



O som no cinema e a música concreta

Demian Garcia¹

RESUMO – Escuta reduzida e manipulação de sons gravados são ferramentas utilizadas para composição de música concreta. Essas mesmas ferramentas contribuem para a construção sonora no cinema, que desde o seu principio contou com sons trabalhados durante o após as filmagens. Esse artigo pretende estabelecer as relações entre a composição para música eletroacústica e o som para cinema, refletindo também sobre a utilização dos espaços sonoros.

Palavras-chave: Som - Música concreta - Espaços sonoros - Cinema

¹ Demian Garcia é professor de Som e Trilha sonora para cinema na UNESPAR/FAP. É diretor de som e sound designer para cinema assim como compositor/criador sonoro para cinema e dança contemporânea. Desenvolve também a pesquisa “O papel do som na construção de espaços no cinema” vinculada ao grupo de pesquisa Cinema – Criação e Reflexão, do Curso de Cinema e Vídeo da UNESPAR/FAP.

Le son au cinema et la musique concrète

Demian Garcia¹

RÉSUMÉ – *L'écoute réduite et la manipulation de sons enregistrés sont des outils qu'on utilise pour la composition de la musique concrète. Ces mêmes outils contribuent pour la construction sonore pour le cinéma, qui depuis son début compte avec des sons élaborés pendant et après les tournages. Cet article vise établir des relations entre la composition de la musique électroacoustique et le son au cinéma, en reflétant aussi à propos de l'utilisation des espaces sonores.*

Mots-clés: Son - Musique concrete - Espaces sonores – Cinema.

¹ Demian Garcia est professeur de Son et Bande Sonore pour le cinéma à l'UNESPAR/FAP. Il est directeur son, mixeur et sound designer, ainsi que compositeur et créateur son pour le cinéma et la danse. Il est chercheur dans le domaine du son, et est en train de faire son doctorat à l'Université de Picardie - Jules Vernes sur le thème: "La construction de la peur à travers du son dans le cinéma de fantôme japonais". Il est lié au groupe de recherche: CINECRIARE - Cinéma, Création et Réflexion, du cours de Cinéma et Vidéo de l'UNESPAR/FAP

Partindo da minha experiência de compositor, diretor de som e criador sonoro, e me apoiando bastante nos textos de Michel Chion, pretendo relacionar estudos sobre música no cinema, som para o cinema e música eletroacústica.

Antes de ir ao cerne da questão, que é a relação do som no cinema com a música concreta, gostaria de falar sobre o começo do som no cinema. Muito se fala sobre a passagem para o cinema sonoro em 1927, mas eu vou discordar desta data, pois o cinema sempre foi sonoro. O cinema antes de seu nascimento já era sonoro, desde o chamado pré-cinema as exposições de teatro de sombras, lanternas mágicas, teatro ótico e outras formas de apresentações que antecedem o nascimento do cinema eram acompanhados por sons e músicas. Desde a primeira exibição dos Irmãos Lumière, que foi acompanhada por um piano, os sons acompanham as projeções do cinematógrafo e de todos os outros dispositivos cinematográficos. Os motivos para termos no mínimo um instrumento acompanhando a sessão são vários: Kurt London¹ diz que a música era usada para cobrir o ruído dos primeiros projetores que eram muito altos; Adorno e Eisler² viram na música um antídoto para o ambiente psicologicamente desfavorável das primeiras salas de cinema, onde o público era trancado em um local sem luz para assistir a projeção de “fantasmas”; e finalmente o que me interessa mais é a questão do ponto de escuta, no cinema mudo acompanhar a narrativa somente com o estímulo visual, que é a projeção das imagens em movimento, era muito difícil, pois os sons vinham de todos os lados - barulhos da rua (as salas não eram insonorizadas, e as vezes os filmes eram mesmo projetados dentro de tendas em grandes feiras), pessoas falando, tosse, ranger de cadeiras, etc. – por consequência, um piano tocando ao lado da tela faz com que possamos ter um ponto de atenção de escuta no mesmo lugar do ponto de visão; a música faz com que o ponto focal coletivo se volte para um único discurso sonoro. De qualquer forma, se não era um piano, era um conjunto de instrumentos, uma orquestra, um narrador ou mesmo pessoas dublando atrás da tela ou fazendo sons nas cochias para acompanhar os filmes. Esses sons eram feitos às vezes com objetos, criando essa sonoplastia

¹ LONDON, Kurt. *Film Music – The Literature of Cinema Series*. Mishawaka EUA, Arno Press, 1970.

² ADORNO, T; EISLER, H. *Musique de cinema*. Paris, L'Arche, 1969.

ao vivo, às vezes com máquinas de ruídos – o que faz pensar na *Intonarumori*³, de Luigi Russolo, mas que continha sons próprios para imagens da época, como o som de trem, cavalos, charretes, vento, chuva, etc., sons que ilustravam as imagens projetadas. Dessa forma, o cinema sempre foi sonoro, o que aconteceu em 1927 foi a sincronização.

As pesquisas para um som sincronizado com a imagem no cinema vêm desde o começo do próprio cinema. Começam com o *Kinetophone* de Edson, passam pelo *Phonofilm* de Lee de Forrest e o *Movitone* de Theodore Case, até chegarmos ao *Vitaphone* da AT&T e Warner Bros, responsável pelo grande golpe publicitário de 1927 com o lançamento do filme *O Cantor de Jazz*⁴, como o primeiro filme sonoro e falado da história do cinema. O *Vitaphone* era um sistema no qual o som, gravado em disco era sincronizado mecanicamente com o filme, um projetor ligado a um fonógrafo; mas que logo foi substituído pelo sistema de som ótico, que vinha sendo desenvolvido há um bom tempo e era muito mais eficaz. A partir do momento que temos esta sincronização do som com a imagem, o cinema vai se transformar em uma cronografia (CHION, 2005), o cinema vai se tornar uma arte do tempo, pois esta arte cronográfica vai trabalhar sobre um tempo fixado em uma velocidade exata, o que vai permitir fazer deste tempo uma dimensão mais expressiva:

A estabilização do desenrolar do filme, tornada necessária pelo cinema falado teve, efetivamente, consequências muito além do que podíamos esperar; por causa dela, o tempo do filme se tornou não mais um valor elástico, mais ou menos transponível segundo o ritmo da projeção, mas um valor absoluto. (...) Os planos do cinema mudo não tinha uma duração precisa, com a projeção deixando a cada local de exibição ou ao projetorista certa margem para o ritmo de desenrolar da película. (...) Portanto, o som temporalizou a imagem, (...) simplesmente impondo uma normatização e uma estabilização da velocidade do desenrolar do filme.⁵

3 Um tipo de instrumento musical criado pelo compositor em 1913, que é um gerador de som acústico que se pode controlar a dinâmica, a amplitude da onda e o volume de diferentes tipos de sons.

4 *The Jazz Singer*. Direção Alan Crosland. Estados Unidos, Warner Bros, 1927.

5 CHION, 2005 p.18-19 (livre tradução)

Não esquecendo que falamos do ritmo da projeção, onde o tempo do desenrolar do filme é absoluto, mas dentro dele podiam existir “gestos temporais” como a câmera lenta, a imagem acelerada, congelada, etc. Além da questão da variação do tempo do filme, os sons feitos ao vivo eram únicos, efêmeros, como a apresentação de uma orquestra, que nunca será igual a outra: cada projeção era diferente e não tínhamos uma obra única e absoluta, mas várias obras que mudavam a cada apresentação. A partir da sincronização tudo muda. O tempo é absoluto e teremos sempre a mesma obra: o filme, desde a montagem final até as exhibições, quantas forem, será sempre o mesmo; sempre dialogando diferentemente com cada público sim, mas a obra será sempre a mesma. Então, a grande mudança que temos em 1927 é a passagem para o cinema sincronizado. O cinema sempre foi uma arte audiovisual, mas a sincronização vai fazer com que o produto audiovisual seja sempre o mesmo.

O cinema sincronizado terá, em um primeiro momento, sons gravados durante as filmagens, e depois gravados após a filmagem e sincronizados depois. Esses sons serão sempre manipulados, nunca vai existir um som absolutamente real, “completo e sem aditivos” (CHION, 2005, p83). Chion vai dizer que os sons no cinema “raramente” não são manipulados, mas eu vou mais longe, afirmando que são todos manipulados, sempre. Ele cita um exemplo de Straub e Huillet, no filme *Trop tôt, Trop tard*⁶, 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 (MURCH, 2004) 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

6 Trop tôt, trop tard. Direção Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. França, 1982.

mais crua possível: um microfone captando o som direto e colado na imagem correspondente. Entretanto o que geralmente acontece no cinema é bem mais 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. O cinema trabalha com esse “contrato audiovisual”, onde tenta criar um efeito do real para causar no público uma impressão da realidade. No som, para criar esse efeito, trabalhamos com ruídos que as vezes não tem nenhuma relação direta com os sons “autênticos”, mas que parecem mais reais do que os verdadeiros. Como exemplo, o *sound designer* David Sonnenschein compara maneiras diferentes de se fazer o som de um soco: ele conta que no filme *As Tartarugas Ninjas* os sons dos socos eram produzidos com ruído de queijo gratinado misturados com batidas em travesseiros molhados e no filme *Indiana Jones*, eles foram produzidos tapeando uma jaqueta de couro e jogando frutos podres no concreto, já no filme *Touro Indomável*, socando grandes pedaços de carne trazidos de um açougue (SONNENSCHHEIN, 2001, p58). Em cada um dos filmes ouvimos socos, mas a construção feita com sons diferentes colabora muito mais para a narrativa do filme e para a percepção do espectador, do que se fossem socos “reais”.

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 - que pode conter ruídos, vozes e música – esta trilha sonora do filme, é uma música concreta! Pois, o diretor de som de um filme - 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 à partir desses sons, procedimento que é a base da composição eletroacústica. Entretanto, esta música concreta ou eletroacústica 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 eletroacústica que será a banda sonora do filme. Como trabalhamos esses sons? Não separamos e cortamos simplesmente cada som – o que antes fazíamos com uma gilete sobre fitas magnéticas, agora é feito com tesouras virtuais nos softwares de som –, mas temos uma preocupação especial sobre eles: manipulá-los para chegar às sensações psico-acústicas 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, 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 (Chion, 2005, p. 25-28). 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.⁷

7 CHION, 2005 p.30 (livre tradução)

Consequentemente, este domínio possibilita uma melhor manipulação dos sons para alcançar os objetivos da obra. No filme *Backdraft*⁸, 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” (SONNENSCHNEIN, 2002); 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*, *Powaqqatsi*⁹ não tem vozes nem ruídos, *Fita Branca*¹⁰ 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.

Uma 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 (CHION, 2005, p59). 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 extra-diegético. Eu ainda acrescento como possibilidade de construção os sons subjetivos, que estão no limite do diegético e do não diegético: quando ouvimos o pensamento

8 *Backdraft*. Direção Ron Howard. Estados Unidos, Imagine Films Entertainment, 1991.

9 *Koyaanisqatsi* ; *Powaqqatsi*. Direção Godfrey Reggio. Estados Unidos, IRE, 1982 ; 1988.

10 *Fita Branca*. Direção Michael Haneke. Alemanha, Austria, França, Itália, X-Film Creative Pool, 2009.

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.

Trago aqui a análise de algumas cenas como exemplos do uso de espaços sonoros: em uma cena de *Mon Oncle*¹¹, 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; um 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 a fonte sonora, mas não ouvimos o som que é coberto por um barulho incômodo, acentuando a dicotomia entre o mundo moderno e *versus* mundo tradicional que o filme propõe. No filme *Psicose*¹², 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. E por último, o filme *All that jazz*¹³ o som subjetivo é trabalhado em uma cena de um ensaio de um espetáculo, onde o

11 *Mon Oncle*. Direção Jacques Tati. Paris, Gaumont, 1958.

12 *Psicose*. Direção Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Shamley Prod., 1960.

13 *All That Jazz*. Direção Bob Fosse. Estados Unidos, Columbia Pictures, 1979.

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 em mono, o que mostra que a construção dos sons nos espaços sonoros propostos independe da espacialização *stereo* ou *surround*.

Pensando na música eletroacústica 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 assim como para a composição de uma música eletroacústica. Vemos esta relação direta entre a música concreta e o cinema na colaboração do compositor Bernard Parmegiani¹⁴ com os diretores Walerian Borowczyk e Piotr Kamler; também em composições de Ennio Morricone – principalmente para filmes de Sergio Leone – onde o compositor participante do grupo vanguardista *Nuova Consonanza*¹⁵ que trabalhava com as regras da música concreta, do serialismo e de outras tendências

14 Um dos precursores do movimento da música concreta é um compositor francês de música eletroacústica que fazia parte do Grupo de Pesquisas Musicais (GRM).

15 Grupo de improvisação e composição criado pelo compositor italiano Franco Evangelisti em Roma em 1964. O conjunto se dedicava à evolução das técnicas de uma música nova pela improvisação, com todos os tipos de ruídos e procedimentos anti-musicais.

desenvolvidas por compositores de música contemporânea, utilizava os sons diegéticos do filme e dialogava com eles. Mas ordinariamente, por mais que esta relação seja quase inexorável, ela acontece indiretamente.

REFERÊNCIAS

CHION, M. **L'audio-vision**: Son et image au cinéma. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2005.

MURCH, W. **Num piscar de olhos**: A edição de filmes sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

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

Recebido em: 06.10.2014

Aceito em: 10.07.2015