ideológica retroativa, que deve-se analisar como tal. “Antes” dos sistemas ditos digitais, e depois paralelamente a eles, havia aparelhos e procedimentos de gravação, de montagem, de mistura e de reprodução de sons muito diferentes e díspares, tanto pelo funcionamento quanto pela performance e possibilidades que ofereciam. Em certos momentos, o cinema sonoro viu a coabitação de técnicas muito diferentes para a realização dos filmes, assim como para sua difusão: gravação em disco; gravação e montagem ótica; fita magnética lisa mono ou multipista editável (para rádio e gravação musical, mas também em filmagens); fita magnética rígida que permite também montagem e sincronização (nas edições e mixagens); fita magnética não editável (os cassetes); e outros sistemas mais efêmeros que são temas de várias obras (como o sistema Philips-Müller). A mesma obra cinematográfica pode, então, recorrer a vários desses aparelhos, dependendo da fase de realização (filmagem, montagem, pós-sincronização, edição de som, mixagem, transferência óptica, etc.) e respeitando as condições de produção.

Imaginemos que antes da revolução da eletricidade (que foi realmente uma revolução mas não um fenômeno unívoco, criador de uma estética própria), em razão da existência de um termo positivo equivalente a “não-elétrico” ou “pré-elétrico” (como o “analógico” é para o “não digital”), as pessoas acreditassem que todos os sistemas energéticos não elétricos eram equivalentes e comparáveis: a energia hidráulica (utilizada principalmente para os relógios, os instrumentos musicais e... elevadores), a energia eólica, a mola, a máquina a vapor, a utilização de animais... É esse efeito de falsa homogeneidade de

técnicas pré-digitais que cria, diante das técnicas sonoras particularmente, o nome de “analógico”. Eu observo, por outro lado, que o emprego da eletricidade, substituindo pouco a pouco a iluminação a gás e a propulsão dos trens a vapor, não provocou por muito tempo uma ideologia “eletricista”, a não ser quando da exposição do afresco sumptuoso de Raoul Dufy⁵ para uma Exposição Universal qualquer; enquanto que todos os dias nos vendem uma visão “digital” do mundo e do progresso.

Aí está o mistério: se não cantamos os louvores da eletricidade todas as manhãs, sendo que não podemos viver sem ela, porque devemos cantar os do digital? E qual é o sentido de uma “arte digital”, oficializada por exemplo na França pela recente reabertura do Gaité Lyrique⁶ em Paris? Isso me parece tão ridículo quanto agrupar sob o termo de “artes elétricas” o cinema e o teatro, no qual depois de muito tempo não se ilumina mais a cena com velas ou iluminação a gás.

No fim dos anos 40, aumenta-se a utilização de fita magnética nas filmagens e montagens substituindo a gravação óptica, o que limitava as possibilidades de transporte, de cópias e de mixagem. Com um suporte que permite escutar a gravação sem precisar de revelação prévia - e com seus aparelhos cada vez mais miniaturizáveis - o gravador de fita magnética possibilita também mixagens mais elaboradas; se escutamos em alguns filmes noirs americanos uma tendência “documentarista” (que atribuímos frequentemente a iniciativa ao produtor Mark Hellinger) de ricas texturas urbanas, isso é em grande parte explicado pelo surgimento do gravador de fita magnética depois da Segunda Guerra mundial. Se pegarmos os filmes noirs do fim dos anos 40 e começo dos anos 50, assinados por Hathaway, Dassin, Kazan, Aldrich... vamos ouvir em muitas passagens um trabalho de mixagem - sons da cidade, música de rádio, buzinas - cuja complexidade era impossível, ou ao menos muito mais difícil de se obter alguns anos antes.

Evidentemente, para a difusão do filme, essas novas mixagens deviam ser transformadas novamente, na maioria dos casos, em monofonia e em som ótico. Era preciso recanalizar o som do filme para um suporte que não oferecia a mesma qualidade. O mesmo tipo de

⁵ *La Fée Électricité*, pintura monumental de 10 metros de altura por 60 metros de largura, feita por Raoul Dufy, encomendada pela Companhia parisiense de distribuição elétrica, para a Exposição Universal de 1937.

⁶ Gaité Lyrique é um espaço cultural dedicado à “arte digital”. Ocupa o espaço do antigo Théâtre de la Gaité Lyrique, de 1862, reinaugurou em março de 2011 em Paris.

problema acontecia na música, quando se gravava em fita magnética e que se masterizava em vinil; daí o sucesso paradoxal das remasterizações de álbuns antigos em CD a partir dos originais magnéticos.

O que eu gostaria de lembrar, é que nunca existiu som analógico no singular por causa de supostas identidades de natureza, todas conceituais, que haveria entre os diferentes procedimentos existentes. No entanto, a ausência de uma homogeneidade de suportes que se dizem analógicos derruba uma outra noção associada a este postulado: a de um “som digital” no singular. Além disso, quanto mais avançamos, mais casos particulares se multiplicam; todos sabem que uma música pode ser convertida em seu iTunes em diferentes sistemas (do MP3 ao WAV, por exemplo) e que as questões de transferência, decodificação, “qualidade”, tanto para os sons quanto para as imagens, são inumeráveis. Contra toda a lógica, a manutenção da noção de “analógico” serve para dar ao “digital” uma última chance de existir, assim como alguns países em crise de identidade não tem outro recurso senão o de viver rodeados de estrangeiros.

Dizer “o som digital é muito duro” ou, ao contrário, “o som digital é realmente puro” se tornou falso porque generaliza. Eu cheguei a dizer isso quando escutei os primeiros CDs em 1980. Mas, desde então, as ramificações dos sistemas, procedimentos e softwares não pararam de crescer, tornando todo o veredito generalizante impossível.

Se quisermos tratar devidamente do que seria o suposto papel “do” digital no som para cinema, devemos então tentar distinguir os elementos em uma situação bem complicada. Isso porque seria paradoxal tentar resumir em uma só palavra: “o” digital, termo que confunde níveis e estados da técnica e da arte muito diferentes. No entanto, a palavra “digital” transmite todo tipo de dimensões, técnicas e estéticas que tem muito pouco em comum; assim como esses dutos que enterramos no subsolo ou sob o oceano para passar cabos de todas as cores e funções diferentes. Classificar essas dimensões é um trabalho enorme!

O que podemos atribuir a “o” digital, com as precauções impostas pelo uso da palavra no singular? Eu aponto três fenômenos:

1. A miniaturização crescente dos gravadores, com uma capacidade de gravação descomunal (mesmo se já existia a minicassete, que obtinha performances

inimagináveis quando a Philips lançou o sistema nos anos 60). O problema torna-se: quando terei tempo de escutar tudo isso? Não é certo que isso vá beneficiar o filme. Sem dúvidas, o Nagra digital é mais leve do que os legendários Nagras de fita magnética. Por outro lado, o tempo para escutar de novo tudo o que gravamos e tentar todas as soluções não é inacabável. O mesmo problema se apresenta para a imagem, com as câmeras onde o suporte não custa quase nada;

2. A montagem dita virtual que reintroduziu as possibilidades...da película e da fita magnética: cortar, alternar, deslocar... O digital também facilitou os sistemas de mixagem, onde podemos manter a memória de qualquer etapa e retocar segundo por segundo, *ad infinitum* (o que pode ter como inconveniente o risco de se dispersar nos detalhes e de perder o fio da meada do filme em que trabalhamos);
3. A melhoria considerável da relação sinal/ruído: as consequências foram, paradoxalmente, a valorização do silêncio.

É importante dizer que esta evolução já estava latente desde os anos 50 nos filmes projetados com som magnético. A qualidade do silêncio em *2001: Uma odisseia no espaço* de Kubrick (lançado em 1968) foi pensada em relação à possibilidade de se ouvir um ótimo silêncio - em um número limitado de salas equipadas -, mesmo o filme tendo sido amplamente comercializado durante anos em cópias *scope* 35mm, com um som ótico *standard*.

A quantidade de filmes dos últimos vinte anos onde muitas sequências devem a energia de sua dinâmica e a sutileza de seus silêncios à captura de som digital é imensa, dificultando a escolha de exemplos: *A dupla vida de Véronique* (Kieslowski, 1991) e suas maravilhosas atmosferas intimistas (somadas à técnica de pós sincronização, permitindo um som “abstrato”); em *Fuga para Odessa* (James Gray, 1994) a cena cheia de vibrações surdas onde Tim Roth tem relações sexuais com Moira Kelly; a sequência do roubo de dados de um computador em *Missão Impossível* (De Palma, 1996), em que os personagens não podem emitir nenhum som, para não disparar os sensores; o silêncio cósmico absoluto no começo de *Contato* (Zemeckis, 1997), obtido após um decrescendo e um *travelling arrière* virtual partindo da superfície da Terra levando à Galáxia. E, claro,

(algo de que já falei bastante⁷), todos os últimos filmes de Lynch, principalmente *Estrada Perdida* de 1995 (ambiente minimalista, opaco e opressivo do começo), e os últimos filmes de Wong Kar-wai, Jia Zhangke, Weerasethakul, Ceylan (ver em especial *Uzak* e *Climas*).

Expliquei anteriormente em diversas obras (inclusive em *Un art sonore, le cinéma*⁸) como foi que, no fim dos anos 70, a popularização dos sistemas Dolby - que não tem nada a ver com o digital - havia criado um espaço totalmente novo a se preencher (espaço de camadas sonoras, de pistas de som e de contrastes) e como, para alguns cineastas, esse espaço apareceu como algo a se esvaziar.

No caso da imagem, o fenômeno é conhecido: a tela Cinemascope ou a imagem definida do 70mm - que primeiramente trata de encher o cenário de móveis, de personagens, de multidão - se revela muito expressiva quando se trata de não mostrar quase nada. Percebo que *Lawrence da Arábia* (David Lean, 1962), cuja primeira parte mostra somente alguns personagens em cima de camelos no deserto, foi premonitório, no começo dos anos 60. No caso do som é evidente que cineastas como Lynch (desde *O homem elefante*), Malick, Bergman (o som de *Gritos e Sussurros*), Tarkovski e Kieslowski pediam por esse som, o que quase conseguiam pelos modos clássicos de projeção em som ótico (em 1978, *Dias de Paraíso* de Malick só foi projetado em som magnético em pouquíssimas salas).

Ainda existe o irritante mito da “perfeição” que traria “o” digital. Essa palavra não tem nenhum sentido, primeiro porque os sons são tão diversos que tal sistema pode ser melhor para uma categoria de sons e não para outra; no entanto, uma das riquezas do cinema é a de utilizar todas.

O som é o produto de uma cadeia: os microfones guardam toda a sua importância e são somente em parte afetados pela revolução digital; de outro lado, existe a amplificação. Sabemos que os amplificadores mais caros, mais sofisticados e mais eficazes são hoje, para os amantes da música clássica, os amplificadores valvulados - como antigamente - e que é cada vez mais frequente na música popular a utilização de sintetizadores,

⁷ Em CHION, Michel. David Lynch. Paris. Cahiers du Cinéma. 1995.

⁸ CHION, Michel. Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique. Paris. Cahiers du Cinéma. 2003.

gravadores e mesas ditas “analógicas” para músicas depois mixadas em um computador.

É também conhecido que os modos de comunicação dos filmes estão mais diversificados do que nunca: um mesmo filme pode ser visto em uma grande sala com uma tela grande, em um iPad com um som vindo de minúsculos alto-falantes, ou em um trem, em um leitor de DVD com fones de ouvido. A cada vez o tamanho da imagem e a potência do som vão variar mas igualmente a quantidade e a natureza do som ambiente contra o qual o som do filme vai lutar para se fazer entender! Às vezes me acontece, quando viajo de avião, de assistir um filme sem colocar os fones (pelo seu som desagradável e pelos ruídos do voo muito presentes), seguindo os diálogos pelas legendas, como fazem os surdos. Eu tenho a impressão, se posso dizer isso, de ter “visto “ um filme do qual não conheço sequer um som!

Tudo isso levanta a seguinte questão: em qual condição de difusão podemos considerar que o filme é traído pelas condições sonoras da apresentação? É algo muito delicado e específico.

A questão aparece também nas “remasterizações” digitais mal feitas efetuadas em um filme antigo, que dão a um som ótico do passado uma qualidade dura e precisa que não existia anteriormente – sem falar nos *foleys* e pistas sonoras adicionadas, como nas edições em DVD de filmes do Tarkovski vendidos pela MK2 sem aviso claro ao público e, uma pena, utilizadas na televisão.

Em 2009, o canal Arte⁹ programou dessa forma *Stalker* (1979), em versão original, claro, mas com a mesma abominável re-sonorização enchendo o filme de rangidos de porta, pios de pássaros, trovões, etc... que parasitavam e degradavam a obra do cineasta; sons que foram feitos depois da morte de Tarkovski para satisfazer, imagino, os cinéfilos que esperavam deste filme um grande espetáculo sonoro. Quando, no dia seguinte, eu relatei o problema aos estudantes da Universidade onde leciono, houve somente uma espécie de deboche. No fundo, ninguém se importava.

Aqui, não é “o” digital que está em questão mas o modo com que ele parece facilitar esse tipo de deturpação.

⁹ Canal de televisão franco-alemão (*Association relative à la télé européenne*), voltada a uma programação de qualidade de arte e cultura, mostrando sempre os filmes (longas, médias e curtas metragens) em versão original.

Será que veremos, em resposta, projeções de filmes dos anos 50 à moda antiga, em que haveria a preocupação de encontrar e ligar projetores da época - assim como os amplificadores e os alto-falantes – e com a acústica das salas antigas, mais reverberantes que as de hoje, como eu conheci, ainda criança, nos anos 50? Isso permitiria, em todo o caso, uma possível reflexão desses pseudo-historiadores do cinema francês que se pronunciam sobre o som dos primeiros filmes falados de Renoir et Duvivier (filmes que eles assistem em VHS ou DVD) condenando as reações que o som desses filmes inspiraram aos críticos da época. Eles não se questionam jamais sobre as condições culturais e, principalmente, técnicas nas quais esses filmes eram projetados em 1932, em relação às condições em que eles os “estudam”. Questões que todos os pesquisadores e historiadores americanos, como o grande Rick Altman, inevitavelmente se colocam!

Não creio muito no surgimento de um purismo nessa área, a não ser que haja uma especialização dos cinéfilos e das salas maior do que a de hoje em dia. Mas um mínimo de cultura histórica e técnica seria, portanto, necessária.

Confesso que me sinto um pouco culpado de colaborar em um dossiê sobre um assunto como o digital para recusar que essa categoria seja pertinente! Mas não posso evitar e aproveito a ocasião. Um dossiê tecnicista, pelo seu título, é justamente o melhor lugar para fazer a crítica do tecnicismo se, por essa palavra, entendo a propensão a ver nesses fenômenos estéticos e culturais a simples consequência mecânica de inovações técnicas.