

ESCUTAR IMAGENS

TIAGO FERNANDES
PAULO CUNHA
WALCLER MENDES JR
[EDS]

iA*
Investigação
em Artes

ESCUTAR IMAGENS

TIAGO FERNANDES

PAULO CUNHA

WALCLER MENDES JR.

[EDS]

Ficha Técnica

Título

Escutar Imagens

Editores

Tiago Fernandes

CITED, Instituto Politécnico de Bragança,
Campus de Santa Apolónia, 5300-253 Bragança, Portugal
iA* Investigação em Artes, Universidade da Beira Interior
R. Marquês de Ávila e Bolama, 6201-001 Covilhã, Portugal

Paulo Cunha

iA* Investigação em Artes, Universidade da Beira Interior,
R. Marquês de Ávila e Bolama, 6201-001 Covilhã, Portugal

Walcler Mendes Jr.

UNIT - Universidade Tiradentes,
Av. Antônio Lisboa de Amorim, 57083-410 Maceió, Brasil

Editora iArtes*

iartes.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

ISBN

978-989-9325-03-6 (papel)

978-989-9325-04-3 (pdf)

Dep. Legal

558680/26

DOI

10.25768/9325-04-3

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama
6201-001 Covilhã
Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2025

© 2025, Tiago Fernandes, Paulo Cunha e Walcler Mendes Jr..

© 2025, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Índice

Introdução	9
Tiago Fernandes, Paulo Cunha, Walcer Mendes Jr.	
PARTE I	13
A musicalização dos sons e das imagens no filme experimental	15
Damylar Ferreira Cunha	
A música no cinema de Robert Bresson: uma revisão e procedimentos metodológicos	33
Luíza Beatriz A. M. Alvim	
Pobreza, religión y ritos en la España tradicional: aportaciones de la banda sonora al discurso cinematográfico del documental <i>Lejos de los árboles</i> , de Jacinto Esteva	53
Diana Díaz González	
Antoine Bonfanti: experiências de Hipersonorização no Cinema Português	77
Tiago Fernandes	
Expressões sonoras e visuais do Tejo português e do Baixo São Francisco	93
Walcler Mendes Jr.	
PARTE II	115
Conversa com Débora Opolski	117
Conversa com Branko Neskov	129
Conversa com Joana Niza Braga	143

INTRODUÇÃO

O Seminário Internacional *Escutar Imagens* nasceu com a ambição de preencher uma lacuna nos estudos filmicos em Portugal: a de um espaço específico de reflexão e partilha de saberes em torno das relações entre o som e a imagem no cinema. Inédito no panorama nacional, este evento afirma-se como um fórum privilegiado para discutir a escuta no cinema, explorando a sua dimensão estética, técnica e cultural, através de vozes vindas tanto da academia como da prática profissional.

A primeira edição do evento teve lugar a 12 de maio de 2021, na Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal. Nessa sessão inaugural participaram técnicos e investigadores de reconhecido mérito, como Branko Neskov, que refletiu sobre a mistura de som no cinema português nas últimas décadas; Manuel Deniz Silva (INET-md, Portugal), com uma intervenção sobre Música, Som e Imagens em Movimento; Luiza Alvim (UFRJ, Brasil), que abordou o uso da Música no Cinema de Robert Bresson; e Débora Opolski (UFPR, Brasil), com uma apresentação centrada nos processos criativos no audiovisual.

A segunda edição decorreu em Alagoas, no Brasil, em maio de 2022. O programa contou com uma *masterclass* da *Sound Designer* Joana Niza Braga, seguida de uma mesa temática com intervenções de Damyler Ferreira Cunha (UFS, Brasil), que analisou a “musicalização dos sons” no filme *Enthusiasm* (1931), de Dziga Vertov; e Agnès Pellerin (Université Paris 8, França), que refletiu sobre a construção do imaginário do espaço colonial português através da música. O evento encerrou com uma *masterclass* de Pedro Coelho, *Sound Designer* e Artista de *foley* brasileiro.

A 31 de maio de 2023, a Escola Superior de Comunicação, Administração e Turismo do Instituto Politécnico de Bragança, em Mirandela, Portugal, acolheu a terceira edição deste seminário. A manhã foi dedicada à *masterclass* conjunta de Walcler Mendes Jr. (UNIT, Brasil) e Juliana Michaello (UFAL, Brasil). Durante a tarde, foram apresentadas diversas comunicações: Salviano Soares (UTAD, Portugal), presidente da APEA – Associação Portuguesa de Engenharia de Áudio; Laís Lara (UFF, Brasil), com uma reflexão sobre sonoridades e montagem na Cinedança de Gelmini; e Leandro Mendonça (UFF, Brasil), que explorou o tema das Sonoridades em Movimento. O programa encerrou com a exibição do filme *Ecos da Imaterialidade* (2021), da autoria de Walcler Mendes Jr. e Juliana Michaello.

O presente livro reúne uma seleção de textos produzidos originalmente para essas três edições do seminário, refletindo a riqueza e diversidade de abordagens que têm marcado este espaço de encontro entre Som e Imagem. Os textos-base das comunicações foram, entretanto, ampliados e revistos especificamente para esta edição. A segunda parte do livro apresenta transcrições de três das *masterclasses* oferecidas nesses seminários, tendo os textos sido revistos pelos convidados. Finalmente, o livro inclui ainda dois textos que resultaram de dois convites aos seus autores, procurando enriquecer a abrangência e diversidade deste volume, que foram igualmente ampliados e revistos para esta publicação.

A primeira parte do livro começa com um texto de Damyler Ferreira Cunha (UFS, Brasil), que reflete sobre a “musicalização dos sons” a partir da formulação Douglas Kahn, cuja proposta parte da incorporação das noções de ruídos e sons mundanos dentro da cultura da música moderna ocidental. O caso de estudo de Cunha é o filme *Enthusiasm* (1931), de Dziga Vertov.

No texto seguinte, Luiza Alvim (UFRJ, Brasil) escreve sobre a Música no cinema de Robert Bresson, tema central da sua tese de doutoramento. Neste texto, Alvim propõe uma análise tanto da analogia das formas entre música e filme quanto do contexto extrafílmico das obras musicais, detendo-se nos elementos musicais.

Diana Diaz Gonzalez (Universidade de Oviedo, Espanha) centra a análise do seu texto sobre o tema da pobreza, religião e rituais populares na Espanha profunda, a partir das contribuições da banda sonora para o discurso cinematográfico do documentário *Lejos de los árboles* (1972), de Jacinto Esteva.

Tiago Fernandes (IPB, Portugal) apresenta um texto sobre Antoine Bonfanti, célebre engenheiro de som francês que colaborou em vários filmes portugueses nas décadas de 80 e 90. O texto propõe uma análise detalhada dos elementos sonoros do filme *O lugar do morto* (1984, António-Pedro Vasconcelos), onde o francês foi creditado pela Sonoplastia/Mistura.

Para concluir esta primeira parte, Walcler Mendes Jr. (UNIT, Brasil) apresenta uma reflexão sobre as expressões sonoras e visuais do Tejo português e do Baixo São Francisco, a partir duma análise comparativa entre as paisagens sonoras do rio brasileiro e do rio português.

A segunda parte da obra inclui transcrições editadas de conversas realizadas com três profissionais de reconhecida qualidade no campo do Som para Cinema, mais concretamente: Débora Opolski (Brasil), professora do Instituto Federal do Paraná (IFPR) e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da UNESPAR, com um doutoramento em Comunicação e Linguagens (Cinema e Audiovisual) pela UTP e com experiência em Som e Audiovisual, especialmente em Edição de Som para Cinema e Televisão; Branko Neskovic (Portugal), formado em Cinema pela Universidade de Artes de Belgrado e que, desde que se estabeleceu em Portugal, em 1992, contribuiu para a criação de vários Estúdios de Som e para o desenvolvimento técnico da indústria cinematográfica portuguesa; e Joana Niza Braga (Portugal), *Sound Designer* e diretora de *foley art* portuguesa, com uma carreira sólida a nível nacional e internacional.

A imagem da capa foi gentilmente cedida pela organização da Residência Artística Montanha Mágica, realizada entre 11 e 17 de março de 2024, numa co-organização do Instituto Politécnico de Bragança e da Universidade da Beira Interior, com a participação de estudantes da Licenciatura em Multimédia do IPB e do Mestrado em Cinema da UBI.

A organização deste volume não teria sido possível sem a dedicação de todos os que contribuíram para a realização das três edições do seminário e para a revisão dos textos aqui compilados. Agradecemos, de forma especial, aos autores e autoras dos textos aqui reunidos, cuja generosidade e rigor intelectual tornaram possível este contributo coletivo para uma Escuta mais informada e atenta das Imagens e Sons em Movimento.

Os editores,

Tiago Fernandes, Paulo Cunha, Walcer Mendes Jr.

A MUSICALIZAÇÃO DOS SONS E DAS IMAGENS NO FILME EXPERIMENTAL¹

/Damyler Cunha

Nesta comunicação trago uma breve análise sobre o processo de musicalização dos sons no filme *Entusiasmo* (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*, 1930), de Dziga Vertov, a partir de uma perspectiva sobre a incorporação dos sons mundanos pelas vanguardas artísticas dos anos 1910-1920. O conceito de musicalização dos sons, cunhado por Dan Langer e aqui referenciado pelo musicólogo Douglas Kahn e, o conceito de musicalização das imagens descrito por Jean Mitry em seu livro sobre a história do cinema experimental se apresentam como essenciais para tal debate. A reflexão principal deste texto foi inicialmente desenvolvida como um capítulo da minha tese defendida na Escola de Comunicação e Artes da USP em 2019, sob o título “O uso da música e do som no filme experimental latino-americano: as experiências de Glauber Rocha em *Pátio* (1959) e Hugo Santiago em *Invasión* (1969)”. Na parte inicial da tese referida, eu me detive sobre algumas questões que me levaram a pesquisar sobre as formas sonoras em filmes experimentais, ao menos, aquelas já descritas como habituais em livros da teoria de cinema. Como os usos dos sons em filmes experimentais podem se diferenciar do uso dos sons praticados habitualmente na criação da trilha sonora de um filme comercial?

1. Texto apresentado no seminário “Escutar Imagens”, dia 12 de maio de 2022, com participação online.

A pergunta trouxe um direcionamento a pesquisa, pois para saber o que escapa do padrão, é primeiro necessário definir o que seria uma estética sonora usual no cinema. Na tese de doutoramento *Além dos Limites do Quadro: o som a partir do cinema moderno*, a pesquisadora e montadora Virgínia Flores (2012) ressalta algumas dessas condutas e procedimentos adotados em relação ao uso do som no cinema clássico. Segundo ela, o uso do som na narrativa clássica se dá de forma análoga ao da imagem visual, “procurando imitar um ponto de escuta naturalista que se daria a partir do mesmo ponto de vista escolhido para enquadrar a imagem visual” (Flores, 2012, p.64). A autora também se deteve, na primeira parte de sua tese, em descobrir como algumas práticas de som no cinema foram codificadas em função de reforçar a continuidade imagética dos filmes. Segundo Flores:

Essa representação ficaria assim, em princípio: um plano geral terá um som sem muitas nuances e detalhes; tudo o que estiver longe, pouco definido no quadro imagético, será ouvido com baixa intensidade e o que estiver perto, com maior clareza. A intensidade sonora estará, quase sempre, associada ao tamanho da imagem dentro do quadro, exceto no que tange aos diálogos. [...] Se um determinado som serve para tornar clara a história, mesmo não sendo texto, também será trabalhado com alguma ênfase, ainda que não esteja em primeiro plano” (*ibidem*, p. 65).

Como podemos notar, a dimensão sonora aparece intimamente ligada à dimensão espacial do filme, criando uma estrutura de primeiros e segundos planos em profundidade no quadro. Esse método de trabalho busca que “os sons se acomodem no espaço da perspectiva visual e estejam de acordo com ele” (*ibidem*, p.66). Segundo Flores, é no processo de mixagem ao se trabalhar as intensidades de todos os sons, conferindo maior clareza e destaque aos sons do primeiro plano do quadro imagético, que a trilha será arranjada de forma que o espectador saiba em quais elementos sonoros deve prestar a atenção para compreensão da narrativa. Dito isso, podemos considerar que a maioria dos filmes lançados comercialmente no cinema adotam essas práticas de estruturação sonora, implicada na existência de uma padronização

de alto-falantes e numa prática cultural de exibição já assimilada desde a disseminação do cinema clássico hollywoodiano pelo mundo.

Entretanto, nossa incursão aqui vai trazer um pouco da experiência de realização de um cineasta que filmava de uma maneira inabitual para sua época, antes mesmo de todas essas padronizações sonoras serem adotadas no cinema. O cineasta russo Dziga Vertov, um pioneiro do cinema experimental, foi também um cineasta atento às novas formas de emancipação dos sons na linguagem musical e no cinema. Para uma aproximação maior entre esses dois campos teóricos – o cinema e a música, inicialmente vamos focar em resgatar os sentidos dado ao conceito de “musicalização dos sons” por Douglas Kahn no livro *Wirelles Imagination*, entre outros textos. O eixo em comum entre estas distintas aproximações está no interesse em pesquisar o tema da materialidade e da abstração no cinema, mais especificamente, pesquisar sobre a a-referencialidade dos sons no filme experimental. Interesse demonstrado também por Douglas Kahn ao mencionar em um outro texto seu (*The Sounds of the Music*, 1987) o pioneirismo acústico de Dziga Vertov.

O musicólogo teve sua pesquisa sobre uso do som nas artes experimentais e de vanguarda disseminada por outros territórios a partir da publicação do livro *Wirelles Imagination* (1994), no qual o som é destacado pelos autores como um dos objetos históricos mais negligenciados e menos preservados na cultura ocidental moderna, apesar de quase todas as artes não serem silenciosas. Na introdução desta coletânea de artigos organizado por Kahn e pelo artista sonoro Gregory Whitehead é destacado como supostas causas dessa negligência: a ausência de teorias contemporâneas e filosóficas que invoquem metáforas aurais, sônicas e musicais nos limites de sua linguagem, além de uma cultura ocidental que privilegiou o olho ao invés da orelha. Nessa perspectiva, Kahn (1994) nos lembra ainda que esta mesma cultura ocidental moderna teria alçado à música como uma arte sonora de natureza não-objetiva, centrada numa auto-referencialidade que desconsiderou e evitou a intrusão de elementos extramusicais no seu domínio.

Luigi Russolo e seus experimentos futuristas, Edgar Varése e sua incitação por uma libertação dos sons e o projeto emancipador do uso dos ruídos na música de John Cage são experiências invocadas em *Wireless Imagination* (1994) para afirmar como se deu a incorporação da noção de ruídos e sons mundanos extramusicais dentro da cultura da música moderna ocidental. A noção de “musicalização dos sons”, apresentada por Douglas Kahn e posteriormente aprofundada em outros livros e artigos, decorre da incorporação de todos os tipos de sons para a criação musical realizada no decorrer do século XX. As primeiras vanguardas artísticas daquele século promoveram uma libertação do rumor das palavras, do não semântico e da declamação do som, fazendo que seus artistas lidassem com todo tipo de matéria-prima e, não somente sons instrumentais tradicionais para compor e criar músicas para todo tipo de arte.

Ainda em *Wireless Imagination*, Douglas Kahn (1994) ressaltou que teria sido o fonógrafo que ofereceu a oportunidade inédita da mistura de uma multiplicidade de sons gravados por diferentes máquinas. Sua pesquisa sobre o impacto da tecnologia do som e da rádio como inspiração artística para poetas e romancistas deste período expõe que os experimentos acústicos realizados por esses escritores, cineastas e pintores nem sempre pareceram ter tanta relevância num círculo mais prático das pesquisas e trabalhos musicais. Contudo, seriam justamente as ideias e trabalhos práticos realizados por eles na rádio – sejam frutíferos e preservados, como *Weekend* (Walter Ruttmann, 1929), ou malogrados, como o projeto do *Laboratório do Ouvido*, de Dziga Vertov, que apontariam muitas vezes, para o que Kahn nomeia como ideias isoladas. Ideias que por estarem sozinhas, não se preocupam em se inibir às pressões vinculadas a um tempo e um local.

Em *The Arts of sound art and music*², Douglas Kahn (2006) retoma a questão do uso do som nas artes, para pontuar que este tópico transcende a noção de “arte sonora”, defendida nos anos 1980 por alguns artistas que usaram

2. KAHN, D. *As artes da arte sonora e da Música / The Arts of Sound Art and Music*. IOWA Review Web, 2006. Disponível em: <http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-sound_art.pdf>. Acesso em 01/02/2019.

o som como foco central de suas obras. Segundo o autor, ao longo da história das artes, eles preferiram a usual nomenclatura de *artista*, abdicando do seu complemento sonoro. A sua inserção nas outras artes também teria sido mais frutífera, discursivamente e institucionalmente, do que na música. Mais de uma década depois, em *Sound Leads Elsewhere*, Douglas Kahn (2017) vai definir o termo como sendo diretamente ligado a uma tradição modernista, praticado pelas vanguardas artísticas no início do século XX.

Apesar de não ter se dedicado ao tema da musicalização dos sons no cinema, Douglas Kahn (2011) faz uma incursão cinematográfica para falar novamente sobre uma obra de Dziga Vertov, seu primeiro filme sonoro, *Entusiasmo: Sinfonia de Donbass* (1930). Desta vez, Kahn destaca o título do filme para afirmar que Dziga Vertov teria utilizado a metáfora musical da sinfonia sem a imposição de uma redução, regularização ou estetização, manifestando em geral um discurso cultural e de interação a um contexto documental. Este documentário teve como tema central demonstrar como era a experiência dos trabalhadores em vivenciar o plano quinquenal socialista soviético entre os anos de 1925 a 1930, na cidade de Donbass. Mesmo evidenciando o fato de Dziga Vertov ter avançado para gravar os sons externos da cidade (fora do seu estúdio e como primeira experiência russa de som direto em externas), Kahn lembra também como alguns deles haviam sido antes incluídos ao roteiro e depois incorporados à estrutura da música criada para o filme.

Uma nova gama de timbres provenientes desses sons nunca escutados antes também foi defendida por Dziga Vertov, um dos cineastas do período que se mostrou a exceção à regra quando se tratou em pensar novas maneiras de experimentar os sons no fonógrafo e, posteriormente, no filme sonoro. Precursor naquilo que, segundo Kahn, anos depois foi nomeado como *audio art*, Dziga Vertov iniciou seus experimentos em 1916, enquanto frequentava o *Institut Psycho Neurological* em Petrogrado, e onde conheceu diversos artistas da vanguarda russa como Rodchenko, Brik e Vladimir Maiakovski (*ibidem*, p. 15). Desde esse período, Dziga Vertov demonstrava especial interesse pela possibilidade de gravação de sons:

...I had the original idea of the need to enlarge our ability to organize sound, to listen not only to singing or violins, the usual repertoire of gramophone discs, but to transcend the limits of ordinary music. I decided that the concept of sound included all the audible world (Vertov, 1935 *apud* Kahn 1987, p. 12)³

Em *Sounds of Music*, Douglas Kahn (1987) utiliza alguns trechos de um discurso de Dziga Vertov proferido em 1935 para enfatizar como este artista abordou novas possibilidades artísticas do som de forma não dogmática, pan-disciplinar e em defesa de uma expansão da rádio como meio artístico.

Ruídos e música integram um único texto sonoro na trilha sonora de *Entusiasmo*

Neste mesmo caminho, Vanderlei Baeza Lucentini (2005), em *Incursões da Música Eletroacústica no Cinema*, artigo publicado na Revista *Novos Olhares*, afirma que mesmo antes da realização no cinema da primeira experiência de síntese sonora com gravação ótica, o cineasta russo Dziga Vertov teria antecipado algumas técnicas de gravação utilizadas décadas mais tarde pelos compositores eletroacústicos. Lucentini (2005) destaca que, no final dos anos 1920, a montagem sonora de *Entusiasmo* teria utilizado técnicas como a manipulação da velocidade do som, a gravação de sons em movimento reverso, a assincronia entre som e imagem, a sobreposição sonora e a criação de uma simbologia própria para representar a música do filme (Lucentini, 2005, p. 215).

Em outro artigo, *Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective* (2005), o pesquisador John Mackay, traz referências mais concretas sobre a relação de Dziga Vertov com a experimentação e a organização de sons do seu primeiro filme sonoro. Mackay (2005) nos apresenta em sua

3. VERTOV, D. Speech of 5 April 1935. In: FELDMAN, S. *Evolution of Style in the Early Work of Dziga Vertov*. New York: Arno Press, 1977. p. 13.

pesquisa, trechos da partitura musical⁴ criada originalmente para o filme *Entusiasmo*. Segundo o autor, Dziga Vertov contratou o compositor russo Nicolai Timoveef para realização da música do filme e junto ao músico inseriu na partitura a localização dos sons ambientes de cenas do filme – sons do tique-taque do relógio, dos sinos, apitos das fábricas e outras sonoridades que foram incorporadas à música do filme.

Como destacado por Arthur Omar em *O Cinema no Século*, Vertov em *Entusiasmo* “transforma os ruídos em música e a música será tratada como ruído” (Omar, 1996, p. 285), num processo de fusão dos sons de uma das maiores cidades industriais da então União Soviética. O carvão, o aço e o ferro, as sirenes, os tique-taques dos relógios de ponto e tudo que trazia a atmosfera de poder das máquinas industriais dessa cidade deveria ser incorporado na música deste filme. A missão não saiu exatamente como esperado pelo cineasta. Na pesquisa de Mackay (2005) é levantada uma série de depoimentos de Vertov relatando as interferências do Estado no processo de montagem do filme, e comentando sobre os protestos dos operários das indústrias, opositores às mudanças promovidas pelo plano quinquenal, fato que atrapalhou as gravações de som direto na cidade de Donbass. Outra referência importante sobre o assunto é *Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye*, artigo escrito por Lucy Fisher⁵, no qual a autora descreve outros quatorze procedimentos técnicos adotados pelo cineasta para organizar a interação entre som e imagem na primeira parte de *Entusiasmo*.

A aproximação entre o trabalho desenvolvido por Dziga Vertov na construção da trilha sonora de *Entusiasmo* e a música produzida pelas vanguardas artísticas no início do século XX também foi temática central da dissertação de mestrado em música “Música, Futurismo e a trilha sonora de Dziga Vertov”, defendida em 2005 por Michelle Agnês Magalhães na UNICAMP. Nesta pesquisa, Magalhães ressalta sobre a concepção do ruído para Vertov

4. A partitura encontra-se arquivada no Russian State Museum of Literature and Art (RGALI, f.2091 - files 414, 415, 417). Ver também no artigo: MACKAY, J. Disorganized Noise: Vertov's Enthusiasm and the ear of the Collective. *Kinokultura Journal*, n.7, jan, 2005.

5. FISHER, L. Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye. In: *Film Quarterly*, v. 31, n.2, p.25-34, Winter 1977-1978.

a partir de seu valor documental. *Entusiasmo* teria sido um dos primeiros filmes documentais sonoros realizados na URSS, fato possibilitado pela construção de uma máquina portátil (estação de gravação móvel) que viabilizou a gravação de som em locais externos ao estúdio, como por exemplo, as fábricas e minas de carvão. Como destacado pela autora, Vertov apresentou uma proposta específica para a música no cinema documental que é incorporada como um elemento anti-ilusionista dentro do filme, “diegética continua funcionando primeiramente como som ou ruído, mas ganha também o *status* de documento sonoro” (Magalhães, 2005, p. 107). Para concluir esse panorama apresentado, é sobre seu status de documento sonoro que gostaríamos que nos concentrássemos abaixo.

O primeiro som de *Entusiasmo* é uma música tocada por uma banda numa manifestação de rua, depois ouvimos um cuco de relógio, seguido de tique-taques semelhantes ao código Morse. Em seguida ouvimos uma melodia tocada por orquestra que se inicia com um clarone e contrabaixo e continua com inserções de silêncios e do soar de sinos de igrejas de distintos tamanhos e reverberações, retorna-se a melodia tocada por instrumentos musicais e sobreposta pelos sons ambientes. Na banda imagética, acompanhamos os créditos iniciais, uma sequência de imagens de uma mulher com um fone de ouvido ligado a um fonógrafo em ambiente externo, seguido de planos de um homem regendo músicos dentro de um estúdio, para logo depois, surgir planos de sinos de igrejas e de outros detalhes de igrejas. Nesta primeira sequência, podemos destacar a repetição de trechos da composição original do filme, assim como da música tocada pelos manifestantes de rua enfatizadas como *leitmotiv*, demarcando determinados trechos de cenas e contribuindo para uma leitura metafórica do filme, principalmente durante sua primeira metade.

Nos créditos do filme aparecem informações sobre as duas composições integrantes da trilha sonora: a marcha composta para o filme por Nikolai Timofeev que é retomada na segunda metade do filme e o coro da Sinfonia nº 3 de Shostakovich, conhecida como 1º de Maio, fazendo referência direta a história do socialismo na URSS. O compositor Timofeev também aparece

nos escritos de Vertov como parceiro responsável pela composição original, já comentada quando citada a pesquisa de John Mackay, e que tinha o intuito de que a partitura integrasse os sons diegéticos, sua transformação e variação à música.

Outro fator importante para construção dessa trilha sonora é a fragmentação dos sons que são tratados como “peça única” no filme, entremeando-se com as palavras e trechos de instrumentos musicais e de silêncios, flutuando entre os universos diegético e extradiegético do filme. Apesar dos ruídos também serem usados como *leitmotiv* de temas dentro do filme – como por exemplo, o tocar dos sinos remetendo a religiosidade ou os sons de apitos que remetem a produção industrial no país, a flutuação entre esses espaços torna esses sons impossíveis de serem categorizados, sendo mais efetivos ao evidenciar um trabalho reflexivo com os sons:

Acompanhando essas técnicas de reflexividade aural, Vertov, é claro, emprega estratégias desconstrutivas visuais para reforçar nossa consciência do filme enquanto filme. Talvez o seu método mais geral envolva o desligamento total de um modo de representação espacial “realista”. Os espaços de tomadas consecutivas quase nunca são contíguos; e é quase impossível reconstruir a geografia do local em que estamos. (Fischer, 1985, p.255 *apud* Pessoa, 2018, p.97).

A reflexividade aural do filme citada por Lucy Fischer é reforçada pelo tipo de montagem empregada por Vertov que, apesar de remeter a sonoridades simbólicas para o contexto de industrialização dos planos quinquenais soviéticos, evidencia através das imagens e sons um processo de construção da própria linguagem cinematográfica. É também a partir das imagens dentro do estúdio de gravação de som e de gravações/sintonizações de sons do rádio que o filme faz evidente essa construção de representação sonora documental reflexiva, distinta da prática sonora apresentada em outros filmes de Sinfonia também lançados no mesmo período. Em *Entusiasmo* pode-se constatar uma textura vanguardista a partir da colocação distinta da música com uma imagem.

Toda essa reflexão sobre o processo de musicalização dos sons no primeiro filme sonoro de Dziga Vertov nos impulsiona a uma questão direcionada ao filme experimental. Quais tipos de usos do som e da música podem existir em ambientes estéticos muito distantes do formado pelo filme comercial? Existe alguma constância na prática sonora do filme experimental ou a sua falta de constância é o que mais o caracteriza?

União íntima entre música e imagens: a proposta de musicalização das imagens de Jean Mitry

Na cinematografia experimental, a noção de união íntima entre imagem e a música será uma das ideias propostas por Jean Mitry (1974) para questionar o excesso de abstracionismo de alguns filmes experimentais que tentaram criar analogias ou buscaram um ideal de semelhança entre os ritmos da música e da imagem. Pensando em como os filmes experimentais utilizaram os sons e a música em associação às imagens cinematográficas Jean Mitry, no já citado *Historia del Cine Experimental*, destacou como principal problema de composição audiovisual nos filmes abstratos a pretensão em criar uma analogia entre os ritmos musicais e imagéticos. Para o crítico e realizador francês, alguns filmes abstratos realizados pelos cineastas Viking Eggeling, Hans Richter e Walter Ruttmann tem seu ritmo visual totalmente subordinado ao ritmo musical, o que teve como consequência a projeção de um cine-ritmo que “apagava o som” (Mitry, 1974, p. 226).

Os filmes destes realizadores, segundo Mitry, padeceram do defeito de ilustrar o ritmo, a cadência e, em alguns casos, a tonalidade de uma série musical através do movimento de figuras geométricas na imagem cinematográfica. Acusados de subtraírem essas qualidades musicais ao invés de “associarem” um ritmo visual a um ritmo musical, Mitry (1974) destacou que a maioria dos filmes abstratos que utilizaram modos de pictorialização tomaram a obra musical apenas como fonte de inspiração, questionando vários filmes considerados pioneiros da *visual music*. Na busca da definição de uma proposta de musicalização fílmica mais efetiva em *Historia del cine experimental*, Jean Mitry (1974, p. 230) sublinhou que a associação

não-ilustrativa entre o ritmo da imagem fílmica e o ritmo da música orquestral teria sido privilégio de poucos filmes na história do cinema, destacando como um dos raros exemplos *Une Nuit sur le Mont Chauve* (1931). O filme utiliza como trilha sonora a composição orquestral de mesmo nome do músico russo Modest Mussorgsky, criada em 1867. A animação foi realizada com *pinboard* e desenvolvida a quatro mãos por Alexander Alexeieff e Claire Parker. Para a realização desta animação, os cineastas usaram uma tela branca sobre a qual foram dispostos milhares de alfinetes retráteis, repartidos uniformemente e dispostos sob uma inclinação de sessenta graus. Cada alfinete, quando movimentado, projetava sobre a superfície branca da tela suas sombras, que eram filmadas pela câmera.

Em *Une Nuit sur le Mont Chauve*, além de filmar os *pinboards* sendo movimentados, Alexeieff e Parker projetaram diferentes tipos de luzes e utilizaram objetos incisivos e não perfurantes (como brinquedos e rolos de pintura com texturas diversas) sob a tela, para conferir ao filme maior jogo de sombras e luzes. Para Mitry (1974), a descoberta da *pinscreen animation* pelos cineastas⁶ escapava da abstração geométrica trabalhada por outros animadores do período, produzindo “una serie de formas imprecisas fantasmagóricas, alucinantes, que la obra de Mussorgsky parece hacer surgir de los infiernos animándolas con su soplo prodigioso” (*ibidem*, p. 230). Neste filme, as imagens são consideradas por Mitry “ni gráficas (en el sentido abstracto de la palabra), ni la reproducción fotográfica de lo real, sino serie de imágenes fantásticas, de visiones apocalípticas, este sueño extraño fue realizado mediante la ‘grabación animada’” (*ibidem*, p. 230).

A música do russo Modest Mussorgsky utilizada é um poema sinfônico e tem como inspiração um conto de Nikolai Gógol em que um camponês assiste a uma reunião de bruxas no topo do Monte Calvo (*Mont Chauve*), próximo à cidade de Kiev, atual capital da Ucrânia. O mesmo poema sinfônico, anos mais tarde, vai ser popularizado no cinema por Walt Disney,

6. A seguir, segue o link de acesso ao filme produzido por Norman McLaren, por ocasião da visita dos animadores Alexander Alexeieff e Claire Parker na National Film Board, demonstrando como funciona esse tipo de técnica de animação. Disponível em: <<https://www.nfb.ca/film/pinscreen/>>. Acesso em 19 de maio de 2025.

como acompanhamento musical de uma sequência da animação *Fantasia* (*Fantasy*, 1940)⁷. A análise de Jean Mitry (1974) sobre o uso da composição de Mussorgsky por Walt Disney não chega a descrever toda a sequência de *Fantasia*, mas sublinha aquilo que se mostra como uma diferença do uso da mesma composição em dois filmes tão distintos. Se Walt Disney utilizou a composição de Mussorgsky no sentido de um acompanhamento musical, subordinando o ritmo das suas imagens figurativas a somente ilustrarem o ritmo da música, Alexeieff e Parker, por sua vez, foram lembrados por criarem em *Une nuit sur le Mont Chauve* uma “emoción plástica que prolonga e acentua la emoción musical”, reivindicando espaço entre outros filmes que conseguiram atingir essa emoção, citando os cineastas Norman McLaren e Oskar Fischinger, os quais, segundo Mitry, os filmes poderiam ser projetados mesmo sem música perdendo sua “ressonância interior, su temporalidad oprimiente, pero le queda la visión cuyos fantasmas encuentran, en su movimiento y su misma forma, una justificación suficientes” (*ibidem*, p. 230).

Apesar de não chegar a definir especificamente os filmes destes últimos cineastas citados⁸, Mitry parece querer ver neles uma força fantasmagórica, transcendental e ativada com ou sem música, dependendo do tipo de interação, a qual é buscada na montagem entre o ritmo imagético e o ritmo musical. O destaque maior vai para a percepção de Jean Mitry de que, mesmo não sendo comum na música a referência ao real, muitos músicos deste período utilizaram a anotação de símbolos que identificassem objetos extramusicais na partitura ou praticaram a ideia de usar imagens sonoras para construir suas composições.

7. Nas cenas dessa sequência maligna do filme, vemos um monstro (que aparenta ter uma forma meio humana, meio dragão) surgir no topo de um monte e invocar espíritos que saem de suas tumbas em direção a uma nuvem negra que se forma em torno do monstro no topo da montanha. O mal parece ser invocado, e acompanhamos por um bom tempo (a sequência dura quase 8 minutos) os espíritos, em forma de esqueletos, sendo sugados pela nuvem. Descem à terra e retornam às suas tumbas, para depois acompanharmos aquilo que parecem com seres humanos no purgatório.

8. Principalmente em relação ao Oskar Fischinger que já teve suas obras citadas por Mitry sem que especificasse a quais delas se referia.

Mitry atribuiu à expressividade musical no cinema a função de dotar as imagens de uma temporalidade específica – essa que traz junto a experiência de um *devoir*, uma impressão de *duração vivida*. Nesta relação de analogia não ilustrativa defendida pelo autor, as imagens cinematográficas deveriam partir de sua concretude figurativa, mas provocar um movimento de abstração do real, borrando-se, fundindo-se, até se associarem à temporalidade musical. No decorrer de seu livro sobre a história da cinematografia experimental, Jean Mitry tenta demonstrar como as músicas de Arthur Honegger e de Claude Debussy podem traduzir essa temporalidade no cinema, aliando ao conceito de “emoção objectual” a ideia de abstração do real, com o objetivo de “borrar lo que las cosas podrían tener de demasiado figurativo, sin que pierdan nunca las cualidades emocionales debidas a su realidad tangible” (Mitry, 1974, p. 240). Na busca por explicar sua teoria, o crítico francês sublinha a importância dos dois músicos e suas composições que incorporaram imagens para realização de seus três ensaios filmicos experimentais: *Pacific 231* (1949), *Images pour Debussy* (1951) e *Symphonie Mécanique* (1955).

Em *Abstraction, élogie, épistémologie: trois “essais de Jean Mitry”*⁹, o pesquisador francês Éric Thouvenel (2013) também comenta sobre os três ensaios de Mitry e destaca que seriam guiados por motivos, caminhando pela mesma ideia que Mitry ressaltou em seu livro sobre *Pacific 231* – sua orientação aproximaria o filme do motivo das linhas. Além de destacar os movimentos de *travellings* em frente aos trilhos e o movimento das bielas e dos planos dos fios de eletricidade, referente ao motivo das linhas, Thouvenel destaca que a concretude do espaço neste filme é quebrada pelos *close-ups* das rodas, pistões e outras formas capturadas em ângulos inusuais. A montagem em sincronização rítmica entre a música e as imagens contribui para a percepção vertiginosa do espaço em determinado momento do filme, com uma impressão de alta velocidade do trem sendo intensificada progressivamente. Esse tipo de movimentação em linha, aliada à fragmentação do plano e à

9. THOUVENEL, E. *Abstraction, élogie, épistémologie: trois “essais” de Jean Mitry*. In: *Le court métrage français de 1945 à 1968. De l’âge d’or aux contrebandiers*. Dir. Dominique Bluher et François Thomas. p. 151-161. Presses universitaires de Rennes, 2013 (publication sur Open Edition Books). Disponível em: <<https://books.openedition.org/pur/2119>>. Acesso em: 20 nov 2018.

aceleração rítmica da montagem, evidenciaria ao longo do filme uma abstração que, pouco a pouco transforma a viagem em vertigem, principalmente nos momentos de aceleração rítmica. Nesta fórmula de Mitry a alteração do movimento rítmico para uma desaceleração é determinante para indicar um caminho de retorno à concretude realizado pelo filme.

Outro motivo destacado por Thouvenel para falar de *Images pour Debussy* é o círculo, já que o próprio Jean Mitry (1974) indicou que o filme teria um movimento “dobrado em si mesmo”. A insistência do cineasta francês em interrogar-se sobre a expressão plástica dos reflexos (principalmente em relação à segunda parte do filme que usa o trecho de *Reflets dans l’eau*, de Debussy) o fez afirmar que a imagem-reflexo das coisas “não é apenas o revestimento do visível das coisas: é uma imagem que excede a aparência”. *Symphonie Mécanique* (1955), como descrita pelo próprio cineasta, foi uma experiência malograda, e sua ideia de projeção em três telas concomitantes não chegou a se concretizar. Em seu projeto inicial, Arthur Honegger foi cotado para desenvolver a música¹⁰, mas acabou falecendo. O cineasta também não conseguiu efetivar seu projeto inicial de exibir a obra em três telas dispostas lado a lado que, ora ofereceriam um conteúdo idêntico, ora todos diferentes, escalonados no tempo como se houvesse três fases diferentes do mesmo movimento em cada uma das telas.

Neste estudo de Jean Mitry sobre a musicalização das imagens, o crítico se deteve a considerar apenas experiências fílmicas que utilizaram uma estrutura musical pré-estabelecida, ou seja, filmes experimentais que usaram músicas pré-existentes. Não há uma continuidade do pensamento exposto por Mitry que contemple uma discussão mais profunda sobre o uso do poema sinfônico e da música impressionista no cinema citados por ele em seu livro, ou mesmo sobre as novas tecnologias do som já existentes no cinema no período de sua publicação. Missão que ficou posta para as novas gerações na criação e consolidação do campo dos estudos de som no cinema. Como bem pontuado por Éric Thouvenel (2009), o projeto de “musicalização das

10. Arthur Honegger compôs uma primeira versão da música, e depois foi substituído por Pierre Boulez em 1955.

imagens” de Jean Mitry vai ser o eixo teórico pelo qual o crítico repensou as teorias artísticas dos anos de 1910-20, assegurando a continuidade de uma problemática posta pela vanguarda francesa durante seu período de pós-guerra.

Considerações Finais

Ao refletirmos sobre os conceitos de “musicalização dos sons” e “musicalização das imagens”, formulados respectivamente por Douglas Kahn e Jean Mitry, observamos aproximações importantes entre ambos os autores. Em comum, suas formulações discutem o som e a música como possibilidades de construção de figuração e de não-representação no filme experimental, sobretudo em obras que enfatizam sua materialidade e evitam a lógica imersiva do cinema narrativo convencional. Douglas Kahn com seu conceito de “musicalização dos sons” vai destacar que as artes do som quase sempre ignoraram essa demarcação mimética/ não mimética, quando comparadas às capacidades miméticas das imagens visuais. Para Kahn, essa trajetória histórica do processo de mimetização aural culminaria na década de 1920, momento no qual a fonografia teve um forte impulso desenvolvimentista, a partir da amplificação e gravação elétricas utilizadas pela rádio e pelo filme sonoro; artes nas quais uma gama de sons acústicos, falas, ruídos e música foram organizados em função de uma representação. Contudo, como o próprio autor destacou, nas artes miméticas o som, constantemente, se recusou a materializar-se nas explorações das primeiras vanguardas do século XX. A organização estilística dos sons no filme *Entusiasmo* é destacada como exemplo de incorporação do ruído ao campo musical e cinematográfico, apresentando Dziga Vertov como cineasta produtor de um tipo de ruído físico, a-referencial e, que flerta com os aspectos miméticos da imagem, sem nunca aderir totalmente a ela.

Por sua vez, em suas análises para explicar o conceito de “musicalização das imagens”, Jean Mitry não aponta nenhuma característica ou elementos estruturais em comum entre as composições e filmes citados. Ao contrário, afirma que, para a música de filme conseguir transfigurar o ritmo em

“emoção objectual” e encontrar uma qualidade em comum com a imagem cinematográfica, é necessário que essa imagem seja concreta, mesmo sendo de qualquer coisa. Para o autor, a música produz continuidade e unidade emocional a partir de imagens concretas, sem depender de uma equivalência mimética direta. Seu interesse recai menos sobre a sincronização formal entre som e imagem e mais sobre a capacidade de ambos produzirem sensações análogas dentro de uma experiência audiovisual unificada.

Ao rastreamos as citações indiretas de Gaston Bachelard usadas por Mitry para explicar o mecanismo de transfiguração do ritmo em emoção objectual, nos deparamos com os indícios de uma crítica ao pensamento científico do século XVII sob a influência das novas descobertas da física subatômica, que revolucionaram o conhecimento que se percebe como realidade material. Na concepção bachelardiana de imagem, sua abordagem fenomenológica se estabelece a partir da distinção entre *imaginação formal* e *imaginação material*, promovendo o rompimento de uma sedimentada tradição cartesiana do imaginário. Na teoria de Gaston Bachelard (*Poética do Espaço*, 1960), a matéria torna-se um meio para que a imaginação possa se realizar e é fonte constitutiva de imagens. Na introdução do livro, o filósofo sugere que, para se estudar a imaginação poética, deve-se negligenciar a metodologia e os hábitos prévios, enfatizando que é necessário “estar presente à imagem”, que tem seu “dinamismo próprio” e “seu próprio movimento”, assim rejeitando a padronização de uma análise rígida. Jean Mitry em sua proposta de musicalização das imagens e crítica ao cinema alemão abstracionista, se inspira neste vocabulário bachelardiano para enfatizar que o cinema tem “seu próprio movimento”, se afastando de uma proposta de mimetização rítmica entre música e cinema.

Nesse sentido, o retorno crítico às vanguardas experimentais do século XX não se restringe a um exercício historiográfico, mas constitui uma possibilidade de produção de pensamento para as práticas artísticas contemporâneas. As discussões propostas por autores como Jean Mitry e Douglas Kahn permitem compreender como as experimentações sonoras e audiovisuais já colocavam em crise as separações rígidas entre som,

imagem, matéria e representação, antecipando debates que hoje atravessam as artes sonoras, o cinema expandido, as instalações audiovisuais e as práticas intermídia. Ao revisitarmos essas experiências, percebemos que muitas questões contemporâneas — como a escuta da materialidade sonora, a recusa da narrativa linear, o uso do ruído como forma estética e política e a valorização da experiência sensorial — encontram nas vanguardas um campo fértil de elaboração conceitual e artística. Assim, os estudos sobre o cinema experimental e as vanguardas sonoras não apenas contribuem para a compreensão histórica das formas audiovisuais, mas também oferecem ferramentas teóricas para pensar os modos contemporâneos de criação, percepção e imaginação estética diante das transformações técnicas e sensíveis do presente.

Referências bibliográficas:

- BACHELARD, Gaston. *Dialética da Duração* [Dialétique de la durée, 1936], Editora Ática, 1988.
- CROOK, Tim. *Radio Drama: theory and practice*. Routledge London and New York, 1999.
- FLORES, Virgínia. *Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno*. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2012.
- FISHER, L. “Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye”. In: *Film Quarterly*, vol. 31, n.2, p.25-34, Winter 1977-1978.
- HONEGGER, A. “Du cinéma sonore à la musique réelle”. n.7, *Revue Plans*, julho, 1931.
- LUCENTINI, Vanderlei Baeza. “Incursões da Música Eletroacústica no Cinema”. *Revista Novos Olhares*, 2005, Vol.3, n.2.
- KAHN, Douglas; WHITEHEAD, Gregory. *Wireless Imagination*. Sound, Radio, and the Avant-garde. MIT PRESS, 1994.
- KAHN, Douglas. “The Arts of sound art and music”. *IOWA Review web*, 2006. Acessado em 01/02/2019: <http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-sound_art.pdf>

- _____. “The Arts of Sound Art and Music”. *IOWA Review Web*, 2006. Acesso em 01/02/2019: <http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-sound_art.pdf>
- _____. “Prelude to Live Cinema”. *Journal of Visual Culture*, 10 (2), p. 255-265, 2011.
- _____. “Sound leads Elsewhere”. In: *The Routledge Companion to Sounding Art*. Edited by Marcel Cobussen, Vincent Meelberg and Barry Truax. Routledge: New York, 2017, p 41-51.
- _____. “The Sounds of Music” (“Der freie Klang”) Symposium - Linz, Austria. Sept/1987. *Ars Electronica Festival*
- MACKAY, John. “Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective”. *KinoKultura Journal*, n. 7, janeiro 2005.
- MAGALHÃES, Michelle Agnès. *Música, Futurismo e a trilha sonora de Dziga Vertov*, dissertação de mestrado, 2005, UNICAMP.
- MITRY, Jean. *História en el cine experimental* [Le cinèma experimental. Histoires et perspectives, 1974]. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.
- OMAR, Arthur. “Cinema: música e pensamento”. In: Ismail Xavier (org.). *O Cinema no Século*. São Paulo: Editora Imago, 1996.
- PESSOA, Frederico Augusto Vianna de Assis. *O Lugar Fora do Lugar: topografias sonoras do cinema documentário*. Dissertação de mestrado, 2011, Escola de Belas Artes, UFMG.
- RODRIGUES, Horácio Wanderlei & GRUBBA, Leilane Serratine. “Bachelard e os obstáculos epistemológicos à Pesquisa Científica do Direito”. *Revista Sequência*, n. 64, p. 307-333, jul. 2012.
- SLONIMSKY, Nicolas. *Perfect Pitch*. Edited by Electra Slonimsky Yourke. New York: Schirmer Trade Books, 2002.
- THOUVENEL, Eric. “Abstraction, élégie, épistémologie: trois “essais” de Jean Mitry”. In: Dominique Bluter, François Thomas. *Le court métrage français de 1945 à 1968*. 2009, p. 151-161.
- VERTOV, Dziga. Speech of 5 april 1935. In.: FELDMAN, S. *Evolution of Style in the early work of Dziga Vertov*. New York: Arno Press, 1977.

A MÚSICA NO CINEMA DE ROBERT BRESSON: UMA REVISÃO E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

/ Luíza Beatriz A. M. Alvim

UFRJ

Em 2017, publiquei o livro *A música no cinema de Robert Bresson*, fruto de minha tese de doutorado defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil), e tendo passado um ano de estágio doutoral na Universidade Paris 3 (França), durante o qual estive sob supervisão de Michel Chion. Peço licença por ter começado este texto em primeira pessoa do singular, algo que jamais faço em trabalhos acadêmicos, porque, em parte, ele contém uma revisão da pesquisa já realizada e uma reflexão sobre procedimentos metodológicos que nela empreguei e que venho empregando ao longo dos anos posteriores a ela. Seguirei com a primeira pessoa do plural.

O diretor Robert Bresson (1901-1999) é uma figura ímpar no cinema francês e mundial. Tendo realizado apenas 13 longas-metragens de ficção (sem contar um curta-metragem anterior, que não foi incluído no *corpus* de pesquisa) em 40 anos de carreira (considerando-se o primeiro longa, de 1943, e o último, de 1983), amplamente admirado, mas nem tão conhecido – tal qual expresso no título do filme de François Weyergans, *Bresson ni vu ni connu* (1994) –, ficou associado ao uso de “modelos”, como ele próprio assim chamava os não-atores que empregava, instados por ele a falarem seus textos sem marcas interpretativas, numa dicção e entonação muito particulares, “bressonianas”, por assim dizer.

Outro aspecto que chama a atenção em seus filmes e que nos levou à pesquisa foi um uso bastante parcimonioso

da música, que, especialmente a partir do filme *Uma mulher suave* (*Une femme douce*, 1969), passa a ocupar exclusivamente o espaço diegético, a não ser quando está no momento dos créditos. No livro publicado originalmente em 1975 em forma de aforismas, muitos deles já expressos nas várias entrevistas concedidas ao longo da carreira, Bresson expõe, de forma muito coerente com a sua cinematografia, o que pensava a respeito do uso rotineiro do elemento musical nos filmes da época, como em:

“Música. Ela isola seu filme da vida de seu filme (deleite musical). Ela é um possante modificador e até destruidor do real, como álcool ou droga.” (Bresson, 2008, p. 69)

“Quanto filmes remendados pela música! Inunda-se um filme de música. Impede-se de ver que não há nada nessas imagens.” (Bresson, 2008, p. 106)

“Nada de música de acompanhamento, de apoio, ou de reforço. *Nada de música de modo algum.*” [com exceção, é claro, da música tocada por instrumentos visíveis] (Bresson, 2008, p. 29).

Em relação a essa última nota, Bresson reconhecia em entrevistas que havia demorado a adotar o procedimento de só usar música diegética e mesmo se arrependia do que havia feito em filmes anteriores (Abdelmoumen, 1968), como naqueles em que o uso da música mantém semelhanças com o que acontecia no cinema clássico francês – no que podemos incluir os seus três primeiros longas-metragens –, mas até mesmo em filmes como *Pickpocket* (1959) e *Au hasard Balthazar* (1966), em que o uso da música é pontual, mas, em grande parte, ocupando ainda o espaço extradiegético.

Outro aspecto da música nos filmes de Bresson que nos moveu a escolhê-lo como objeto de pesquisa foi o frequente uso de música preexistente. Com tal designação estamos nos referindo a músicas compostas ou gravadas previamente ao filme, incluindo arranjos, ou seja, foram músicas escolhidas para fazerem parte do filme e não resultantes de solicitação de obra original a um compositor, embora Bresson não tenha deixado de trabalhar com compositores da época, como Jean-Jacques Grünenwald (nos três primeiros filmes),

Jean Wiener (já no curta-metragem de estreia como diretor e, depois, em filmes dos anos 1960), Francis Seyrig e Philippe Sarde.

Dentre a música preexistente, grande parte é do repertório dito “clássico” ou “erudito”, o que nos parece em consonância com o conceito de “música de autor” de Claudia Gorbman (2007) porque tal repertório se relacionava à concepção estética de Bresson do filme como um todo, além de fazer parte do seu gosto musical. Gorbman relacionou o conceito à ideia de autorismo, bastante discutida nos anos 1960, considerando diretores que escolhiam as músicas de seus filmes e, desta forma, mantinham controle sobre o elemento musical, que não passaria por um compositor ou por um supervisor musical. No artigo de 2007, Gorbman observa essa característica como bem presente em diretores contemporâneos, porém, em artigo do ano anterior (Gorbman, 2006), a autora a considera como algo já bem corriqueiro em alguns diretores do cinema moderno, entre os quais podemos incluir Bresson.

Consideramos essa predominância do repertório clássico como próprio do estilo autoral de Bresson e do grande controle que ele exercia sobre os seus filmes de modo geral, haja vista o controle já mencionado da própria dicção dos “modelos”. Esse entendimento do diretor como autor de uma obra pessoal, apesar do aspecto coletivo da arte cinematográfica, transparece em algumas entrevistas de Bresson, como em “Um filme pode e deve ser a obra de um único” (Bresson cit. in Baby, 1963), ou em “Eu não acredito no trabalho de equipe. Acredito no cinema de autor” (Bresson cit. in Gilles, 1965).

A partir dessas considerações gerais sobre a música no cinema de Robert Bresson, apresentamos uma tabela (Tabela 1), pensada também a partir de observações de Sémolué (1993). Nela, o único ausente dos 13 longas-metragens é *O processo de Joana d’Arc* (1962), filme que contém apenas rufos de tambores e melodias de trompetes nos seus créditos iniciais e finais, compostos por Francis Seyrig, estando a melodia do trompete também presente ao longo do filme como música diegética. Este filme não se encaixava na classificação cronológica feita dos filmes de Bresson em três fases segundo características da música (extradiegética ou diegética,

original ou preexistente) por ser mais condizente com a terceira fase, embora seja um filme de 1962.

Fases	Filmes	Tipo de música
Primeira fase	<i>Os anjos do pecado</i> (1943) <i>As damas do Bois de Boulogne</i> (1945) <i>Diário de um padre</i> (1951)	Música principalmente extradiegética e original (Jean-Jacques Grünenwald)
Fase intermediária	<i>Um condenado à morte escapou</i> (1956) <i>Pickpocket</i> (1959)	Música extradiegética preexistente do repertório clássico
	<i>Au hasard Balthazar</i> (1966) <i>Mouchette</i> (1967)	Música diegética original (Jean Wiener) e canções preexistentes
Última fase	<i>Uma mulher suave</i> (1969) <i>Quatro noites de um sonhador</i> (1972) <i>Lancelot do lago</i> (1974) <i>O diabo provavelmente</i> (1977) <i>O dinheiro</i> (1983)	Música totalmente diegética no corpo do filme. Música preexistente do repertório clássico e/ou original e/ou canções populares

Tabela 1: Fases da carreira de Bresson a partir da classificação do tipo de música
Fonte: elaboração própria

Como se pode ver na Tabela 1, a característica do uso de música preexistente do repertório clássico está presente em grande parte da carreira de Bresson. Sendo ele um diretor com grande apreço pela forma, uma das hipóteses que nos guiou na pesquisa, especialmente em relação aos filmes da fase intermediária, em que há vários trechos da mesma música distribuídos ao longo deles, é se haveria alguma analogia entre essa distribuição dos trechos no filme e características das formas das obras musicais neles utilizadas. Por exemplo, o uso dos extratos do *Andantino* da sonata de Schubert em *Au hasard Balthazar* funcionaria como a forma-canção¹ do *Andantino* ou como a forma-sonata²?

1. Forma musical tripartite ABA´ comumente empregada nos segundos movimentos de sonatas.
2. Forma musical tripartite composta de exposição, desenvolvimento e reexposição, presente geralmente nos primeiros movimentos de sonatas e sinfonias, e caracterizada pela existência de dois temas contrastantes na exposição.

Também nos interessava associar a escolha dessas músicas ao seu contexto extrafílmico original. O próprio Bresson nos dá uma pista de que tal associação fazia parte de suas intenções, quando disse que usou “uma música de oposição”, que leva a uma transformação no filme *Um condenado à morte escapou*:³ “[... nele] pus uma música religiosa de Mozart enquanto os prisioneiros esvaziavam seus baldes. É algo que não tem nenhuma relação com o ato, mas que dá ao ato, a este ato de esvaziar os baldes, quase um valor de rito.” (no filme *Bresson ni vu ni connu*, 1994). Não queremos dizer que as associações que fizemos em nossa análise foram conscientemente pensadas pelo diretor, nem buscamos essa validação, embora não tenhamos dispensado a pesquisa das entrevistas em que o diretor comunicava suas intenções. São associações a partir de nossa posição de analista, vendo um filme já pronto, com seus processos criativos já finalizados.

Assim, para uma análise tanto da analogia das formas entre música e filme quanto do contexto extrafílmico das obras musicais, um primeiro passo metodológico foi a identificação de todas as músicas preexistentes e dos extratos específicos utilizados. Nesse aspecto, alguns créditos de filmes eram bem sucintos, contendo, às vezes, só o nome do compositor, como é o caso de *Pickpocket*, em que só vemos a inscrição “Musique de J. B. Lulli. Transcription de F. Oubradous. Direction musicale Marc Lanjean. Éditions Transatlantiques”. Ou seja, o nome do compositor, do arranjador, do regente da orquestra da gravação utilizada no filme e da editora, mas não da obra.

Um passo seguinte, nesse caso, foi entrar em contato com a editora Transatlantiques e descobrimos que o seu catálogo havia sido transferido para uma empresa sediada em Londres. Contatamos a empresa e compramos a partitura, intitulada *Suíte n. 7* de Lully (na grafia francesa do nome do compositor italiano), na transcrição de Fernand Oubradous e que correspondia ao que ouvíamos no filme (Figura 1).

3. O filme trata de um prisioneiro francês numa prisão da Gestapo em Lyon, durante a Segunda Guerra Mundial. Em vários momentos do filme, os prisioneiros levam seus excrementos em baldes ao pátio para lá o descarregarem. São momentos em que sempre ouvimos o *Kyrie* de Mozart.

SUITE N° 7 EN SOL MINEUR

Reconstitution par
Fernand OUBRADOUS

J.B. LULLY
(1632-1687)

♩ = 92

1^{er}
HAUTOIS
2^e
BASSONS
1^{er}
VIOLENS
2^e
ALTOS
VIOLOCELLES
Divises
CONTREBASSES

5

40

Hob.
Bass.
Violon.
Alto.
Violon.
Violon.
Violon.

© 1958 by Editions TRANSATLANTIQUES

S.M.T. 472

Two drums required

4. A suíte é uma série de danças, como as aqui evocadas, mas a suíte tradicional continha, como danças, uma alemã, uma sarabanda, um minueto e uma giga.

Pois, em 2020, ao fazermos uma busca na Internet de alguma outra coisa, descobrimos, numa matéria do sítio *Scherzo*, que o compositor da obra não era Jean-Baptiste Lully, mas sim, outro compositor barroco, o alemão Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746). O autor da matéria, Juan Lucas, atribuíu o erro a Oubradous e supunha que Bresson teria morrido sem conhecer a autoria da música que colocou em seu filme. Imediatamente, fomos procurar a obra indicada de Fischer, a *Suite N° 7 en Sol menor* de *Le Journal du Printemps consistant en airs et balets a 5 parties et les trompettes a plaisir*, publicada em 1695. Ao encontrar a obra, confirmamos que se tratava da música ouvida em *Pickpocket*, com a mesma divisão das danças da partitura arranjada por Oubradous, tendo a ordem trocada entre minueto e bourrée e a abertura com o título correspondente *Ouverture* (Figura 2).



Figura 2: Início da Ouverture da Suíte VII de Fischer
Fonte: Breitkopf & Härtel

Toda uma série de análises, como a de Jardonnet e Chabrol (2005) e a nossa, foram feitas com base no fato de que a obra empregada em *Pickpocket* era de Lully.⁵ Por exemplo, Jardonnet e Chabrol (2005), numa análise em que muito nos baseamos para fazer a nossa, associaram a estrutura geral do filme *Pickpocket* à “abertura francesa”. Esta possui o modelo ABA’, em

5. *Pickpocket* trata de um estudante, Michel, que começa a realizar pequenos roubos pelo prazer de cometer o delito. No meio de filme, associa-se a outros batedores de carteira.

que as partes A e A' possuem andamento lento e B é vivo, assemelhando-se à estrutura dos roubos nos filmes, solitários e cometidos unicamente pelo protagonista, no início e no final, e em grande companhia, em sua parte central.⁶ Em nosso caso, fizemos uma associação com o divertimento barroco,⁷ pois os trechos musicais são geralmente ouvidos em momentos de deslocamento, muitas vezes em finais de diálogos do protagonista Michel em que ele corta e se afasta do seu interlocutor ou é deixado só por ele – ou seja, há, de todo modo, uma movimentação no espaço. Chegamos a encontrar semelhanças da *Passacaille* do filme com a *Passacaille* presente na ópera *Armide* de Lully.

Tais análises não são totalmente inválidas (e não queremos aqui só fazer um simples *mea culpa*), já que Fischer foi muito influenciado por Lully e sua obra não deixa de se tratar de uma suíte barroca. Mas fazemos questão de aproveitar esta oportunidade de revisão para relatar o ocorrido, além de enfatizarmos que a pesquisa científica se refaz constantemente, a partir de novas investigações e descobertas que corrigem equívocos anteriores.

Esta foi a única obra musical preexistente do repertório clássico em que Bresson optou por um arranjo feito por outro compositor. Seguem as demais encontradas nos 13 filmes:

- o *Kyrie da Missa em dó menor (K 427)*, de Mozart, em *Um condenado à morte escapou*;
- o segundo movimento da *Sonata D959, n° 20*, de Franz Schubert: em *Au hasard Balthazar*;
- trechos do *Magnificat das Vésperas da Virgem Maria*, de Monteverdi, em *Mouchette*;
- a abertura de *Come ye sons of art* de Henry Purcell e a *Fantasia K397*, de Mozart, em *Uma mulher suave* ;

6. O italiano Lully (originalmente, Lulli, como no crédito de *Pickpocket*) era o compositor oficial do rei Luís XIV na França e foi praticamente o criador do gênero “ópera barroca francesa”.

7. Os divertimentos nas óperas barrocas francesas correspondiam a canções, coros e danças que formavam uma cena separada.

- o moteto *Ego dormio*, de Monteverdi e o *Adagio* da sonata K488 de Mozart, em *O diabo provavelmente*;
- a *Fantasia Cromática BWV903*, de Bach, em *O dinheiro*.

Essa identificação, feita também em relação às canções populares e músicas originais, foi um dos primeiros passos da metodologia de análise das músicas que utilizamos e descrevemos a seguir:

1. Identificação do começo e término de cada música no filme e se é *diegética* ou *extradiegética*, original ou preexistente.
2. Identificação das obras musicais e, eventualmente, do pedaço na partitura.
3. Colocação das informações em tabelas para facilitar a visualização do todo.
4. Análise de elementos musicais importantes do trecho utilizado (tonalidades, cadências, modulações, orquestração etc) e de suas relações quanto às imagens em forma (por exemplo, relações rítmicas) e sentido.
5. Relação com elementos *extrafílmicos* (do contexto das músicas, principalmente no caso das músicas preexistentes)
6. Características das execuções musicais presentes no filme.

O encontro das partituras foi essencial para nos possibilitar uma análise mais detida dos elementos musicais, porém, com exceção das músicas clássicas preexistentes, as partituras das músicas originais foram dificilmente encontráveis. A grande maioria não chegou a ser editada e não havia cópias na Biblioteca Nacional da França (BNF), com exceção da redução para piano manuscrita da música de *Anjos do pecado*. Cópias de partituras incompletas de Jean Wiener para *Mouchette* e *Uma mulher suave* estavam no Conservatório de Bobigny, na periferia norte de Paris, e só tivemos acesso a essa informação em entrevista com os familiares do compositor, já falecido. O compositor Philippe Sarde nos cedeu gentilmente uma cópia da partitura de *Lancelot do lago*, que se encontrava em seus arquivos pessoais, assim como Nelly Seyrig, viúva de Francis Seyrig, cedeu-nos cópias do material produzido por ele para *O processo de Joana d'Arc*. Recorremos também a *cue*

sheets conseguidas com as representantes das editoras ou com a SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique).

No entanto, a partitura é apenas uma notação visual da música, um guia, e é interessante que, diferentemente de outros diretores da época, como Jean-Luc Godard, que utilizava diretamente gravações preexistentes, Bresson trabalhava, de certa maneira, ainda à moda do cinema clássico, contando com uma orquestra para a gravação das obras, mesmo quando preexistentes. Foi assim no caso da suíte em *Pickpocket*, do *Kyrie* da *Missa em dó menor* de Mozart, em *Um condenado à morte escapou*, e do *Magnificat* de Monteverdi, em *Mouchette*. No caso deste último, é uma gravação dos Cantores de Saint-Eustache (igreja no centro de Paris), sob direção do padre Émile Martin, disco Decca a.c.l. 908.⁸ Atualmente, a obra pertence à Universal Music, e conseguimos uma cópia da gravação com a empresa. Essas gravações constituem documentos de época, pois indicam como se executava música barroca nos anos 1950 e 1960, muito antes do movimento de performances e gravações “historicamente informadas”, iniciado só na década de 1970. Assim como os ônibus abertos em *Pickpocket*, os ternos do protagonista, a estação do metrô de Paris, a execução musical do filme acaba remetendo a uma determinada época, ao ano de 1959 em que Bresson filmou a película.

Outro elemento importante para a identificação e estudo das execuções específicas das músicas no filme foi o encontro de compactos produzidos na época dos filmes pela gravadora RCA Victor com suas trilhas musicais. Os arquivos sonoros do disco de *Mouchette* nos foram fornecidos por um colecionador, enquanto os de *Au hasard Balthazar* foram conseguidos na BNF. Os dois contêm apenas parte da trilha musical e há faixas que não estão no filme.

No disco de *Au hasard Balthazar* e no filme, observamos que há algumas diferenças na letra da canção *Je me marie en blanc* (composta por Jean Wiener com letra de Jean Dréjac) em relação à gravação na voz de France Gall, em compacto da cantora do mesmo ano de 1966. A própria intérprete para o

8. Chegamos a procurar informações sobre o padre e sua relação com o Bresson e o filme, sem sucesso, para além de informações que já constavam em periódicos da época.

filme parece não ter sido France Gall e acreditamos que Wiener e Dréjac tenham feito uma segunda versão de sua própria música preexistente para o filme de Bresson.

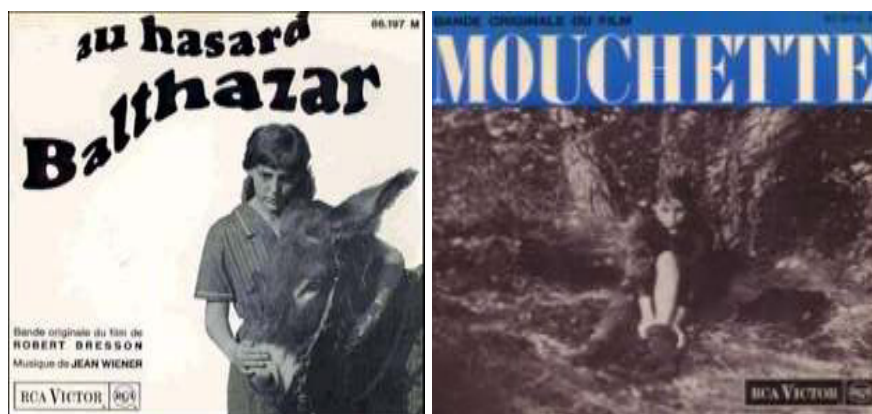


Figura 3: capas dos compactos de *Au hasard Balthazar* e *Mouchette*.
Fonte: discogs.com

De posse de todos esses dados, partimos para a análise dos elementos musicais e suas possíveis associações com as imagens. No que se refere às analogias na distribuição dos trechos com as formas das obras musicais, observamos, por exemplo, a grande simetria na utilização dos trechos do *Kyrie* de Mozart em *Um condenado à morte escapou* (Tabela 2), característica bem própria do período clássico⁹ de que a música é oriunda: há os trechos com coro no início, no exato meio do filme e no fim, sempre associados a fugas ou tentativas de fugas, além dos tempos muito simétricos entre um trecho e outro, numa estrutura 1 + 3 + 1 + 3 + 1 (em que 1 é o trecho com coro e três são os instrumentais) também simétrica. Já em *Au hasard Balthazar*, há analogias tanto com a forma-sonata por conta do bi-tematismo representado pelos dois protagonistas, o jumento Balthazar e a moça Marie, associados a dois trechos do *Andantino*, assim como com a forma-canção, pelo constante retorno do tema musical de Balthazar.

9. Aqui nos referimos ao período clássico em si, no século XVIII, e não ao “repertório clássico” como um todo, como vínhamos nos referindo, com o sentido de erudito.

Trecho	Tempo de início	Parte da música	Momento no filme
1	0'17''	Introdução instrumental + coro 1	Créditos – imagem do muro
2	19'	Introdução instrumental	Subida às celas
3	26'50''	Introdução instrumental	Descida ao pátio
4	37'50''	Introdução instrumental	Descida ao pátio
5	46'09''	Coro 2 (interrompido)	Tentativa de fuga de Orsini
6	49'	Introdução instrumental	Fontaine vê (de sua cela) Orsini sendo levado para execução
7	58'08''	Introdução instrumental	Descida ao pátio
8	65'50''	Introdução instrumental	Na cela, Fontaine decide se levará Jost em sua fuga
9	94'30''	Coro 2' (inteiro)	Fuga de Fontaine e Jost

Tabela 2: simetria dos trechos instrumentais (em amarelo) e de coro (em rosa) do Kyrie de Mozart em *Um condenado à morte escapo* Fonte: elaboração própria

Outros aspectos formais importantes na colocação dos trechos de música estão, por exemplo, nas alternâncias entre música do repertório clássico e música popular de Jean Wiener em *Uma mulher suave* (1969), em duas sequências em que a protagonista feminina coloca *longplays* em um toca-discos, agindo como uma *disc-jockey*. Por fim, consideramos alguns filmes de Bresson como do tipo “pergunta e resposta entre o início e o final”, marcados pela mesma música ou por partes de uma mesma obra nesses momentos, tal como acontece com o *Magnificat* de Monteverdi em *Mouchette* ou com as músicas originais de Seyrig e Sarde em O processo de *Joana d’Arc* e *Lancelot do lago*, respectivamente.

Além dessa apreciação macro-estrutural, estudamos as associações da música com as imagens dos momentos do filme em que estava colocada. O que percebemos é que, mais do que “oposição” (como expresso por Bresson na citação já mencionada) ou “contraste”, o que acontece em grande parte é uma sinergia música-imagem. Encontramos o uso desse termo “sinergia” no artigo de Matthew Mc Donald (2007) justamente a respeito do uso da sonata de Schubert em *Au hasard Balthazar* e acreditamos ser bastante apropriado.

Pois, mais do que o propalado “contraponto” – termo que aparece com tanta frequência nos estudos de música no cinema, embora, como já mostrava Chion (1990), não seja correto na utilização no audiovisual – é a sinergia que explica, por exemplo, a semelhança do “balanço” da música (sempre indo da harmonia de I à de V grau) ao próprio balanço em que estão os personagens Jacques e Marie no início do filme. O mesmo ocorre em uma corroboração dos sentimentos de amizade e tristeza pela morte próxima transmitidos pelas imagens do filme e pela música de Schubert. Nesse sentido, a sinergia entre música e imagem se assemelha ao que Eisenstein (2002) propunha em sua “montagem vertical”, em que os movimentos da imagem deveriam ter uma correspondência com os movimentos da música.

A sinergia não impede uma sensação da estranheza decorrente da associação de certas músicas a determinadas situações, como a causada pela já evocada música religiosa de Mozart numa sequência em que prisioneiros jogam seus excrementos no pátio, por mais que haja uma semelhança decorrente do caráter ritual da *mise-en-scène*. São semelhanças que só se observam pela montagem – num relampejar, tal qual diria Walter Benjamin. O papel da montagem de conferir potência a uma experiência visual que nossos hábitos normalmente ocultariam foi considerada por Didi-Huberman (2003, p. 170) em seu capítulo “*Image-montage ou image mensonge*” (“Imagem-montagem ou imagem mentira”), evocando os próprios aforismas de Bresson: “Aproximar coisas que ainda nunca foram aproximadas e não pareciam predispostas a ser.” (Bresson, 2008, p. 44); “Imagens e sons se fortalecem transplantando-se” (Bresson, 2008, p. 84).

Como se pode notar, esta pesquisa atuou de forma interdisciplinar entre os campos de cinema e música, o que acarretou tanto a dificuldade de se lidar com conhecimentos de áreas distintas quanto de transmiti-los de forma acessível aos leitores. Embora já contássemos com bastante material de pesquisa sobre o uso de obras musicais nos filmes de Bresson, sentíamos, por outro lado, que não poderíamos nos restringir a uma definição rígida do que seria o musical, já que a própria área de Música vem expandindo essa concepção desde pelo menos o século XX. Além disso, observávamos, como

já tinham feito outros autores, uma concepção muito musical de Bresson no que diz respeito aos ruídos¹⁰ e vozes,¹¹ os demais componentes da banda sonora. Assim, depois de um primeiro capítulo dedicado à música extradiegética e um segundo à diegética, preferimos seguir o que fizera Sylvie Douche (1994) em sua dissertação de mestrado, pensando nos ruídos e vozes nos filmes de Bresson com alguns aspectos e parâmetros musicais como repetição, variação e ritmo.

Mais uma vez, o próprio Bresson nos sugere essa concepção em seus aforismas:

“É preciso que os ruídos se tornem música” (Bresson, 2008, p. 29).

“Todos esses efeitos que você pode obter da *repetição* (de uma imagem, de um som)” (Bresson, 2008, p. 49).

“*Valor rítmico de um ruído.* Ruído de porta que se abre e se fecha, ruído de passos, etc, pela necessidade do ritmo.” (Bresson, 2008, p. 45, grifo original).

“Fazer saber que estamos no mesmo lugar pela repetição dos mesmos ruídos e da mesma sonoridade” (Bresson, 2008, p. 68).

O último aforisma nos remetia ao conceito de “paisagem sonora” (*soundscape*) de Murray Schafer (2001), ou seja, à ambiência sonora de um determinado local, que pode conter também “marcas sonoras”, ou seja, sons bastante característicos de determinado lugar. Schafer foi um dos teóricos do século XX que escreveu sobre a necessidade de ampliação do conceito do que seria “musical”, tratando do mundo como “uma composição musical macrocósmica”, em que “todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que *pertence ao domínio compreensivo da música.*” (Schafer, 2001, pp. 19-20, grifos originais). Além disso, curiosamente, a divisão que Schafer fazia entre paisagens sonoras do campo e da cidade se reproduzia

10. Editores de som e parte dos pesquisadores preferem o termo “efeito sonoro”. Utilizamos ruído, um termo mais geral, menos técnico e também empregado na área de Música.

11. Douche (2003) chega a usar a expressão, em alemão, *Lärmelodie* (música dos ruídos) para se referir à banda sonora de Bresson.

nos filmes de Bresson, sendo alguns deles bem urbanos, como *Pickpocket*, e outros bem campestres, como *Mouchette*. Entretanto, diferentemente de Schafer, Bresson não enxergava os ambientes campestres como idílicos.

O conceito de “paisagem sonora” e sua divisão em sons fundamentais, sinais e marcas sonoras se mostraram operacionais em nossa análise, inclusive, pela possibilidade de se analisar “paisagens sonoras imaginadas”, só ouvidas em nossa imaginação, como as que são descritas na Literatura. Tal aspecto nos pareceu bastante conveniente, já que uma grande parte dos filmes de Bresson é constituída por adaptações literárias, e a possibilidade de se analisar também as descrições literárias dos locais tornou mais rico o estudo dos filmes.

Porém, algo permanecia difícil na análise dos ruídos: se a música em sentido estrito possui um vocabulário próprio, o mundo dos ruídos carecia de precisão e de descrições operativas. Pensamos na possibilidade da aplicabilidade da classificação morfotopológica de Pierre Schaeffer (1966) como uma saída. No entanto, apesar do esforço de Schaeffer e das dimensões do seu tratado, conseguimos apenas empregar alguns dos termos propostos por ele em nossas descrições, tais como: “objeto sonoro compósito”, de “massa complexa”, “som granuloso”, “som iterativo”. Em suas aulas na Universidade Paris 3, no ano letivo de 2011-2012, Michel Chion empregava também eventualmente alguns desses termos em descrições de sons, mas igualmente com bastante moderação. Ainda consideramos a descrição dos ruídos um grande desafio de pesquisa.

Além disso, mais do que descrever o ruído em si, pergunta-se: como devemos considerar a sua repetição e seu ritmo? Decidimos, por vezes, recorrer à notação musical tradicional, como, por exemplo, ao caracterizar os sons da caixa registradora nas sequências passadas no hipódromo em *Pickpocket* como figuras musicais rítmicas (por exemplo, colcheias). Percebemos, nessas sequências, que os batimentos da caixa registradora formam uma “célula musical”, no sentido de um conjunto de sons que se repete igual ou com variações e que alguns eventos na imagem eram precedidos por

alterações nessa célula. Da mesma forma funcionava a relação entre sons de apitos e de rolamentos dos trens passantes na sequência final da fuga do protagonista em *Um condenado à morte escapou*.

De modo semelhante no que diz respeito ao caráter rítmico geral dos filmes de Bresson, o uso das vozes na dicção que denominamos anteriormente “bressoniana” fornecia um determinado ritmo na sua relação com os silêncios e com os ritmos da montagem das imagens. Os próprios modelos eram muitas vezes escolhidos ou refutados pelas suas características vocais – Bresson aconselhava usar o telefone para que se pudesse concentrar unicamente nelas. Desta forma, estudamos alguns diálogos, principalmente de *Pickpocket* e *Lancelot do lago*, tomando como ponto de partida principalmente as pesquisas de Hanlon (1986) e Douche (1994), marcando suas pausas, ênfases e algumas indicações de subida ou descida da voz.

O aspecto do ritmo também foi essencial no estudo das vozes *over*, não só em relação aos ritmos intrínsecos do discurso vocal, como também na relação com a montagem das imagens. A voz *over* de personagens-narradores é frequente na obra de Bresson, como nos filmes *Diário de um padre*, *Um condenado à morte escapou* e *Pickpocket*. No primeiro e no último, além da relação entre o que a voz diz e o que o personagem faz, há o elemento visual de um diário sendo escrito. Em relação ao primeiro filme, André Bazin (1991, p. 119) observou que não havia uma simples redundância do dito e do visto, mas que a voz *over* atuaria como o que “a caixa de ressonância do violino [...] faz com as vibrações as cordas”.

Na tradução da edição brasileira da coletânea de Bazin, na referida citação, é empregada a palavra “defasagem” (no original em francês, Bazin escreveu *décalage*). *Phasing* é também o termo usado pelo compositor americano Steve Reich na composição de toda uma série de obras em que dois músicos começam juntos, mas, por pequenas alterações de andamento, vão se distanciando e aproximando, até terminarem em uníssono. Tal defasagem nos parecia apropriada para descrever pequenos atrasos ou adiantamentos

(eventualmente, concomitância) das vozes *over* desses filmes de Bresson em relação ao que elas descrevem e que aparece logo antes, junto ou logo em seguida na imagem.

Temos percebido tal processo de defasagens entre o visível e o audível em filmes contemporâneos, como, por exemplo, no brasileiro *Arábia* (2017, Affonso Uchôa e João Dumans). Não queremos dizer que os diretores desses filmes tenham se inspirado no uso da voz por Bresson, mas que a função da montagem no jogo entre o visto e o ouvido e suas defasagens não foram esgotadas pelo diretor francês e são pensadas como elemento estético no cinema contemporâneo.

Concluindo, buscamos fazer neste texto um apanhado de nossa pesquisa de doutorado, apontando os procedimentos metodológicos, decisões, caminhos tomados e dificuldades enfrentadas, além de aproveitarmos a oportunidade para a correção do nome do compositor da música extradiegética utilizada no filme *Pickpocket*. Mostramos as principais conclusões a que chegamos e indicamos alguns caminhos que temos seguido posteriormente.

Quanto a isso, cabe acrescentar que fizemos, de 2013 a 2020, dois grandes mapeamentos de música preexistente, com restrição ao uso do repertório clássico preexistente: o primeiro em nove diretores franceses associados à *Nouvelle Vague* nos anos 1950-1960; o segundo, em oito diretores brasileiros do Cinema Novo de 1959 a 1980. Sendo esses mapeamentos constituídos unicamente por obras do repertório clássico preexistente, não há maiores problemas em localizar as partituras, mas permanece a dificuldade de identificação das músicas perante créditos e material de produção exíguo.

Cabe ainda muito a fazer tanto na reflexão teórica e estética quanto no aprimoramento metodológico no campo da música no cinema, um constante desafio diante de sua interdisciplinaridade fundamental.

Referências

- Abdelmoumen, S. (1968). “Entretien avec Robert Bresson”. *Image et Son* (215), 68-71.
- Alvim, L. (2017). *A música no cinema de Robert Bresson*. Curitiba: Appris.
- Baby, Y. (1963). “Entretien avec Robert Bresson: Procès de Jeanne d’Arc est né de paroles, a été échafaudé sur des paroles”. *Le Monde*, 16-III-1963.
- Bazin, A. (1991). “O Journal d’un curé de campagne e a estilística de Robert”. In *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- Bresson, R. (2008). *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras.
- Chion, M. (1990). *L’audio-vision*. Paris: Nathan.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris: Minuit.
- Douche, S. (1994). *Robert Bresson: de la musique à l’ineffable* (Diplôme d’Études Approfondies). Université Paris IV.
- Douche, S. (2003). “La dimension sémantique de la musique chez Robert”. In *Musiques et images au cinema*, org. M.-N. Masson, & G. Mouëllic, G.. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Eisenstein, S. (2002). *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Fischer, J. C. F. (1902). *Le journal du printemps von Johann Caspar Ferdinand Fischer*. In *Orchestermusik des XVII. Jahrhunderts*, ed. E. von Werra. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Gilles, P. (1965). *Robert Bresson: une patience d’âne*. *Arts*, 3-XI-1965.
- Gorbman, C. (2006). “Ears wide open: Kubrick’s music”. In *Changing tunes: The use of pre-existing music in film*, org. P. Powrie & R. Stilwell. Farnham: Ashgate.
- Gorbman, C. (2007). “Auteur music”. In *Beyond the soundtrack: Representing music in cinema*, org. D. Goldmark, L. Kramer & R. Leppert. Oakland: University of California Press.
- Hanlon, L. (1986). *Fragments: Bresson’s film style*. Nova Iorque: Associated University Presses.
- Jardonnet, É., & Chabrol, M. (2005). *Pickpocket de Robert Bresson*. Neuilly: Atlande.

- Lucas, J. (2020). *Los maestros del cine y la música / Robert Bresson: la música del cinematógrafo. Scherzo*. <https://scherzo.es/los-maestros-del-cine-y-la-musica-ii-robert-bresson-la-musica-del-cinematografo/>
- Lully, J.-B. (1958). *Suite n. 7 en sol mineur*. Paris: Éditions Transatlantiques.
- McDonald, M. (2007). "Death and the donkey: Schubert at random in *Au hasard Balthazar*". *Musical Quarterly*, 90 (3-4), 446-468.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.
- Schafer, M. (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP.
- Sémolué, J. (1993). *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*. Paris: Flammarion.

POBREZA, RELIGIÓN Y RITOS EN LA ESPAÑA TRADICIONAL: APORTACIONES DE LA BANDA SONORA AL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DEL DOCUMENTAL *LEJOS DE LOS ÁRBOLES*, DE JACINTO ESTEVA

/ Diana Díaz González

Universidad de Oviedo, España¹

El documental español en el franquismo: coordenadas sociohistóricas y cinematográficas

Tras la Guerra Civil Española (1936-1939), y una vez en el poder, el franquismo estableció una política cinematográfica caracterizada por la restricción ideológica y la protección de la industria española, con medidas que propiciaron un cine dirigido y controlado desde el poder, no sin problemas para afianzar un entramado industrial (Sánchez Noriega, 2018). Tengamos en cuenta que la dictadura franquista, que se prolongó en España hasta 1975 (año de la muerte del general Francisco Franco), se caracterizó por elementos como la exaltación de la victoria militar, el nacionalcatolicismo, el rechazo al sistema de partidos y al parlamentarismo, frente a un sistema corporativista irreal y controlado desde el poder, basado en los denominados “organismos naturales de la sociedad”, que para el régimen eran la familia, el sindicato y el municipio (García de Cortázar, 2009, p. 13). En este contexto, la propaganda política y la represión –también desde el ámbito cinematográfico– contribuyeron a la

1. Este trabajo se enmarca en el Proyecto nacional de I+D+i “Músicas y medios audiovisuales: tránsitos intermediales, patrimonio y diálogos culturales, MUSIMA” (PID2023-147271NB-I00), subvencionado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

larga duración del régimen franquista, con los apoyos de las formaciones políticas de derechas, la alianza con la Iglesia y el Ejército como pilares del régimen, y las oligarquías y otros grupos sociales afines.

Bajo estas premisas, las imágenes, los sonidos y textos del Noticiario Cinematográfico Español (NO-DO) configuraron el imaginario colectivo español en el marco del franquismo, desde los años cuarenta. En 1943 los cines abrían su programación con la primera proyección de la “actualidad nacional” del noticiario NO-DO, con los referentes de la propaganda de los noticiarios de la Italia fascista de Mussolini y los documentales del nacional-socialismo alemán (Matas de Íscar y Pérez-Borrajo, 2022). De 1943 a 1975 los noticiarios se exhibieron por decreto en los cines de toda España², y todavía hasta 1981 se calcula que se proyectaron casi 4.000 programas incluyendo también más de 500 películas documentales (Rodríguez Martínez, 1999)³. La exhibición de NO-DO en todos los cines de España –de manera obligatoria en el caso del noticiario, no así del documental– sirvió al franquismo como propaganda (con la supervisión de los órganos estatales competentes), con el objetivo de educar a la población para vivir en la nueva realidad social, inculcando los valores políticos y sociales de la dictadura (Rodríguez Mateos, 2008). Así, bajo el lema “el mundo entero al alcance de todos los españoles”, NO-DO se configuró como una especie de publicación audiovisual para el ocio preferido (el cine) de la masa de público, escasamente alfabetizado. Así, los más variados temas conviven en la colección de NO-DO con la información política, mientras se difundía la obra del Estado en la reconstrucción nacional, con intención ideológica y desmovilizadora, para el asentamiento del régimen (Sánchez-Biosca, 2009). También, el reglamento de NO-DO contemplaba la realización de documentales de propaganda para organismos oficiales e incluso para entidades privadas.

2. En 1975 se determinó el fin de la obligatoriedad de exhibición del NO-DO, pocos meses antes de morir Franco. En 1978, el Ministerio de Cultura capacitaba a otras empresas para realizar noticiarios y revistas cinematográficas.

3. En la Filmoteca Española localizamos hasta 659 fondos audiovisuales identificados como documentales producidos por NO-DO. A parte de este corpus audiovisual dedicaremos futuros trabajos, derivados también del estudio del Archivo musical de NO-DO en la Filmoteca Española.

Con todo, NO-DO se impuso al volumen de actividad de otras productoras en cuanto a la producción de documentales, al menos durante el primer franquismo, destacando los cortometrajes de temática diversa: documentales de archivo de contenido político o histórico, documentales artísticos y culturales, de espectáculos, turísticos y geográficos, deportivos, religiosos. Con el establecimiento de Televisión Española (TVE), NO-DO se integró también en la televisión nutriendo a los telediarios a partir de 1956; aunque ello condujo al fin de la exclusividad informativa de NO-DO en los medios españoles, mientras fue ganando presencia la televisión. Ciertamente, la televisión revolucionó el panorama mediático en España con su expansión en los sesenta, lo que llevó a NO-DO a intentar adaptar su cine informativo, reorientando su producción hacia los reportajes y documentales (Matud, 2009).

Paralelamente, desde fines de los cincuenta, con la influencia del realismo en el cine español, se diversificaron las propuestas de realizadores que intentaron conciliar una función educativa del cine documental, con una idea de compromiso social que se extenderá a la década siguiente. Esto, según la expresión particular y crítica de los realizadores, muchas veces condicionados por la censura franquista en el ámbito moral, religioso y político, aún en la etapa de la tecnocracia franquista en los sesenta, y a pesar de la reforma aperturista del franquismo (Alvarado, 2018). Este periodo supuso una leve liberación de la dictadura en España, con el agotamiento del modelo autárquico e intervencionista del primer franquismo. Así, el país rompió su aislamiento durante los años del franquismo desarrollista, con medidas liberalizadoras por parte de gobiernos tecnócratas, lo cual supuso una recuperación económica importante y una mayor apertura hacia las costumbres y modas de Europa occidental, aunque en realidad manteniendo el autoritarismo de un Estado tradicional (Cañellas, 2006).

Consideremos que, en la posguerra, España era un país arruinado, estancado económicamente a pesar de los proyectos industriales del franquismo en los cuarenta, y debido al intervencionismo estatal, que alejó al país del crecimiento de otros países europeos. Esto, al menos hasta fines de los 50, cuando España se abrió al mercado internacional –previos acuerdos

históricos con Estados Unidos—, y el régimen franquista se decidió a liberalizar la economía española, con varios planes de desarrollo estatal, en la etapa aperturista que hemos comentado (García de Cortázar, 2009). Estos cambios trajeron altas tasas de crecimiento en España, con la rápida industrialización, la explosión del turismo y el consumismo, con el crecimiento de las ciudades, abonado por la emigración interior y los problemas consiguientes en las periferias, además de la crisis estructural económica que conllevó el flujo migratorio de españoles sobre todo a Europa occidental. Entonces, España dejaba de ser mayormente campesina, ante la llamada de la oferta laboral y los servicios de las ciudades, con la consiguiente despoblación del campo y la dispersión demográfica (afectando ello al analfabetismo que se mantenía en el ámbito rural), y el crecimiento de la clase media en las ciudades. Mientras, con la mayor libertad económica, el bienestar resultó subversivo, ante la demanda de cambio de la sociedad, hacia una verdadera liberalización política y social.

Así, en la década de los sesenta se dio una interesante dialéctica entre el discurso oficial e intransigente del régimen y otros discursos ideológicos, culturales y artísticos que se fueron abriendo paso en España, también desde el ámbito cinematográfico. En este panorama, se impulsó desde la administración la consolidación de un cine comercial español; pero también se desarrolló un cine alternativo para festivales internacionales, con un lenguaje más experimental e influido por la *nouvelle vague* francesa y el cine británico, que sorteaba la censura y se revelaba contra las formas del cine español tradicional. Con José María García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro se defendía en los sesenta la necesidad de una renovación estética del cine español, con el convencimiento de elevar su posición al nivel de otras cinematografías europeas. En esta tendencia, el documental español intentó visibilizar la parte ignorada de la sociedad española aportando una revisión de la identidad cultural española, con un fondo inconformista y amargo que conectaba con la línea del cine británico contemporáneo según recoge Anderson (2016).

No en vano, ya en los años cincuenta, grupos de intelectuales defendían en España desde revistas especializadas la necesidad de un arte con responsabilidad social, con una conciencia de resistencia cultural y política (Gracia, 2006). Dentro de estas tendencias se situó el problema del cine documental español, que formó parte de los debates en las Primeras Conversaciones de Cinematográficas Nacionales de 1955, consideradas un punto de inflexión en la renovación de la cinematografía española. En estos encuentros se analizaron los aportes del cine internacional, frente al escaso desarrollo del documental en España, y se asumió el ideario de la escuela británica para la consideración del documental como un cine de opinión y una vía de conocimiento nacional a través del descubrimiento de las realidades contemporáneas. Así, la crítica española exigía un documental comprometido, de expresión directa, incluso desprovisto de la etnografía, la poesía o el ensayo (Ortega, 2013).

Con lo dicho, la producción privada, a pesar de las cortapisas de la administración franquista, no se detuvo, sobre todo a través de pequeñas productoras especializadas donde, ya en los cincuenta, se cruzaban nombres de realizadores vinculados a la vía cinematográfica oficial, con otros cineastas más jóvenes e inconformistas, éstos en la órbita del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), posterior Escuela Oficial de Cine (EOC) a partir de 1962, donde se formaron directores como Saura, Picazo, Camus o Erice. No en vano, la producción de documentales –en especial, cortometrajes– se intensificó en España desde mediados de los cincuenta, también como género de experimentación para técnicos y artistas –siguiendo las tendencias del panorama cinematográfico internacional–, que tenían así la posibilidad de lograr trabajos remunerados (a través de subvenciones estatales), e incluso reconocidos, con la concurrencia a festivales y certámenes, que en España facilitaron el conocimiento de la actividad documental y las nuevas corrientes cinematográficas internacionales.

A recordar, que en la línea renovadora del cortometraje documental tuvieron especial repercusión películas como *Cuenca* (1958), de Carlos Saura, documental sobre la juventud marginal española de la época, que se vincula

con el realismo crítico, y se ha considerado fundamental para los inicios de Nuevo Cine Español, movimiento de mediados de los sesenta. Nos referimos al movimiento renovador con proyección internacional que buscaba, con un trasfondo sociopolítico y generacional –estuvo ligado a los cineastas de la EOC en Madrid–, superar el neorrealismo en el cine documental español (Sánchez Noriega, 2018). Paralelamente, el movimiento de la “Escuela de Barcelona”, experimental y vanguardista, más cosmopolita, rivalizó con el joven cine madrileño en el segundo lustro de los sesenta (Riambau y Torreiro, 1999).

Este movimiento, vinculado a la burguesía y a profesionales y artistas de la izquierda en Cataluña, dentro del grupo intelectual de la *gauche divine* (*izquierda divina*), empezaría a disolverse ya en 1969, debido principalmente a su hermetismo y a los problemas de financiación por su carácter minoritario (Sánchez Tierraseca, 2021). Pero en los aires de vanguardia y renovación del cine social, más vinculado a la *nouvelle vague* y a otros estilos de la Europa más modernista, radicaba la estética alternativa y rupturista con la que se diferenció la escuela barcelonesa –más próximos además sus representantes a sus referentes artísticos, geográficamente–, en un momento de efervescencia cultural de la capital catalana; con películas como *Dante no es únicamente severo* (dirigida por Jacinto Esteva Grewe y Joaquim Jordà, 1967): el manifiesto de la “escuela”, con un argumento prácticamente inexistente y fuerte influencia de las vanguardias artísticas del momento (Aubert, 2016).

A continuación, nos centraremos en el estudio de *Lejos de los árboles* (Esteva, 1972), un documental separado de la línea oficial del régimen, para analizar qué funciones cumple la banda sonora y cómo, con sus diferentes elementos, colabora en el discurso audiovisual, acercando tradición y modernidad, en una idea crítica hacia el mantenimiento de costumbres y comportamientos anclados en la tradición española. Esto, mientras la banda sonora refuerza la línea ideológica y el posicionamiento político del realizador, mientras se acentúa el componente de crítica social y realza el papel de la mujer, como depositaria de la tradición popular.

***Lejos de los árboles* (para ver el bosque): características y estado de la cuestión en torno a un documental opuesto al régimen**

En este panorama del documental español en el franquismo, *Lejos de los árboles* cerraba la filmografía de Jacinto Esteva Grewe (1936-1985), uno de los exponentes de la Escuela de Barcelona, llegados ya los setenta en su estreno. Si bien, el rodaje de la película, a través de la geografía española, y su producción, se prolongaron de 1963 a 1970. La película, en formato de largometraje en blanco y negro, recorre una selección de fiestas y costumbres tradicionales españolas – en las imágenes de Juan Amorós, Luis Cuadrado, Juan Julio Baena, Francisco Marín, Milton Stefani y Manuel Esteban –, con el montaje final a cargo del portugués José María Nunes⁴. Así, *Lejos de los árboles* fue el proyecto más extenso de Esteva, cineasta autodidacta de múltiples intereses artísticos –y con formación como arquitecto y urbanista–, cuyo trabajo como director, productor y guionista de cine se concentró en la década de los sesenta. Con las cortapisas de la censura cinematográfica franquista, el rodaje, intermitente, duró hasta seis años, determinado también por el calendario de celebraciones y costumbres locales de España. No en vano, según la prensa coetánea, *Lejos de los árboles*⁵ surgió como respuesta crítica a la propaganda franquista, a la promoción turística del país durante el desarrollismo, en un tono más amable, según mostraban cintas como *España insólita* (documental de Javier Aguirre, de 1965). No obstante, Delgado (2001, p. 226) se refiere a las diferencias entre el director y el productor asociado, Pere Portabella, quien se separó del proyecto de *Lejos de los árboles*, al considerar que “Esteva no era lo bastante vehemente en su crítica política y que el film se limitaba a mostrar los hechos seleccionados, sin introducir ningún análisis ni una consideración crítica de veras profunda”⁶.

4. José María Nunes (1930-2010), realizador de origen portugués que desempeñó, de los cincuenta a los ochenta, distintos oficios cinematográficos (Sánchez Noriega, 2018). Antes de la consolidación de la Escuela de Barcelona dirigió películas como *Mañana...* (1957), que Gubern, Monterde, Pérez Perucha et al. (2009) han considerado adelantada a su tiempo e “inclasificable” (p. 322); de sus años vinculado a la Escuela de Barcelona se destaca su filme *Noche de vino tinto* (1966).

5. Originalmente con el título, prohibido, de *Este país de todos los demonios*, un verso del poeta Gil de Biedma, afín éste a los círculos comunistas y con reconocidas obras de denuncia social y política en los sesenta.

6. En 2013 se presentó en la Filmoteca de Catalunya un nuevo montaje del documental a cargo de Portabella, en el que, como explica Daria Esteva (2012), se modificaron secuencias, pero se mantuvieron

De cualquier modo, el filme muestra distintas escenas de la España rural más tradicional, que todavía vivía lejos del progreso económico y de los destinos turísticos de la época. El fanatismo religioso, las costumbres populares y los mitos y creencias supersticiosas, por entonces ya desfasados, articulan la temática de *Lejos de los árboles*: muestra de la herencia de la tradición cultural española, más cruda y ancestral. Ello, no desde una concepción antropológica del documental, como ya han valorado diferentes autores; en todo caso, más próxima a la exhibición de prácticas culturales en viñetas de impacto, de *Mondo Cane* (1962) (Delgado, 2001). De los ritos de la noche del solsticio de verano de San Juan, a las fiestas populares de Alicante y la Semana Santa de Galicia o La Rioja, pasando por una denuncia de la polarización social en Andalucía, o las desigualdades del mundo del torero, con la figura de *los maletillas* o aprendices de toreros, reflejo de una parte de la juventud española marginal de la época⁷. Con esta progresión de secuencias, que sumergen al espectador en los atavismos de la tradición popular española, Esteva plasma las condiciones en las que todavía vivía la

los episodios del documental original; además de modificar la banda sonora, reemplazando algunas partes musicales que se repetían por sonidos naturales. Según Riambau (2013), “al haber sido depuradas de metraje (y también de una parte de la enfática banda sonora), las imágenes de Esteva adquieren ahora una fuerza estética, incluso simbólica, mucho mayor” (p. 23). Dado que no es nuestro objeto el estudio comparativo de las distintas versiones realizadas del documental, la versión de *Lejos de los árboles* a la que dedicamos este trabajo sería la estrenada en 1972 según los datos de la Filmoteca de Catalunya (video correspondiente al fondo FC, V5361), que comprobamos que coincide con el video del documental disponible *online*, en <https://www.youtube.com/watch?v=1TKmaYeth5w&t=93s> (Consultado por última vez, en 25 de agosto, 2022). Hay que decir, no obstante, que Delgado (2001) señala una versión menos extensa de la película para su estreno en 1972 tras la censura franquista, después del preestreno en 1970 en el cine Publi de Barcelona; lo cual, nos produce dudas acerca de cuál sería entonces la versión disponible *online* (aunque ésta incluye los comentarios en *off* que Delgado señala que Nunes incorporó en el montaje final). Por otro lado, la filmografía completa de Esteva fue editada por Cameo, en colaboración con dicha Filmoteca, en 2017. Agradecemos a Ingrid Vidal Pascual, del Área de Documentació de la Biblioteca del Cinema, en la Filmoteca de Catalunya, su ayuda en este punto del trabajo.

7. *Lejos de los árboles* incluye, por este orden, secuencias sobre: una noche de baile en la sala Tiffany's de la Costa Brava, ritos de la noche de San Juan, la vida en las casas-cuevas andaluzas, la devoción de la romería de El Rocío en Huelva, la vida de las monjas de clausura de Ávila, así como de las mujeres trabajadoras de Pontevedra. Siguen la fiesta de la Rapa das bestas del mismo municipio, y de la Batalla del vino de La Rioja, la Carrera de los burros flojos de Málaga, la Romería del Santo Cristo de la Agonía en Gende, la Festa da coca en Redondela (ambas, en Pontevedra), la quema del Judas en Anguiano (La Rioja), la Romería de Nuestra Señora del Corpiño en Lalín, la Danza de los zancos también de Anguiano, los toros de mar en Dénia (Alicante), seguido de imágenes de la preparación del famoso torero “Chamaco” antes de salir al ruedo, en contraposición con los toros en Elche de la Sierra (Albacete). Después, la Danza de la muerte de Verges (Gerona), la penitencia cristiana de los “picaos” que se flagelan en la Semana Santa de San Vicente de la Sonsierra (La Rioja), un montaje dramático del burro con siete cruces que es despeñado en Granera (Barcelona), los tambores de la Semana Santa de Híjar (Teruel), actuación de travestismo en la sala Copacabana de Barcelona, escena musical protagonizada por el bailarín y coreógrafo Antonio Gades, y un segundo montaje, del muerto a lomos de un burro en Talamanca (Barcelona), antes del cierre del filme.

sociedad española tras la guerra, como antes hiciera en *Notes sur l'emigration. Espagne* (1960) –sobre la migración española en Ginebra–, y *Autour des salines* (1962) –sobre el trabajo en las minas de sal–; filmes que, junto con *Lejos de los árboles*, conforman la terna de documentales de protesta social explícita de Esteva de los sesenta (Sánchez Tierraseca, 2021).

Durante el rodaje de *Lejos de los árboles*, para canalizar los planes del documental y de futuros trabajos, Esteva fundó, con apoyo económico de su familia, la productora Filmscontacto, que se convirtió en un eje para el desarrollo de las películas realizadas bajo el distintivo de la Escuela de Barcelona (Aubert, 2016). No obstante, según distintos autores, *Lejos de los árboles* se ha considerado un filme no tanto dentro del movimiento, sino más bien, según las fechas y sus características, precedente. En este sentido, Delgado (2001, p. 228) ha valorado la influencia surrealista respecto a los aspectos simbólicos de la cultura popular y el contenido etnográfico que subyacen en *Lejos de los árboles*, en tanto “el interés por ciertas prácticas ‘folclóricas’ que se daban todavía en Europa, pletóricas de gestos, palabras, ritos y mitos asombrosos, expresiones de disonancia cultural de las clases populares celosas de una sabiduría ajena e inamistosa con respecto de la ‘alta cultura’ burguesa”. En relación a ello, la tendencia al naturalismo de *Lejos de los árboles*, junto con sus características formales y también narrativas, lo separa de las películas más propias de la Escuela de Barcelona, alejado este documental de las vanguardias de referencia del movimiento barcelonés. De cualquier modo, la cinta se integra en los nuevos cines de los sesenta, rompiendo las fórmulas de la industria cinematográfica impuesta, atendiendo a la experimentación, mientras se reivindica al autor-director, aboga por la resistencia política y demanda un espectador preparado con nuevas necesidades culturales, promoviendo interpretaciones y experiencias a través del cine (Sánchez Tierraseca, 2021).

Por otro lado, *Lejos de los árboles* se ha relacionado con el Buñuel de *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), por el contenido etnográfico de una cinta que retrató a un país atrasado utilizando un testimonio social exagerado, a través de escenas colectivas dirigidas, al igual que Esteva lleva a cabo en sus

documentales. Esto, para adecuar la realidad –o acentuar sus elementos más crudos y pintorescos–, que Luis Buñuel quería transmitir en el filme (Ibarz, 1999). En el caso de *Lejos de los árboles* se presentan dos montajes ficticios, que remarcan la tendencia siniestra y a veces frívola del documental, como el burro con siete cruces pintadas –cual Siete Palabras de Jesús en la Cruz–, que es precipitado al vacío desde el castillo de Granera (Barcelona), en una especie de acto expiatorio. En este orden de cosas, *Lejos de los árboles* se ha reconocido como “película bisagra” (Sánchez y Parés, 2018) que, recuperando el imaginario de Buñuel, nos conduce al cine documental de la transición a la democracia española, mostrando los atavismos culturales de España, y con películas como *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) o *El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1979).

Con todo, estamos de acuerdo con autores como Delgado (2001) que reconocen en *Lejos de los árboles* una idea de acercamiento entre las distintas costumbres y conductas que, desde el ámbito rural, penetraban en la sociedad urbana, como “la realidad otra” que es intrínseca y no solo existe de manera paralela y lejana; así, Esteva presentaba la realidad “desmintiendo el falso divorcio entre lo rural y urbano, reflexionando sobre el papel de la ciudad y mostrando cómo se retroalimentaban en ella las conductas atávicas que se había querido exiliar de las murallas de la civilización” (Sánchez Tierraseca, 2021, p. 412).

Una propuesta de análisis de la banda sonora: conexiones musicales, ideológicas, simbólicas y cinematográficas en *Lejos de los árboles*

La música apoya esta idea de aproximación – o fuerza de atracción, bajo la mirada del realizador, buscando lugares comunes (Delgado, 2001) – entre tradición y modernidad, ampliando la utilización de instrumentos musicales en estilos dispares, dentro de la heterogeneidad de estilos musicales que presenta *Lejos de los árboles*. La primera secuencia, que se centra en una noche cualquiera de baile en la sala Tiffany’s de la Costa Brava, funciona como pórtico aclaratorio de esta idea del documental (1:00-4:20 minutos del video).

Una noche cualquiera, con toda probabilidad al ritmo de Los Gatos Negros, una banda de directo, pionera de rock en Barcelona de sonido garage, que en los sesenta se había extendido significativamente en la ciudad condal. Los Gatos Negros, junto a los grupos también de rock Los Mustangs y Os Duques, colaboraron en la banda sonora de *Lejos de los árboles*. Los Mustangs triunfaron como banda de versiones en los sesenta, estrenando éxitos internacionales en español, en especial de The Beatles, que, por acuerdos discográficos con EMI, se presentaban en España poco después que en Gran Bretaña. Por su parte, el grupo portugués Os Duques, valorado también por sus versiones, tenían una formación más amplia, que incluía viento, lo cual enriquece la instrumentación de la banda sonora del documental.

Se trata de una noche cualquiera más bien de fines de los sesenta, cuando, con el cambio de discográfica a EMI Regal, el sonido de Los Gatos Negros derivó –salvando las distancias–, hacia el estilo de grupos catalanes como Màquina!, referentes éstos del rock progresivo en España (Sierra i Fabra, 2007). Así, se emplean en esta secuencia del documental instrumentos eléctricos y el órgano Hammond –que, recordemos, había pasado del jazz al rock–, instrumento que lleva el peso de la actuación (la banda no es visible en las imágenes), probablemente en las manos de Carlos Maleras, organista de Los Gatos Negros. Este, junto con Marco Rossi (guitarra solista y arreglista de Los Mustangs) y Johny Galvão (guitarrista de Os Duques, además de arreglista y director de las bandas de diversos artistas españoles), se distinguen en los créditos de *Lejos de los árboles*.

Así, la cámara se pierde en la pista de baile con planos que destacan el ritmo frenético y el cansancio de los jóvenes, no sin un componente erótico y anti-conformista, cuando el movimiento hippie había hecho de los pendientes en los hombres un símbolo de rebelión. Son los mismos jóvenes que después bailarán al ritmo de una música de inspiración folclórica, con una melodía que parece imitar un flabiol o similar, de la cobla de instrumentos típica de las sardanas; sin embargo, no se trata de esta danza popular catalana, a juzgar por los movimientos de los pies (minutos 2:48-4:08). Tampoco escuchamos instrumentos de la tradición popular, sino que la misma banda

recrea una especie de verbena popular, con cierta confusión de espacios un tanto surrealista, y con una formación de actualidad para el desarrollo del rock en España al ritmo de las tendencias internacionales (Íñigo, 2004).

Los gritos y exclamaciones de la banda animan al baile dando continuidad a la secuencia, hasta el aparente agotamiento de los jóvenes, que se amontonan sobre el suelo momentáneamente, mientras lamentos vocales se funden con el sonido de una armónica, sabemos, instrumento vinculado al blues y al mundo rural y más oprimido del sur de Estados Unidos (3:12-3:26 minutos)⁸. Cinco segundos separan ambos ambientes (el segundo, imaginado, con el resorte de la escucha) con el único sonido de la voz en *off* de Marta Mejías (“Érase una vez”), mientras vemos unas palomas blancas enjauladas, en una imagen con carga simbólica, en la parte posterior de la sala. La cámara nos desplaza por detrás de barrotes antes de devolvernos a la pista de baile, quizá ante la necesidad de liberación de las almas humanas durante el periodo de la vida mortal, siguiendo el significado de la paloma como símbolo cristiano. Después, Esteva invita a la reflexión, de acuerdo con la actitud inmóvil de los jóvenes en las imágenes, que contrasta con lo descrito, cuando se hace el silencio (minuto 4:09); la mujer ocupa el primer plano, y será en buena medida protagonista en el documental, en un momento en que en España se mantenía un modelo femenino acorde con los principios del régimen y la religión católica, aunque las leyes igualitarias avanzaban en los sesenta.

Al mismo tiempo, motivos musicales reconocibles por parte del espectador, sugieren significados añadidos en relación con las imágenes y la temática del documental, que ayudarían a completar un discurso interdisciplinar (Rogers, 2015). Es curioso cómo el órgano parece incorporar, en la inflexión musical del minuto 2:18, un motivo similar al verso insistente de respuesta de “My generation”, canción de 1965 de The Who⁹, considerada una declara-

8. Hay que añadir que en los años cincuenta en España se había dado un movimiento de recuperación de este instrumento, que el rock había desplazado con los instrumentos eléctricos, con la actividad de figuras como el profesor barcelonés Joaquim Fusté i Alcalá, quien con algunos alumnos condujo el grupo de armónicas Les Akord's.

9. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=qN5zw04WxCc> (Consultado por última vez, en 25 de agosto, 2022).

ción de la rebelión juvenil por parte del grupo británico, que ayudó a asentar una conciencia política del rock en los sesenta. En esta década el rock adquiere matices subversivos ante la represión sociopolítica –antes ya del convulso año de 1968, que removió el panorama musical con sonidos para la confrontación y el desencanto–, en tanto “anima al individuo a cuestionar, por su propia cuenta, el mundo que le rodea, mientras que se potencia un componente erótico libertario, en la línea que anota Adorno, por la que el erotismo se identifica con la democracia, frente al temor y la destructividad que son las fuentes emocionales de las que se nutre el fascismo” (Salas, 1998, p. 50). No obstante, según nuestras pesquisas, un año después del éxito de “My generation” vio la luz la versión de “Rasca-yu” en el sencillo de 1966 de Los Gatos Negros¹⁰, que incluía en la base una progresión armónica al órgano, muy similar a lo que escuchamos en el insistente “Talkin’ ‘bout my generation” de The Who¹¹. Además, la banda catalana incorpora una estrofa nueva en la parte central B de su versión, en una estructura ABA que sigue también “My generation”, donde A es el estribillo (Rascayú, ¿cuándo mueras que harás tú? / Tú serás un cadáver nada más / Rascayú, ¿cuándo mueras que harás tú?). Así, en la parte B, parece añadir una llamada de atención a la juventud para tomar conciencia del tiempo presente: “Hoy tú no recuerdas / otra juventud / dinos por qué / quién eres tú / quién fuiste tú”.

Por otro lado, no parece casualidad que como motivo generador del tema principal de la banda sonora se utilice, de manera persistente, un material coincidente –basado en la secuencia descendente de cuatro tonos enteros–, con el inicio de la melodía del conocido bolero “Toda una vida” compuesto por Osvaldo Farrés¹². Por primera vez se escucha en el minuto 5:00, mientras la imagen nos sitúa en una cocina donde una mujer prepara el ritual

10. La canción “Rascayú” se incluyó después en *Canciones para después de una guerra* (1971), el documental sobre la España de la posguerra de Basilio Martín Patino, en la versión de Bonet San Pedro de 1943, considerado el autor de esta canción, con orígenes sin embargo desde fines del siglo XIX. La canción, que ha tenido múltiples versiones en diversos estilos, es un foxtro alegre de versos macabros, con un tono humorístico, que narra la historia de necrofilia del poema “La Boda negra”, y que en España prohibió el Régimen, al considerar posibles alusiones a Franco.

11. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=vyiODdm79PU> (Consultado por última vez, en 25 de agosto, 2022).

12. Véase por ejemplo, entre tantas versiones existentes, en la interpretación de Antonio Machín <https://www.youtube.com/watch?v=KnxExRih8l8> (Consultado por última vez, en 25 de agosto, 2022).

del huevo en la Noche de San Juan, que según la tradición popular serviría para atraer la abundancia. El juego de sombras y luces, y la combinación de distintos encuadres y planos detalle – que se alternarán con los créditos desde el minuto 5:36 –, ofrecen un halo sugerente y misterioso de inicio del documental. Es curiosa la elección de este elemento, el huevo, en el que se centra la fotografía, como símbolo de renovación y regeneración, y, como es sabido, muy utilizado por Salvador Dalí en su obra plástica. No en vano, se acentúa, en la imagen y el sonido, el momento en que el huevo se rompe para verterse en el vaso con agua (minuto 7:46). Previamente la voz en *off* de Manuel Cano explica cómo “al nacer el sol, iréis a verlo, y allí veréis vuestra suerte y los trabajos que tenéis que pasar en esta vida. Hay quien llega hasta ver los males del mundo, y entonces, algunas veces, algunos, viéndolos claramente, pueden encontrar el remedio para curarlos”. La melodía entra aquí en segundo plano con la guitarra española, que luego retoma la flauta, mientras se incorpora una voz femenina sin texto en forma de pregunta y respuesta, más la base del órgano. Es interesante cómo se superponen acordes nerviosos de guitarra, como una llamada de atención al espectador, interfiriendo en la prolongación de la melodía, lenta y repetitiva, sobre el motivo principal.

Asimismo, la utilización del motivo basado en la música del verso “Toda una vida” del bolero, tendría una doble interpretación. Por un lado, tengamos en cuenta que es un tema de amor; un canto a las dificultades de dos enamorados que, por su diferencia de edad, son separados por la familia para evitar, sin éxito, su vínculo. Es un canto a la mujer y al amor; sobre la unión a pesar de la distancia. Por otro lado, desconociendo el origen de la canción, esta cita o alusión musical puede acentuar esa idea del documental de la permanencia de costumbres consideradas ya obsoletas en la época, sugiriendo al espectador el texto del verso. Siguiendo lo dicho, este material musical reaparece en el documental en secuencias protagonizadas por mujeres, como en la parte dedicada a las monjas de clausura en Ávila, enlazando con la parte que sigue dedicada a las mujeres trabajadoras de Pontevedra, o sobre la Romería del Santo Cristo de la Agonía de Gende, con las mujeres penitentes.

Tan solo observamos la excepción del bloque dedicado al toreo, que emplea esta música, y es protagonizado por hombres; de un lado, el mundo de la fama de toreros reconocidos como “Chamaco” y “El Cordobés”, de otro lado, alternándose en las imágenes, los aspirantes a toreros y los toros de Elche de la Sierra de Albacete (1:01:05-1:15:40). Toda una vida dedicada al toro: un elemento de raigambre castiza vinculado históricamente al folclore español. Con todo, hay que destacar la invención de desarrollo de este material musical, que en cada bloque que aparece será con variaciones, con carácter improvisatorio y variedad instrumental, a partir del motivo generador derivado del bolero.

En relación con lo expuesto, el contenido de la voz en *off* abre posibilidades de interpretación al espectador, con diferentes citas y mensajes que, en relación con las tradiciones, ritos y costumbres populares, dejan entrever además la línea ideológica subyacente del documental; en especial, el cuestionamiento de la religión y moral cristiana tradicional dentro de la línea izquierdista del cineasta. Con ello, cruza en el documental la constante de un elemento, el fuego; del fuego divino de la trasverberación de Santa Teresa, a la quema del Judas de Anguiano, adonde “unos van a quemar el Judas porque creen que así castigan el pecado, otros van por que les divierte, ignorando que la razón puede ser el símbolo de la victoria sobre el mal” (minuto 45:50). Esteva parece apelar a la autonomía de la razón humana, mientras nos encomienda a San Lorenzo, Santo Patrono de las bibliotecas –como uno de los primeros archivistas de la iglesia católica y diácono ayudante del papa Sixto II–, en el inicio del documental (4:21).

La misma oración a San Lorenzo, pero negando el último verso (“por el poder que Dios no nos ha dado”) cierra de hecho el documental, rompiendo la narrativa circular de manera simbólica; igual que se repite el texto sobre el rito de la Noche de San Juan, con la modificación final de “[...] algunos, viéndolos [los males del mundo] claramente, podemos encontrar el remedio para curarlos”, para implicar quizá al espectador en los fundamentos del documental. Ello, mientras la imagen muestra una caravana de tráfico en la oscuridad, destacando los focos de los coches, que ocuparán el plano

mientras se difumina la imagen hacia el final del filme. Antes, percibimos la silueta de los conductores en la oscuridad, alienados, de manera que las luces de los vehículos parecen liberarse de esa caravana simbólica.

En esta línea, se critica a la iglesia católica refiriéndose al negocio en torno al famoso santuario de Nuestra Señora del Corpiño de Lalín para las curaciones populares. Asimismo, cuestiona la moral cristiana en tanto el valor del trabajo y la fatiga, y el sacrificio personal, como elemento redentor o para la expiación de culpas, a través del problema de la emigración en zonas como Galicia (25:09), o en la secuencia sobre la carrera de los burros flojos en Málaga, de manera metafórica y con una música ligera de jazz, que revisita esta parte con un tono menos trascendente, en la línea de las películas *mondo* (37:49). También con la combinación de otros elementos de la banda sonora, Esteva denuncia la desigualdad social en Andalucía. Para ello, utiliza una música para teclado de corte barroco mientras alterna imágenes de la vida agraria en las casas cueva (probablemente, de Guadix) y el palacio Domecq del siglo XVIII, referente del poder económico de la burguesía relacionada con la tradición bodeguera andaluza (8:58-12:49). Esta música al órgano cumple una función elíptico-temporal (Román, 2008), mientras apoya una idea de perdurabilidad en el tiempo del problema de la polarización social en España.

Hay que añadir que la utilización de música preexistente del repertorio barroco sinfónico-coral se destaca en la banda sonora, vinculada a la idea de la muerte y la redención o expiación de los pecados. La secuencia en la pista del Copacabana es un buen ejemplo de ello (1:26:01-1:31:37), donde el público vemos que prende fuego al traje de volantes de papel de periódico de Margarita, uno de los protagonistas de los primeros espectáculos transformistas y folclóricos en este emblemático local barcelonés. Llama a atención, además, al inicio de esta parte, la utilización de una cita de Mao Tse-tung¹³, lo cual acercaría a Esteva a la ideología de partidos comunistas, influidos

13. “Cuando quise aflojar el nudo de mi garrote, la sogá me hirió en las manos. Pero no brotó una sola gota de sangre; en vez de sangre, la piedad manaba de mí” (Mao Tse-tung).

por el maoísmo, como ha estudiado Latorre (2019), para la transformación revolucionaria popular en España.

De este modo, comprobamos que la banda sonora de *Lejos de los árboles* combina música preexistente y de nueva creación. En cuanto a la música preexistente que identificamos, localizamos también temas del folclore musical, como la música de la saeta clásica de Semana Santa, “Pilatos te lo condena”, que ilustra la impactante procesión de Los Picaos, quienes, en penitencia cristiana, se autoflagelan y reciben pinchazos en la espalda. Con esta excepción, que cumple una clara evocación temporal, hay que señalar que Esteva no es riguroso con las referencias musicales del folclore local, en tanto utiliza músicas que no corresponden con el lugar; como músicas del folclore vasco en escenas de Galicia y La Rioja con función por tanto estética, de ambientación del espacio rural (Fraile, 2007). Cabría cuestionar no obstante algunas partes del montaje respecto a la banda sonora, como la inserción brevísima de dos temas en estilo pop en el bloque dedicado al toreo, quizá restos de un montaje previo (1:08:38 y 1:09:12). Al hilo de lo expuesto, digamos que la música diegética de *Lejos de los árboles* puede reducirse a la secuencia inicial en la sala Tiffany’s y a la escena de baile flamenco, en la que Antonio Gades y Curra Jiménez interpretan, entre otros temas, “De Santiago y Santa Ana”, seguidillas gitanas que popularizó Manuel Torre en 1929 (1:31:38-1:36:21). El protagonista, en la imagen, es Gades, reconocido bailarín y coreógrafo que en el último lustro de los sesenta representaba la búsqueda de nuevas vías para la danza española, con su participación en obras de vanguardia, así como una imagen aperturista de España, desde su participación en la Feria Mundial de Nueva York (1964-1965), aunando tradición y modernidad como estrella del flamenco (Rodrigo de la Casa, 2022).

Paralelamente, la banda sonora cumple funciones transitivas y estructuradoras para establecer los cambios o relaciones entre secuencias. Así, la prolongación de la música en la secuencia dedicada al convento de Ávila y, seguidamente, de las mujeres trabajadoras gallegas, permite conectar ambas partes, reforzando una idea de denuncia de las condiciones de vida de las mujeres en la sociedad franquista. Por otro lado, los cambios de secuencia

que apoya la banda sonora suelen ser de efecto contrastante, como el paso del bloque dedicado al toreo, que arriba comentamos, a la parte de la danza de la muerte de Gerona (1:15:41), con duros golpes de tambor que contrastan en primer plano de la banda sonora, para marcar el ritmo de los danzantes; no así el ritmo de las imágenes, lo cual resulta perturbador para el espectador. La integración del ruido, con funciones a nivel tanto estético como emocional de la banda sonora (Fraile, 2007), es también muy significativo. Se tiende a la superposición de elementos para mayor volumen sonoro en secuencias como la dedicada al santuario de Lalín, con la aglomeración de personas y supuestos endemoniados, para escuchar gritos y lamentos, sobre música sinfónico coral y sonidos de la misa católica. O la secuencia en Copacabana, antes de la performance de Margarita, cuando el ambiente *se anima* hasta llegar a una pelea; escuchamos griterío, sonido de castañuelas, palmas, guitarra eléctrica y española, hasta *clusters* del teclado en plena pelea. Este recurso se emplea en otras secuencias, como en la Rapa das bestas de Pontevedra, fundiéndose los *clusters* con el relinchar de los caballos (32:32). Ello, además de diversos sonidos con función descriptiva, como las campanas que anuncian al muerto, a lomos del burro, en Talamanca.

En este sentido, cabe considerar si algunos elementos de la banda sonora en *Lejos de los árboles* se identifican con el mal, con lo negativo, en determinados ambientes o festividades, como el ruido o, inclusive, la guitarra eléctrica, que reaparece en la secuencia del burro con siete cruces (1:21:46). Esta cuestión conectaría el documental con el cine de Buñuel, de manera que nos preguntamos si la primera secuencia en el Tiffany's no podría tener su inspiración en la escena final de *Simón del desierto* (1965), la última película de Buñuel en México. En ella, el estilista Simón abandona su columna y viaja con el diablo (Silvia Pinal) hasta una discoteca, donde un grupo de rock toca "Carne radioactiva". La cámara se pierde en la pista de baile, entre el frenesí de movimientos, igual que sucede en *Lejos de los árboles*; no sin algún espectador impasible que mira sin embargo a la pista desde la barra (1:26), quizá, cual Simón.

Conclusiones

Poco o nada tienen que ver las imágenes de costumbres y tradiciones de España que presenta *Lejos de los árboles*, con la visión más amable e idealizada, por ejemplo, del barrio gitano de Sacromonte de Granada de *España insólita*, con aquella zambra (danza flamenca) arreglada para los turistas extranjeros. El documental *Lejos de los árboles*, con un equipo dirigido por Esteva en los prolegómenos de la Escuela de Barcelona, propone una revisión de la identidad cultural española con un fondo inconformista, admirando la parte ignorada de la sociedad española durante el desarrollismo franquista, separándose así de la vía oficial del cine español de los sesenta más cercana al régimen.

Su banda sonora, heterogénea en cuanto a estilos musicales, sigue las tendencias de esta época del cine español, abierto a las novedades cinematográficas y también musicales que en los años del aperturismo penetran en España. Ello, en las músicas populares urbanas con las innovaciones del rock, y la experimentación sonora, con el uso novedoso de instrumentos musicales, propio de las vanguardias de mitad de siglo de la música académica, siguiendo así las prácticas de otros documentales españoles de la década (Díaz González, 2018). Marco Rossi, Carlos Maleras y Johnny Galvão, representantes de los grupos de rock catalanes Los Mustangs y Los Gatos Negros y de los portugueses Os Duques, respectivamente, aportan en *Lejos de los árboles* sonidos de actualidad en el desarrollo del rock en los sesenta. Además, el rock incorpora matices subversivos en el documental, que se intensifican con sugerentes conexiones para el espectador con éxitos del rock internacional.

Por otro lado, consideramos distintos elementos en la banda sonora que contribuyen a reforzar una idea de acercamiento, incluso de identificación, de la tradición y la modernidad en la España de la época, a través de esos “lugares comunes” a los que se refería Delgado (2001), con la permanencia de costumbres, comportamientos, festividades y ritos, de la España profunda a las capitales de provincia. La recreación de la música folclórica utilizando

instrumentos propios del rock; la cita musical del bolero “Toda una vida” que además prevalece en secuencias protagonizadas por mujeres, para resaltar su importancia como depositarias de la tradición popular; y la escena de Antonio Gades con la significación de su figura en los sesenta, para el desarrollo del flamenco y la danza española, son los principales elementos que sostienen esta perspectiva.

Asimismo, prevalece el cuestionamiento de la religión y moralidad cristiana tradicional, dentro de la ideología del cineasta opuesta al régimen, junto con la crítica a la iglesia católica y la denuncia de la desigualdad social. Estas cuestiones se perciben en el discurso audiovisual e interdisciplinar, a través de la identificación de repertorios musicales con conceptos religiosos, en secuencias sobre la muerte o expiación; la función transitiva y estructuradora de la banda sonora para relacionar la temática de algunas secuencias o a través de los mensajes de la voz en *off*. Esta crítica de la moralidad cristiana, no sin un componente irónico en ciertas secuencias, se relacionaría con el cine de Buñuel. También, la utilización de algunos elementos de la banda sonora, como el rock o el ruido, con cierta acepción negativa, pueden considerarse dentro de la influencia buñueliana, más allá del componente etnográfico y crítico con que se ha relacionado *Lejos de los árboles* con *Las Hurdes, tierra sin pan*.

Por último, consideremos la utilización de algunos mecanismos de la banda sonora, como el uso de citas musicales o el contenido de la voz en *off*, para potenciar la participación del espectador, siguiendo la línea que reivindica el documental, de necesidad de revisión de comportamientos y costumbres todavía vigentes en la España de la época. La apelación a la necesidad de conocimiento y reflexión, para la responsabilidad colectiva para el cambio social, como sugiere el documental en su inicio, podría tener una influencia existencialista, como filosofía vigente en Europa entre 1930 y 1960 (Morón-Arroyo, 2015). Como señalaba Sartre (en la traducción de Praci de Fernández, 2009), el hombre es consciente de proyectarse hacia el porvenir con la responsabilidad total de su existencia, mientras nos captamos a

nosotros mismos frente al otro, siendo “el otro” tan cierto para nosotros como nosotros mismos, pues el otro es también la condición de nuestra existencia.

Referencias

- Alvarado, A. (2018). *La poscensura en el cine documental de la transición española*. Lausanne: Peter Lang.
- Anderson, L. (2016). “Free Cinema (1957)”. In *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*, ed. J. Kahana, pp. 441-444. Oxford: Oxford University Press.
- Aubert, J. P. (2016). *Seremos Mallarmé. La escuela de Barcelona*. Madrid: Shangrila.
- Cañellas, A. (2006). “La tecnocracia franquista: El sentido ideológico del desarrollo económico.” *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 24, 257-288.
- Delgado, M. (2001). “El arte de danzar sobre el abismo”. In *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, coord. J. M. Català, J. Cerdán & C. Torreiro, pp. 221-230. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Díaz González, D. (2018). “Antonio Pérez Olea como compositor y director de documentales (1963-1973)”. In *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, coord. B. Lolo & A. Presas, pp. 1425-1440. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Esteva, D. (2012). *Daria Esteva habla sobre “Lejos de los árboles”*. [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=8IeVlpDyC7M>
- Fraile, T. (2007). *El elemento musical en el cine. Un modelo de análisis*. Madrid: Edipo.
- García de Cortázar, F. (2009). *El franquismo, 1939-1975*. Madrid: Anaya.
- Gracia, J. (2006). *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Rimbau, E., Torreiro, C. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

- Ibarz, M. (1999). *Buñuel documental. Tierra y sin pan y su tiempo*. Saragoça: Universidad de Zaragoza.
- Iñigo, J. M^a. (2004). *Cuando éramos jóvenes. España años 60: recuerdos de una década apasionante*. Madrid: La esfera de los libros.
- Latorre, D. (2019). “Tigres de papel: la experiencia maoísta en España”. *Ab Initio*, 13, 63-85.
- Matas de Íscar, I. & Pérez-Borrajo, A. (2022). “La música en el Noticiario Documental (1942-1981): análisis del plano sonoro del noticiario franquista”. *SERiarTE. Revista científica De Series Televisivas Y Arte Audiovisual*, 2, 5-25.
- Matud, A. (2009). “La Transición en la cinematografía oficial franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la democracia”. *Comunicación y Sociedad*, XXII, 1, 33-58.
- Morón-Arroyo, C. (2015). “Existencialismo”. In *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*, dir. M. A. Garrido. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Ortega, M^a L. (2013). “Realismo, documental y educación ciudadana en España”. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 11.
- Riambau, E. (2013). “Un nuevo montaje de “Lejos de los árboles”. Portabella, Jacinto Esteva y Victor Hugo”. *Caiman Cuadernos de cine*, 14 (marzo), 22-23.
- Riambau, E. y Torreiro, C. (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*. Barcelona: Anagrama.
- Rodrigo de la Casa, A. (2022). *Antonio Gades. La danza española como arte escénico de vanguardia (1947-1965)*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo.
- Rodríguez Martínez, S. (1999). *El NO-DO, catecismo social de una época*. Complutense.
- Rodríguez Mateos, A. (2008). *Un Franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Rialp.
- Rogers, H. (ed.) (2015). *Music and sound in documentary film*. Nova Iorque/ Londres: Routledge.

- Román, A. (2008). *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros.
- Salas, F. (1998). *El grito del amor: una actualizada historia temática del rock*. Santiago: Lom Ediciones.
- Sartre, J.-P. (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Edhasa.
- Sánchez, E. S y Parés, L. E. [RTVE Play. *Historia de nuestro cine*]. (2018). *Lejos de los árboles. Presentación*. [Archivo de Vídeo]. <https://www.rtve.es/play/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-lejos-arboles-presentacion/4589416/>
- Sánchez-Biosca, V. (2009). “NO-DO y las celadas del documento audiovisual”. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 4.
- Sánchez Noriega, J. L. (2018). *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Madrid: Alianza.
- Sánchez Tierraseca, M. (2021). “Permanencias de lo atávico en un país representado por Jacinto Esteva”. In *Mucho más que cine: historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués*, coord. M. Marcos Ramos, pp. 401-414. Madrid: Dykinson.
- Sierra i Fabra, J. (2007). *Història i poder del rock català*. Barcelona: Enderrock.

ANTOINE BONFANTI: EXPERIÊNCIAS DE HIPERSONORIZAÇÃO NO CINEMA PORTUGUÊS

/ Tiago Fernandes

CITED, Instituto Politécnico de Bragança, Portugal

A construção sonora de um filme resulta, na maioria das situações, do trabalho articulado de uma equipa técnica especializada, responsável por diversas tarefas de natureza simultaneamente técnica e artística (Alves & Garcia, 2017). No caso do departamento de som, a par do que acontece noutros departamentos (fotografia, produção, realização, etc.), a equipa é composta por várias funções que se sucedem desde a pré-produção até à pós-produção, incluindo diretor de som, operador de som, assistente de som, sonoplasta, editor de diálogos, editor de efeitos, diretor de *foley*, artista de *foley*, misturador de som, entre muitos outros cargos possíveis.

No contexto do cinema português, é atualmente possível identificar profissionais especializados em cada uma destas áreas, como Branko Neskov refere no texto transcrito nesta publicação, mas nem sempre foi assim, havendo um período – sobretudo antes da mudança de milénio – em que a pós-produção de som dos filmes portugueses era feita, quase na íntegra, fora do país.

“apercebi-me que, de facto, era uma prática comum e normal fazer toda a pós-produção de Som fora do país. Como centros preferidos pelos cineastas portugueses destacavam-se Paris, em primeiro lugar, e Madrid, em segundo, com algumas coisas, ocasionais, feitas na Bélgica e na Alemanha. Como

resultado, a falta de profissionais especializados em pós-produção de Som fez com que esta fase crucial do processo cinematográfico fosse, em muitos casos, negligenciada.”

Paralelamente a esta realidade, era também frequente contratar técnicos estrangeiros para colaborar em produções nacionais, de forma a poderem contribuir com o conhecimento e experiência internacionais. Entre alguns dos técnicos que trabalharam em filmes nacionais nesse período está Antoine Bonfanti, célebre engenheiro de som francês, citado como responsável pelo som dos primórdios da *nouvelle vague* (Peigne-Giuly, 2001).

Ao longo da sua vasta carreira, Bonfanti colaborou com realizadores como Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Marguerite Duras, Chris Marker ou Raoul Ruiz (IMDb, n.d.). Também teve um papel fundamental no som de algumas obras do cinema português do início da década de 80, a partir da colaboração com vários realizadores portugueses e diretores de som, como Vasco Pimentel, que reconheceram em Bonfanti uma fonte de inspiração e um técnico de excelência (Pimentel, 1985).

Este texto pretende apresentar e analisar o contributo do engenheiro de som francês, entretanto falecido, em várias produções nacionais das décadas de 80 e 90, e compreender de que forma a sua experiência e criatividade influenciaram a banda som do filme *O lugar do morto* (1984, António-Pedro Vasconcelos), nomeadamente a partir do processo de Hipersonorização, que será explicado mais adiante.

O Som do Cinema Português nas décadas de 80 e 90

O som do cinema português sofreu uma evolução técnica lenta quando comparado com outras latitudes, nomeadamente nas décadas em análise (80 e 90), que, não obstante toda a destreza criativa, acabavam por dificultar as narrativas e comprometer irremediavelmente a banda sonora dessas obras. Segundo Branko Neskov, em linha com o que já foi referido, o contexto de produção português era muito singular e, no caso específico do som para cinema, havia muitas tarefas que eram realizadas fora do país – com destaque

para o processo de *foley*, visto que, na altura, não existiam técnicos em Portugal com conhecimento específico para essa tarefa.

“Recuando até à minha chegada a Portugal, em 1992, uma das primeiras coisas que eu notei foi a ausência de um espaço com capacidade tecnológica para produzir o Som para um filme. Tudo o que existia no país na altura estava muito orientado para a captação de som direto e parecia que todo o trabalho de sonorização de um filme acabava no som direto.”

Reconhecendo, portanto, o papel fundamental de Branko Neskov nesta “revolução tecnológica” do som do cinema português, há, contudo, outros “autores invisíveis” que contribuíram significativamente para o som do cinema português dessas décadas e que merecem, justamente, uma menção na parca historiografia do som do cinema português.

Entre esses autores destaca-se Antoine Bonfanti, um engenheiro de som francês nascido em 1923, na cidade de Ajaccio (Córsega), que, a par com a sua atividade profícua no cinema, onde se contam mais de 180 obras (IMDb, n.d.), foi também soldado, ativista político e docente em escolas e institutos de cinema na França e em outros países, nomeadamente na INSAS em Bruxelas e na EICTV em Cuba. Bonfanti faleceu em 4 de março de 2006, em Montpellier, França, mas pode-se considerar que o seu legado perdura até à atualidade.

De acordo com uma biografia patente no site Moviefit (n.d.), ainda criança rumou com a sua família para África, em 1926, tendo residido alguns anos em Conakry, capital da República da Guiné (então denominada “Guinée Française”). Bonfanti passaria uma parte da sua juventude lá, mas, quando o seu irmão mais velho entrou para o ensino médio, a família voltou para a Córsega. Em Touquet, no norte de França, a família ia ao cinema com bastante frequência e Bonfanti lembra-se da exibição do filme *Les marins de Kronstadt* (1936, Efim Dzigan), organizada pelo seu pai, em 1936, para assinalar a morte de Roger Salengro, e de os espectadores deixarem o teatro a cantar *L'Internationale*.

Em maio de 1942, durante a ocupação nazi de França, Bonfanti foi convocado pelos nazis para integrar a construção do “Mur de l’Atlantique”, mas o seu pai recomendou-lhe que fugisse para a Córsega. É então que fez parte da Résistance Armée Urbaine no Front National. Em 1943, comprometeu-se como soldado-voluntário no Bataillon de Choc.

Finda a guerra, em 1946, frequentou algumas aulas no Conservatoire des Arts et Métiers e, graças ao seu primo, Mathieu Bonfanti, acabou por ser escolhido como operador de *perche* estagiário do cineasta Jean Cocteau, mais concretamente no filme *A Bela e o Monstro* (1946). Bonfanti viria então a integrar o Coletivo SLON (1967, Société pour le lancement des œuvres nouvelles), fundado por Chris Marker, que mais tarde se tornaria ISKRA (1974, Images, Sons, Kinescope, Réalisations, Audiovisuelles).

A partir daí, estava lançado o caminho para um dos mais talentosos e produtivos engenheiros de som da história do cinema, sendo muitas vezes referido como um dos precursores da captação de som direto em exterior. De acordo com o próprio Bonfanti, aquando da sua presença na 23ª edição do Festival Cinéma Méditerranéen à Montpellier, a sua relação com a captação de som direto para cinema é descrita da seguinte forma:

“Eu provavelmente fui o primeiro a usar o microfone M160 com o Nagra 3 na época (...). Porque essas ferramentas leves coincidiam com nosso desejo de girar livremente na rua. Isso mudou completamente minha visão do som.”¹ (Peigne-Giuly, 2001)

Algumas dessas constatações e a própria presença magnética do autor ficariam bem patentes no documentário de Suzanne Durand, *Antoine Bonfanti - Traces Sonores d'une Écoute Engagée* (2002), que se debruça sobre a sua carreira de mais de 50 anos e conta com testemunhos de vários cineastas. Bonfanti viria a ser reconhecido como um dos mais virtuosos engenheiros

1. Tradução livre de: “Je suis sans doute le premier à m’être servi alors du micro M160 avec le Nagra 3 (...). Parce que ces outils légers coïncidaient avec notre désir de tourner librement dans la rue. Cela a changé complètement ma vision du son.”

de som da sua época e a trabalhar com alguns dos mais reconhecidos cineastas mundiais, como Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Chris Marker, Alain Resnais, Paul Vecchiali, entre outros.

É a partir desta breve contextualização que partirei para a análise do contributo de Bonfanti no caso específico do cinema português. Devido à escassez de fontes fidedignas para identificar os filmes em que o engenheiro de som colaborou nas décadas em análise, optou-se pela consulta da obra *O Cais do Olhar – O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda* (Matos-Cruz, 1999), tendo sido feito um levantamento integral de todas as obras mencionadas nas décadas em análise, mais precisamente entre os anos de 1980 e 1999, nas quais Antoine Bonfanti foi devidamente creditado. Admito que há algumas obras produzidas nessas décadas que não são referidas nesta publicação, nomeadamente documentários, mas, de acordo com a historiografia disponível e acessível, creio que, mesmo assim, constitui uma base de investigação confiável, que permitiu identificar alguns padrões e dados essenciais para esta investigação.

Como mencionei anteriormente, optei por utilizar uma análise quantitativa, mas em algumas situações, nomeadamente quando não existe informação suficientemente clara ou fidedigna, recolhi alguns contributos da história oral. Tal como Paulo Cunha refere, os

“dados quantitativos permitem olhar para o objeto de uma forma radicalmente distinta daquela que tem sido repetidamente feita. O objetivo de ampliar o núcleo de fontes documentais não implica ignorar ou desvalorizar as fontes existentes e já analisadas, mas procurar novas relações, fazer novas questões e tentar novas reflexões.” (Cunha, 2014, p. 15)

É exatamente o que é pretendido nesta investigação: numa primeira fase, recolher dados concretos que, posteriormente, poderão ser valorizados por uma pesquisa qualitativa.

Filmografia de Bonfanti em Portugal

Nas décadas de 1980 e 1990, o nome do engenheiro de som francês é mencionado 13 vezes (10 vezes como responsável pela Sonoplastia/Mistura e 3 vezes como diretor de som), nos seguintes filmes:

- *Oxalá* (1980, António-Pedro Vasconcelos) – Sonoplastia/Mistura
- *Ana* (1982, António Reis, Margarida Cordeiro) – Sonoplastia/Mistura
- *O lugar do morto* (1984, António-Pedro Vasconcelos) – Sonoplastia/Mistura - Sonoparque-Antegor
- *Duma vez por todas* (1986, Joaquim Leitão) – Sonoplastia/Mistura
- *Mourir un peu* (1986, Saguenail) – Sonoplastia/Mistura
- *Repórter X* (1986, José Nascimento) – Sonoplastia/Mistura
- *Matar Saudades* (1987, Fernando Lopes) – Dir. de Som / Sonoplastia/Mistura
- *Amour em Latin* (1988, Saguenail) – Dir. de Som / Sonoplastia/Mistura
- *Rosa Negra* (1992, Margarida Gil) – Dir. de Som (juntamente com René Levert) e Sonoplastia/Mistura (juntamente com Vasco Pimentel)
- *Má Sina* (1996, Saguenail) - Sonoplastia/Mistura

Ainda durante o período em análise, Bonfanti realizou a mistura de som de filmes com o som direto de Jean-Paul Mugel, Vasco Pimentel, Carlos Pinto, Joaquim Pinto, Pedro Caldas, Paola Porru, Paulo de Jesús, Carlos Alberto Lopes, Quintino Bastos e José Gamboa, trabalhando com as captações de som de alguns dos mais requisitados Diretores de Som/Assistentes de Som das décadas de 80 e 90.

Vasco Pimentel, histórico diretor de som português e admirador confesso de Bonfanti, dedica-lhe mesmo uma reportagem na revista *Grande Reportagem*, em março de 1985, já citada anteriormente, mas da qual se transcreve um excerto relevante:

“Pela primeira vez, a Cinemateca (uma Cinemateca?) dedica uma retrospectiva a um homem do som: Antoine Bonfanti (engenheiro de som? Sonoplasta? Misturador?), nome passado a correr nos genéricos das

dezenas de filmes que assinou, é, no entanto, um dos homens-chave da grande revolução que, nos finais dos anos 50, surgiu no cinema francês com a Nouvelle Vague e alastrou um pouco por todo o mundo. Sem ele os filmes de Godard, Delvaux, Resnais, Chris Marker e Duras não seriam talvez o que são: uma complexa e inteligente rede de relações entre a imagem e o som; o som que, com Bonfanti, deixou definitivamente de ser o parente pobre das imagens e da sua expressão pleonástica.” (Pimentel, 1985)

Como se percebe pelo texto de Vasco Pimentel, Antoine Bonfanti era um engenheiro de som que, antes das suas colaborações no cinema português, já possuía uma enorme reputação junto dos técnicos portugueses.

O lugar do morto: análise de elementos sonoros

Entre a filmografia identificada, optei por concentrar a análise na obra *O lugar do morto* (1984, António-Pedro Vasconcelos), uma vez que se trata de um dos filmes de maior sucesso comercial da história do cinema português. Interpretado por Pedro Oliveira e Ana Zanatti, curiosamente inscreve-se numa espécie de *thriller* policial americano, ou seja, bem distante da maioria dos filmes com os quais Bonfanti trabalhava na altura, mas que acabou por ver a sua banda sonora (composta por Allain Jomy) premiada no Festival de Cinema de Huelva, em Espanha. Apesar do departamento de som também contar com Maria Paola Porru, Vasco Pimentel e Joaquim Pinto (creditados pelo “Som”), neste texto tentaremos centrar a nossa análise apenas no que à mistura de som diz respeito, de forma a evidenciar o trabalho específico de Antoine Bonfanti.

Neste contexto, gostaria de esclarecer que a análise aqui presente incide apenas sobre os sons que compõem o filme com excepção da música, algo que habitualmente é mais estudado e valorizado e que, neste caso, decidimos não incluir. Proponho seguir a proposta metodológica de Jacques Aumont e Michel Marie (2009), concretamente no que diz respeito às categorias “Ruídos” e “Fala e Voz”.

Em relação aos “Ruídos”, os autores começam por indicar que “a função dos ruídos no cinema despertou interesse sobretudo na altura em que surgiram os filmes falados, quando as convenções do verosímil ainda não estavam fixadas” (Aumont & Marie, 2009, p. 137). Partindo da classificação proposta por Dominique Chateau, no seu “Projecto para uma Semiologia das Relações Audiovisuais no Filme”, poderíamos então classificar os ruídos da seguinte forma:

“sons fónicos (fonemáticos: discurso verbal; não-fonéticos: gritos, latidos, sussurros, zonzuns, etc.) dos sons não-fónicos (todos os restantes (...)) para sintetizar e clarificar, Chateau propõe distinguir os sons concretos (ou justificados pela sua origem) dos sons musicais no sentido mais lato. Um som concreto pode justificar-se directamente no filme ou indirectamente (sendo postulado pelo universo diegético, como é o caso dos sons ambientes)” (Aumont & Marie, 2009, p. 138)

Já em relação à “Fala e Voz”, os autores esclarecem o seguinte:

“Os elementos verbais do filme têm originado análises fílmicas centradas nas particularidades até aqui pouco consideradas: essa novidade manifesta-se através da alteração de certas noções e da diversificação da terminologia: esse campo abarca a fala, a voz e os diálogos. Aqui, a análise fílmica é sensível à evolução de teorias vizinhas: a pragmática linguística e o estudo do oral, e a análise psicanalítica da voz.” (Aumont & Marie, 2009, p. 139-140)

Como podemos perceber, “Ruídos” e “Fala e Voz” são elementos suficientemente distintos para comportar uma análise sonora consistente e diversificada. Tentaremos aplicar esta distinção ao longo do texto.

Ao contrário do que acontece em grande parte do cinema de género (inclusive na atualidade), onde muitas vezes a ambiência dos espaços interiores se resume à própria sonoridade do espaço, em *O lugar do morto* pode-se escutar o som da cidade nas divisões interiores, quase como se a cidade irrompesse pela arquitetura dos espaços (minuto 31:10).

Um exemplo claro desta abordagem acontece pouco após o início do filme (minuto 5:00) quando o protagonista (Pedro Oliveira) está no interior de um automóvel, junto a uma falésia, e consegue ouvir com elevada amplitude sonora a discussão que está a decorrer no exterior, entre um casal. Para além desse detalhe, justificável sobretudo do ponto de vista narrativo, é importante notar que o som apresenta alguma reverberação, o que sugere ter sido gravado em estúdio. Ao ouvir este excerto hoje, nota-se um forte contraste com os padrões atuais de pós-produção sonora, que procurariam eliminar essa reverberação para simular um ambiente exterior. O trabalho de som pretende sobretudo evidenciar a discussão e a sua importância narrativa para o filme, sendo isso o que prevalece em relação aos restantes elementos.

A mesma constatação pode ser sentida um pouco depois, no mesmo local junto à falésia (minuto 10:00), quando o protagonista é interrogado pelo inspetor Moreira (Carlos Coelho) e os ruídos da cidade irrompem para o interior do automóvel – trânsito, som do mar, entre outros elementos. Novamente, em condições normais, esse som ambiente seria mais leve, muito mais próximo do que acontece numa situação real no mesmo local, uma vez que é perceptível que o trânsito fica a largas dezenas de metros do automóvel. Este tipo de exemplo continua a repetir-se em vários momentos do filme, como acontece pouco depois, na redação do jornal (minuto 12:52), em que o som ambiente é muito mais elevado do que seria esperado naquele tipo de situação e de espaço.

Tentando encontrar um termo que reflita este som ambiente tão presente, poderemos falar de uma amplificação da paisagem sonora do filme que fica de novo evidente quando o som do engarrafamento se torna audível no interior da redação (minuto 19:00), quase como se tivéssemos no interior de um dos automóveis presos no trânsito. Essa aparente metáfora para o bloqueio criativo do protagonista evidencia que todos os sons do filme foram meticulosamente pensados e que a presença reforçada do som ambiente não é exceção.

Um pouco depois, na cena da loja de perfumes (minuto 21:00), o som dos transeuntes da cidade também parece estar tão próximo que se poderia tratar de um espaço aberto ao invés de uma pequena loja. Esta presença humana constante também parece reforçar que, apesar de quase nunca o protagonista estar sozinho, continua a ser um homem solitário e que continua à procura de respostas para as inúmeras dúvidas que tem.

Em seguida, na cena em que o protagonista está com o filho no café (minuto 27:32), voltamos a constatar o que se tem verificado ao longo do filme: apesar dos personagens estarem no interior de um estabelecimento, a paisagem sonora do exterior está mais presente do que seria suposto, em linha com o que volta a acontecer mais tarde, na loja de roupa de criança (minuto 39:55), onde voltamos a perceber a ambiência do exterior de forma igualmente pronunciada.

Em linha com o que fomos afirmando anteriormente, esta mistura de som parece assumir um objetivo claro de potencialização dos sons ambiente, quase como se os espetadores tivessem uma escuta mais sensibilizada para os sons da cidade. Esta tendência mantém-se ao longo do filme e nas mais diversas situações. Na cena da discoteca (minuto 56:00), quando o protagonista atende o telefonema de Ana (Ana Zanatti), o que ouvimos é praticamente só a música e não a voz, percebendo o que estará a ser dito pelas respostas de Álvaro (Pedro Oliveira). Mesmo nesta circunstância, em que as frequências sonoras seriam filtradas pela linha telefónica, continua a existir uma valorização do som ambiente em relação aos demais elementos – neste caso, a voz – contribuindo para os efeitos já mencionados anteriormente. No mesmo seguimento, quando o protagonista está no interior da cabine telefónica (minuto 66:50), o som da sirene da ambulância chama a atenção para o que se passa no exterior e dificulta a audição da chamada. Ainda sobre esta presença constante do trânsito da cidade, na cena em que Ana foge (minuto 71:33), a sonoridade dos automóveis mantém-se sempre presente, reforçando a paisagem sonora da cidade de Lisboa e, do nosso ponto de vista, contribuindo de forma positiva para a tensão desejada nessa cena.

Este tipo de mistura sonora, em que o som ambiente é reforçado, parece remeter para a valorização do som direto defendida por Bonfanti, numa entrevista conduzida por Saguenail e Regina Guimarães, em 1995, para a *Grande Ilusão, Revista de Cinema*:

“O som é uma forma de enquadramento. É evidente, só não é evidente para quem não ouve o que escreve. Para quem não ouve o filme quando o concebe. Quem só pensa em imagens e movimento de câmara não consegue criar em termos de quadro sonoro. O enquadramento sonoro deve permitir à imagem transbordar o ecrã. O som é para mim uma espécie de zoom psicológico.” (Bonfanti cit. in Saguenail & Guimarães, 1995)

Esta perceção de Bonfanti patente na entrevista parece coincidir com as escolhas técnicas e estéticas aplicadas à mistura de som do filme em análise, principalmente esta ideia de utilizar o som como uma “espécie de zoom psicológico”. Efetivamente, os sons do filme são trabalhados de forma muito particular e com uma forte preocupação estética, em que determinados sons são evidenciados, independentemente de essa hierarquização corresponder a uma mistura de som mais “realista”.

No mesmo sentido referido, ao longo do filme pode-se escutar momentos onde os ruídos da natureza assumem um papel primordial, como acontece com o forte silvar do vento na penúltima cena do filme (minuto 113:52), que reforça o que foi evidenciado antes – é verdade que o protagonista está no interior de um automóvel e tem os vidros abertos, mas a sensação com que se fica é de se estar no exterior do veículo. O mesmo acontece nas cenas de sexo no interior do veículo: na primeira (minuto 58:40), ouvimos o que parece ser música de um espaço noturno contíguo, e a intimidade entre os dois é quebrada pelo som de um automóvel que se aproxima – novamente, os sons da cidade a contribuir para a narrativa do filme; na segunda cena (minuto 84:29), sendo num local remoto e afastado de cenários mais urbanos, é o silvar do vento que assume protagonismo, contribuindo de forma decisiva para a tensão da cena.

Para concluir, não poderíamos terminar esta análise sem incluir outro ruído da cidade que tem muita importância para a banda som do filme: o som do comboio e do alerta sonoro na passagem de nível. Logo no início do filme (minuto 00:15) vemos uma criança a aproximar-se de cama onde está Álvaro e Marta (Teresa Madruga). Nesse instante, em que a criança se depara com os dois, podemos ouvir o som de um comboio a passar no exterior. Logo depois, a presença do comboio é reforçada pelo som do alerta sonoro na passagem de nível (minuto 2:33), que contribui de forma particular para os créditos iniciais do filme, mas que acima de tudo se viria a revelar um elemento extremamente importante para a banda som da obra. Quase no final do filme (minuto 103:10), essa sonoridade da passagem de nível volta a irromper, quase como se se tratasse de um pronúncio da morte do protagonista.

Conclusões

Embora a análise fílmica contemporânea tenha desenvolvido uma terminologia vasta no campo do som — com contributos fundamentais de autores como Michel Chion (1994), Rick Altman (1992) ou Walter Murch (2000) —, certas práticas da pós-produção sonora permanecem sem nomenclatura teórica específica. Neste contexto, propõe-se o conceito de Hipersonorização aplicado à pós-produção de som para cinema para designar uma forma particular de edição sonora caracterizada pela amplificação intencional e não-naturalista de elementos acústicos, com o objetivo de intensificar a percepção sensorial e o impacto dramático da narrativa audiovisual.

Apesar de reconhecermos que o termo já possa ter sido utilizado em outros contextos – sem ter propriamente uma definição associada – e de se aproximar do conceito de “som hiper-realista” (Chion, 1994), distingue-se deste por não procurar apenas verossimilhança sensorial, mas antes uma ideia de superescuta: uma escuta intensificada que enfatiza o som como linguagem, efeito e emoção.

Falando especificamente da mistura de som para cinema, Bonfanti afirmou:

“(…) na mistura temos de encontrar o nível ideal entre 2, 3, 10 sons, exatamente como numa orquestra, posto que os instrumentos não tocam com a mesma intensidade. O maestro dirige e guia. O engenheiro de som, durante a mistura, vê a imagem ao mesmo tempo que ouve os sons e os seus dedos mexem ‘sozinhos’ nos botões para corrigir tudo o que não está certo e criar o tipo de harmonia que se pretende. O objetivo é obter um produto o mais próximo possível da perfeição. Próximo, claro, porque a perfeição não existe” (Bonfanti cit. in Saguenail & Guimarães, 1995)

A partir desta reflexão do engenheiro de som francês, é possível perceber um pouco do seu método de trabalho para a mistura de som de um filme, o que corrobora a análise que fazemos neste texto: a importância de hierarquizar os sons como se de instrumentos musicais se tratasse, de forma a encontrar uma harmonia na banda som.

Contudo, o próprio concorda que o trabalho de sonorização de um filme é sempre um exercício muito singular e subjetivo:

“(…) o nosso ofício do som deve ser assumido como um trabalho totalmente pessoal e subjetivo que deve condizer com o filme para o qual trabalhamos. Não se faz “cinema”, faz-se sempre um filme (...) cada tomada de vista é diferente e traz algo de novo. O interesse da nossa profissão é sermos obrigados à renovação. Somos obrigados a pensar de forma diferente em função do que se passa à nossa frente e à nossa volta e da história que se está a contar” (Bonfanti cit. in Saguenail & Guimarães, 1995)

Na verdade, esta subjetividade parece estar bem patente na banda som de *O lugar do morto*. Ao evidenciar a paisagem sonora da cidade ao longo de todo o filme, permitindo que a mesma permaneça no interior das divisões, o filme estabelece uma relação de sons muito mais complexa e interessante que aquela que teria sido conseguida se nos cingíssemos ao que seria mais expectável na realidade – na maioria dos casos, os sons apresentados não

seriam audíveis por condições acústicas – paredes, janelas, entre outros. Sendo algo relativamente comum no cinema – a banda som de um filme não é, nem deve ser, uma representação fidedigna do tipo de escuta que teríamos numa situação real –, não deixa de ser interessante a ousadia patente na mistura de som em valorizar a componente estética em relação a alguns detalhes técnicos que normalmente são muito valorizados.

Assim sendo, reconhecemos que o trabalho de Bonfanti na mistura de som do filme aqui analisado reflete, com muita precisão, o termo Hipersonorização e serve como ponto de partida para analisar outras obras com características sonoras semelhantes – como acontece, por exemplo, em filmes do género de ação, ficção científica ou animação, onde certos sons são misturados com grande clareza e amplitude, muitas vezes de forma desproporcional à sua presença “natural” no espaço diegético.

Nesse sentido, podemos assumir que Antoine Bonfanti desempenhou um papel fundamental no som deste filme e eventualmente, por acréscimo, do som do cinema português desse período. Ao contribuir de forma tão subjetiva para a mistura de som das suas obras, acreditamos que o ato de misturar o som de um filme acabou por ser valorizado e por garantir uma relevância acrescida no cinema português de então. Seja como uma inspiração para diretores de som portugueses que admiravam o seu trabalho – como é o caso assumido de Vasco Pimentel – e mais tarde a partir do seu trabalho em várias outras produções portuguesas, acreditamos que Antoine Bonfanti teve, efetivamente, um papel muito relevante na história do som no cinema português que deve ser lembrado e valorizado.

Referências

- Altman, R. (1992). *Sound Theory, Sound Practice*. Nova Iorque: Routledge.
- Alves, P., García, F. (org.) (2017). *Oficios del cine: manual para prácticas cinematográficas*. Madrid: ICONO14/CITCEM.
- Aumont, J. & Marie, M. (2009). *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto & Grafia Lda.

- Calzada, V. F. (2010). “Antoine Bonfanti y su médio siglo de sonidos”. *Foco*, #26, ano 03, 2010, San Antonio de los Baños, 26-30.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Cunha, P. (2014). *O novo cinema português: Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)* (Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- IMDb. (n.d.). “Antoine Bonfanti”. IMDb. Consultado em 16 de abril de 2025, de <https://www.imdb.com/name/nm0094376/>
- Matos-Cruz, J. (1999). *O Cais do Olhar: O Cinema Português de Longa-Metragem e a Ficção Muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Moviefit. (n.d.). “Antoine Bonfanti”. Moviefit. Consultado em 16 de abril de 2025, de <https://moviefit.me/person/1085884-antoine-bonfanti>
- Murch, W. (2000). *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing* (2nd ed.). Los Angeles: Silman-James Press.
- Peigne-Giuly, A. (2001). “Antoine Bonfanti, l’ingénieur du son”. *Libération*, 31.out. https://www.liberation.fr/culture/2001/10/31/antoine-bonfanti-l-ingenieur-du-son_382348/
- Pimentel, V. (1985). “Antoine Bonfanti”. *Grande Reportagem*. 21.mar.
- Saguenail, & Guimarães, R. (1995). “Conversa com Antoine Bonfanti”. *A Grande Ilusão: Revista de Cinema*, (18–19), 91-106.
- Soares, S. P. (2020). “A escola francesa de som direto: Antoine Bonfanti e Paul Vecchiali, o caso *Femmes, femmes* (1974)”. *Aniki*, 7(1), 23-40.

EXPRESSÕES SONORAS E VISUAIS DO TEJO PORTUGUÊS E DO BAIXO SÃO FRANCISCO

/ Walcler Mendes Jr.

UNIT, Brasil

Esta pesquisa trata de um estudo comparado das expressões sonoras do Tejo português e do Baixo São Francisco, justificado pela importância simbólica e cultural de caráter inter-regional dos dois rios. A pesquisa no Brasil percorreu cerca de 270 Km do rio São Francisco, desde a barragem do Xingó, em Canindé do São Francisco, até a foz entre os municípios de Piaçabuçu e Brejo Grande. Em termos regionais, o registro das expressões sonoras cobriu municípios do semiárido e do agreste entre os estados de Sergipe e Alagoas. A pesquisa em Portugal percorreu cerca de 250 km de regiões banhadas pelo rio Tejo, em território português, especificamente, o percurso compreendido entre a foz e região do estuário, no entorno da cidade de Lisboa, até a cidade fronteiriça de Alcântara, em Espanha. Em ambos os percursos foram captados e evidenciados, segundo critérios dessa pesquisa, aspectos sonoros e visuais de caráter cultural e natural, considerando-se áreas urbanas, regionais, rurais e de reservas naturais.

A metodologia da pesquisa de campo propôs uma divisão dos territórios em três sub-regiões especificadas: pela (1) foz, considerando as marcas da presença, da ocupação, das atividades e da relação do homem com o espaço; uma (2) região central, com fortes características de manifestações culturais, em ambos os rios, e, por fim, uma (3) região de fronteira, caracterizada pela

presença de edificações históricas, espaços de memórias e personagens históricos, além da presença de hidroelétricas que controlam a vazão de ambos os rios.

A ideia desse estudo comparado se esboça a partir de uma percepção empírica sobre a importância simbólica que ambos os rios representam, na condição de marcos naturais e histórico-nacionais do Brasil e de Portugal. Essa percepção, ora vai se confirmando, ora vai sendo negada, na medida em que as experiências de campo foram se acumulando. Isto é, por vezes, a marca de símbolo nacional se acentua nos discursos sobre os rios, entoados, ao ritmo dos respectivos cancioneros populares tradicionais: o fado lisboeta ou a toada sertaneja nordestina. Por vezes, acentuam-se registros de negligência, expressos nos impactos ambientais, de caráter industrial ou nas atividades de lazer, privatização e ocupação nas margens dos rios. Por exemplo, registra-se a poluição química que adensa as águas do Tejo com resíduos das fábricas de celulose, a poluição sonora provocada por essa e outras produções de caráter industrial ou artesanal, o ruído provocado pelos motores das embarcações, pelo volume das músicas que são tocadas em paredes de som nas atividades de lazer nas praias do São Francisco, e, ainda o problema relacionado aos resíduos sólidos urbanos que atingem ambos os rios quando estes encontram cidades ou adensamentos demográficos em seus percursos. As consequências mais visíveis dessas ações estão relacionadas ao assoreamento, perda de calão ou profundidade, a dificuldade de navegação e diminuição da pesca local. Por fim, destaca-se também a prática indiscriminada de represamento e desvio das águas, em ambos os rios, aumentando o risco de assoreamento das margens, com impacto direto sobre a flora e fauna das regiões limítrofes aos rios.

Acompanhando o resultado final dessa pesquisa, propomos a produção de três documentários sonoros, do rio São Francisco e três documentários sonoros do rio Tejo. Nestes documentários sonoros os registros produzidos durante a pesquisa de campo, foram organizados seguindo certos procedimentos conceituais: (1) características metonímicas, quando certos aspectos evidenciados na montagem falam de um todo imagético e sonoro;

(2) características de incompletude ou lacunas, considerando que em nenhum momento da pesquisa se assume a pretensão de se alcançar um efeito de totalidade; (3) característica de contaminação da presença dos pesquisadores, sujeitos implicados na cena interferindo na captação do material empírico, considerando a impossibilidade de haver um observador neutro e invisível ao *ethos* pesquisado.

A título de organização dos resultados da atividade de campo, foram realizados seis documentários sonoros: **Mapa sonoro do rio São Francisco 1** (Piranhas e Xingó), **Mapa sonoro do rio São Francisco 2** (de Traipú até Pão de açúcar), **Mapa Sonoro do rio São Francisco 3** (da Foz até Porto Real do Colégio), **Mapa Sonoro do rio Tejo 1** (da foz até Vila Franca de Xira), **Mapa Sonoro do rio Tejo 2** (de Santarém até Abrantes), **Mapa Sonoro do rio Tejo 3** (de Vila Velha do Ródão até Alcântara). Os filmes estão disponibilizados no site: <https://www.gpnordestancas.com/mapeamento-sonoro>.

Através das captações audiovisuais, esse estudo comparado investiga o que permanece e o que se deixa transformar em forma de expressão sonora/visual, seja cultural, seja natural. O que persiste, o que é permanência e continuidade ou o que se quer, ou se deixa, ser transformado. Trata-se de uma questão norteadora da pesquisa que apela para áreas e campos distintos de produção de conhecimento, em que se destacam a ecologia, as ciências da comunicação, os estudos de linguagem em som, imagem e cinema, a antropologia, o planejamento urbano e regional e a acústica. Em termos práticos, a pesquisa de campo buscou alcançar percepções de impactos ambientais, como, por exemplo: a presença de fábricas de celulose que poluem as águas, barragens que estrangulam e estagnam as águas dos rios e de seus afluentes, o assoreamento e desgaste da mata ciliar, transformações urbanas, como a resistência de tradições locais, arte popular, feiras, danças, celebrações, ritos e música regional, a vida cotidiana em vilas e povoados que sofrem com o êxodo de jovens em direção às metrópoles, choques culturais entre expressões de ordem global e local. Problemas de ordem climática, típicos do semiárido nordestino, como seca, estiagem ou o excesso de chuva,

que alaga o solo, estragando o pasto e o cultivo de hortifrútis, também foram contemplados ao longo do mapeamento.

A razão de nomear “Documentário Sonoro”, um resultado audiovisual composto por elementos sonoros e visuais, é uma questão que desde o princípio da pesquisa se coloca como ponto de resistência, marcação de uma posição dentro do campo da linguagem, por extensão, da linguagem audiovisual. O nome expressa um lugar de resistência que busca chamar a atenção para a relação pré-determinada de submissão que as expressões sonoras ocupam frente as expressões visuais. O que se busca como possível resultado nesse trabalho, diz respeito a construir uma narrativa capaz de desconstruir ou deslocar essa relação. Esse efeito de desconstrução, não necessariamente propõe anular o polo oposto. Isto é, não se trata de anular os aspectos visuais, sequer se trata de inverter a hierarquia, valorizando os aspectos sonoros, em detrimento dos aspectos visuais. O enfrentamento não propõe a anulação nem a inversão da hierarquia. Diferente disso, a desconstrução, na perspectiva proposta aqui, opera uma outra lógica de relação entre os termos opostos, em que se evidencia a complementaridade dos aspectos visuais e sonoros, assim como um jogo de combate que expressa atritos, perlungas e inversões momentâneas entre os dois sentidos. Ora o som predomina e comanda a narrativa, ora a imagem, ora ambos. O ato de nomear esses conteúdos audiovisuais como Documentário Sonoro é uma provocação que pretende chamar a atenção do espectador/ouvinte para a possibilidade de que, boa parte da narrativa que ele supõe estar vendo, de fato, está ouvindo. Esse efeito de transferência que atua sobre a percepção do espectador, é categorizado pelo nome de *audiovisão*, como proposto nos termos de Chion (2016). Essa relação conflitante, entre aspectos visuais e sonoros, não se encerra em problemas relativos aos sentidos, ao entendimento ou à interpretação da mensagem audiovisual, mas a toda uma gama de percepções que se confundem entre aquilo que é ouvido e aquilo que é visto. Sobre isso, o autor propõe a categoria de valor acrescentado.

“Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer,

na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre «naturalmente» daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê” (Chion, 2016, p. 8).

Entende-se por essa análise o quanto a imagem é privilegiada em relação aos aspectos sonoros, a ponto do som acrescentar valor a imagem, como se a característica sonora fosse também uma propriedade da imagem. Sobre isso, vale citar o valor acrescentado do som na imagem pelo efeito de sonoplastia que faz os olhos verem o que de fato a imagem não mostra.

“É o exemplo, muito eloquente, do trabalho do sonoplasta Ben Burt na saga de *A Guerra das Estrelas*: Ben fabricou, como efeito sonoro para a abertura automática de uma porta (trata-se das portas automáticas em losango ou em hexágono dos filmes de ficção científica), um silvo pneumático muito dinâmico e convincente. Tão convincente que, por várias vezes, o realizador Irving Kershner, na rodagem de *O Império Contra-ataca*, quando tinha de filmar um efeito da porta a fechar, se limitava a encadear um plano da porta fechada com um plano da mesma porta aberta. Na montagem, com o ‘pschhtt’ de Ben Burt, o espectador, a quem só era mostrado um encadeamento cortado, via a porta a correr! O valor acrescentado funcionava aqui em pleno, a partir de um fenómeno específico do cinema sonoro, a que poderíamos chamar ‘mais rápido do que o olho’” (Chion, 2016, p.13).

Esse efeito diz respeito a contaminação de mão dupla que ocorre entre os aspectos sonoros e visuais de uma narrativa audiovisual, considerando, dentre os aspectos sonoros, um ruído, uma música, uma paisagem sonora ou uma fala. Essa tensão, entre imagem e som, que gera uma hierarquia e uma relação de prevalência da imagem sobre o som, foi bastante problematizada na elaboração dessa pesquisa, seja em termos conceituais, seja na prática do trabalho de campo.

Outra categoria central para a realização desse estudo comparado diz respeito a um subgênero do cinema documental denominado de filme-ensaio. Ao contrário dos documentários em formatos clássicos, em que a relação entre emissor e receptor está dada em termos preestabelecidos, o filme-ensaio propõe uma via de mão dupla entre o espectador e o diretor, considerando que as possibilidades de leitura, tradução e interpretação da narrativa se abrem para as experiências subjetivas de emissor e receptor. A ideia é gerar certa tensão entre aspectos que se aproximam do texto literário transposto para os aspectos visuais e sonoros. O Filme-ensaio expressa certa capacidade de comentar a subjetividade do texto, não somente mostrando ou narrando, mas interpolando a narrativa, através da relação entre imagem, som e texto, ao mesmo tempo ferramentas e sujeitos da ação. O filme-ensaio opera questões de ordem psicológica, política, pessoal e social, em uma dicção de resistência em relação ao filme convencional, propondo que a interpretação e o entendimento podem ser abertos, convidando para um jogo entre emissor e receptor, ambos atuando de forma ativa.

“Se a atividade infere movimento não resolvido, em vez de estrutura formal, e sugere vários tipos de efeito (sobre si, sobre o mundo, etc.), a atividade do pensamento ensaístico, aqui, descreve uma consciência de reflexão e decifração que a distingue de outras atividades mentais (prazer, fantasia), apesar de esses muitas vezes serem os próprios temas dessa perspectiva ensaística” (Corrigan, 2015, p. 39).

Dessa forma, por não se acomodar na separação simples, indivíduo x sociedade, questões subjetivas x objetivas ou questões de ordem psicológica x política, o filme-ensaio, como subgênero cinematográfico, como modo de pensar o audiovisual, construindo uma metalinguagem cinematográfica, é assumido como a dicção mais adequada para a realização dos documentários-sonoros do Tejo e do São Francisco.

Seguir o percurso do rio Tejo português em direção à fronteira com a Espanha, leva ao encontro de uma periferia de Portugal, com características muito contrastantes com as cidades e regiões de maior apelo econômico,

como Porto, Coimbra, Lisboa etc. O vazio demográfico e os espaços abertos do campo entre as cidades e vilas levam a adoção de certas estratégias de permanência dos atores sociais nessas regiões. Essas estratégias apelam ou para ações que vão gerar forte impacto ambiental, como as fábricas de celulose e as barragens, que estrangulam o rio, comprometendo diretamente a vida das pessoas, da fauna e da flora, ou para ações de impacto cultural, como as políticas de fomento ao turismo, doméstico ou estrangeiro, que resultam em impactos sobre tradições, valores e percepções de identidade. Esses impactos, no que tange as questões ambientais produzem mortandade em massa de peixes e da vida fluvial por conta dos dejetos químicos derramados no rio, comprometendo a pesca e o uso recreativo das praias fluviais, assim como o assoreamento e a diminuição do caudal e da navegabilidade do rio, por conta das inúmeras barragens construídas. Em termos culturais, considerando festas e celebrações locais, os impactos do turismo são menos perceptíveis, visto que há grande participação da comunidade local que assume o protagonismo das atividades. Procissões, missas, celebrações como a Paixão de Cristo, em Sardoal, festas de embarcações como a de Nossa Senhora da Boa Viagem, em Constância, expressam esse protagonismo local e tradicional, desde os atores sociais envolvidos até as músicas e indumentárias apresentadas. Ainda assim, é notável a presença de turistas, gerando engarrafamentos nas vias, além de inflacionar o mercado para o morador local, destaca-se ainda a presença de redes de televisão interferindo na lógica das festividades e eventos.

Seguir o percurso do rio São Francisco desde sua foz, no município alagoano de Piaçabuçu até a fronteira com a Bahia, nas barragens do Xingó entre Piranhas e Canindé, leva ao encontro de uma atmosfera ou contexto, seja cultural, seja natural, que expressa certas semelhanças e contrastes em relação ao que se observou no rio Tejo. Na foz do São Francisco, a praia é caracterizada por uma vastidão e um vazio demográfico que se opõe radicalmente à foz urbanizada e adensada do Tejo que desemboca na região mais turística e urbana de Lisboa, com estaleiros, monumentos, embarcações e milhares de turistas e lisboetas que ocupam e usam as margens do rio para

recreação e transporte intenso de gente e mercadorias. O caminho do São Francisco em direção às hidroelétricas de Xingó e Paulo Afonso expressa um uso do rio com características específicas, seja no sentido comercial, de transporte, turismo, seja no sentido ambiental, considerando o assoreamento e perda do caudal provocado por inúmeros fatores, como a poluição provocada pelas cidades e povoados ribeirinhos, o impacto provocado pela presença das barragens e, mais recentemente, pela construção do canal do sertão que desviou o curso do rio na direção dos estados de Pernambuco, Paraíba e Ceará.

O projeto opera na interseção de campos de saber, propondo um diálogo entre ecologia, antropologia, etnomusicologia, estudos da imagem e da acústica. Destacam-se, como foco das atenções da pesquisa, a identificação imagética e sonora de territórios naturais, suas fronteiras, embates e estratégias de sobrevivência/resistência frente os impactos da ação do homem. (1) A diversidade da flora e da fauna nativa, características espaciais e geológicas relativas às áreas de lajedo, praias fluviais, formadas por cascalho e areia, córregos perenes e sazonais, vento, chuva, trovões, etc. são elementos que pertencem ao campo da ecologia e dos estudos ambientais, considerando sua capacidade de catalogar e produzir comparações entre a biodiversidade e o grau de impacto e interferência da ação do homem sobre determinado bioma ou espaço natural. (2) Os sons das fazendas e zonas rurais, dos povoados, localidades e cidades, dos bichos domésticos, dos artefatos arcaicos e modernos, das festividades e cotidianidades, dos badalos dos sinos de igreja, da reza, das procissões, do pastoreio de gado e cabras, da gritaria e algazarra da feira, dos alto-falantes, carros de som, moinhos, motores e rodas d'água especificam-se como uma experiência de catalogação e comparação, entre elementos do campo da antropologia e etnomusicologia. (3) E, operando entre as duas esferas, mas a partir de um terceiro escopo de saber, relativo aos campos do cinema documental e da acústica, orientamo-nos para captar, organizar e catalogar as experiências apontadas nos itens (1) e (2) de forma visual e sonora. Em termos teóricos o projeto se baseou no conceito de “Paisagem Sonora” de Schafer (2011), já assimilando a crítica

proposta por Giuliano Obici (2008), que constituiu a partir de reflexões deleuzianas, o conceito de “Território Sonoro”.

Uma primeira questão que orientou nossa pesquisa e captações de imagem e som foi a desconstrução daquilo que constituímos e organizamos como clivagem inicial de pesquisa, isto é, a divisão da região em territórios “urbanos”, “rurais” e “naturais”. Tal clivagem, ainda que trate de estratificações baseadas numa escala de ação humana, foi tensionada logo de imediato, considerando, por exemplo, que existem convergências sobre a questão ambiental, que de maneira alguma, exclui o homem e seus modos de ocupar e usar o território. Propomos aqui uma interface dessas questões nos termos do pós-estruturalismo, numa tentativa de produzir perspectivas sobre esses modos de interação com o ambiente considerando os inevitáveis conflitos gerados nas relações de alteridades entre homens e homens e entre homens e ambiente. Propõe-se, através dessa experiência de captação sonora e imagética, articulações alternativas entre o espaço ocupado e o espaço dado como natural.

Uma vez expostas as questões conceituais que orientam a forma como elementos de ordem natural e cultural foram tratados nessa pesquisa, apresenta-se como esse escopo se organiza em um mapa de sons e imagens da região visando a construção de uma metodologia de mapeamento que, por sua vez, orienta a produção dos Documentários Sonoros. Como um dos pioneiros nos estudos de ambientes sonoros, Murray Schafer criou em 1969 o projeto Paisagem Sonora Mundial, cujos objetivos eram: produzir um estudo interdisciplinar sobre os ambientes acústicos e suas relações com o homem; propor um ambiente acústico mais saudável; propor uma pedagogia de escuta. Essa pesquisa de Schafer resultou em várias publicações que foram reunidas em 1977, no livro “A afinação do Mundo”.

“O ambiente silencioso da paisagem sonora hi-fi permite o ouvinte escutar mais longe, a distância, a exemplo dos exercícios de visão a longa distância no campo. A cidade abrevia essa habilidade para a audição (e visão) a distância, marcando uma das mais importantes mudanças na história da percepção.” (Schafer, 2011, p. 71)

Um dos principais conceitos de Schafer é o de Paisagem Sonora, que em linhas gerais especifica o conjunto de sons produzidos dentro de um ambiente. “O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente” (Schafer, 2011, p. 366).

Sob a ótica da crítica deleuziana, a ideia de um ambiente sonoro saudável que permite a escuta a distância por ouvidos educados, expressa uma posição moralista de análise do ambiente sonoro. Para efeitos conceituais, assume-se a crítica deleuzeana, substituindo o conceito “Paisagem Sonora” por “Território Sonoro”. No Território Sonoro o ouvinte atua em diálogo com o meio, territorializando ao mesmo tempo em que se deixa territorializar por ele. Isto é, o ouvinte permite ser atravessado pelas manifestações sonoras, independentemente da sua suposta qualidade sonora ou possibilidade de amplidão sonora que o ambiente propicia. Em resumo, não existe um território sonoro puro esperando ser registrado por ouvidos educados, treinados ou capacitados à percepção a distância, em uma condição de amplitude que se verificaria em determinadas situações como reservas ambientais, florestas, biomas naturais, e em outras não, como, cidades, fábricas, rodovias, viadutos, etc. O que Obici, inspirado no pensamento deleuzeano, propõe através do conceito de Território Sonoro diz respeito ao movimento simultâneo e circunstancial de desterritorialização e reterritorialização, intrínseco a condição de território.

“Um TS [Território Sonoro] não existe de antemão, ele se constrói e é fabricado, levantando muros sônicos, que podem proteger, mas também aprisionar. A dinâmica do ritornelo, de territorializar e desterritorializar o som, está imbricada na produção dos TSs. (...) um TS está sempre prestes a se desterritorializar” (Obici, 2008, p. 100).

A despeito dessa condição instável do território, propomos seguir rastros, disparar linhas de fuga que ao longo do percurso permitem a inversão de posições entre fonte sonora e ouvinte. Em que condição o ouvinte/observador, encarnado na figura do pesquisador de campo, especifica-se como

sujeito implicado na relação com as fontes sonoras, selecionando, classificando e qualificando o que ouve, subjetivando o som, metaforizando o som, interpretando o som com valores e memórias suas? Para começar, devemos focar numa certa condição de escuta, visto que é pela função da escuta que mais diretamente estabelece-se a relação ouvinte e fonte sonora. Condição de escuta que não seria jamais passiva ou apenas receptiva, considerando que o ato de ouvir configura uma ação seletiva, por isso, ativa.

Trata-se de escuta como um ato de criação (Obici, 2008) e de afirmação de certo lugar político e estético em que ouvinte e fonte sonora se predis põem de forma ativa e atuante.

“Pode-se inventar mundos sônicos pela criação de territórios irrealis, delírios de forças inaudíveis. É nesse paradoxo entre o que é possível e inimaginável que nossos ouvidos poderiam mobilizar uma atitude criadora que é também uma forma de inventar escuta” (Obici, 2008, p. 49).

A desterritorialização, segundo Deleuze¹, é um neologismo bárbaro que expressa a simultaneidade do movimento referente às categorias de territorializar e reterritorializar como movimentos de ritornelo, cujo retorno, nunca encontra o mesmo ponto deixado anteriormente. Poderíamos pensar numa espiral. Mas Deleuze propõe a imagem de um rizoma. Podemos pensar em círculos que antes de se completarem já estariam originando novos círculos. Os conceitos de ritornelo e rizoma são constantemente elencados no desenvolvimento da pesquisa. O sonoro, tal qual a música, se desloca entre o silêncio e o ruído, não sem drama, sem conflito, mas, é preciso pensar o quanto o ouvido não é também personagem atuante desse mesmo drama, produzindo e destruindo territórios, por ato auditivo ativo e afirmativo. Assim, propõe-se o jogo entre som (como expresso pelo ritornelo)

1. O Abecedário de Gilles Deleuze é uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. A série de entrevistas, feita por Claire Parnet, foi filmada nos anos 1988-1989. Como diz Deleuze no início da entrevista, o acordo era de que o filme só seria apresentado após sua morte. O filme acabou sendo apresentado, entretanto, com o consentimento de Deleuze, entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal (franco-alemão) de TV Arte. Durante a entrevista, a cada letra do abecedário era apresentada ao filósofo uma palavra com a inicial correspondente, sobre a qual Deleuze discorria livremente (França, 450 minutos, 1994).

e escuta estabelecendo uma dupla possibilidade de contaminação do fato sonoro, atuando no deslizamento do que se quer dizer música ou “som agradável”, do que se quer dizer ruído ou “som desagradável” e do que se quer dizer silêncio.

Demorando um pouco mais nas definições do conceito de ritornelo, podemos assumir que a relação sonora estabelecida entre escuta e expressão sonora carece de ordem, território, movimento de ordenamento, o que ameaça a sensação de estabilidade e familiaridade. Por outro lado, seria a partir dessa instabilidade postada na relação de escuta e expressão sonora que se dá a abertura para o movimento de desterritorialização. O que explicita dizer que todo movimento de territorialização já expressa um devir desterritorializante, um efeito de ritornelo: devir-fuga, devir retorno que nunca reencontra o mesmo ponto no espaço-tempo das manifestações sonoras.

“Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando (...). Agora, ao contrário, estamos em casa. Mas o ‘em-casa’ não preexiste: foi preciso traçar um círculo (cantarolando) em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita. Agora, enfim entreabrimos o círculo, nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga” (Deleuze & Guattari, 1997, pp. 116-117).

O conceito de Acusmática se expressa, metaforicamente, como um binóculo no campo ótico. Com os novos dispositivos de gravação, suportes de mídias analógicas e digitais, surge a possibilidade de armazenar, repetir e examinar sons efêmeros que, antes, só eram possíveis escutar diante da presença da fonte mecânica que o produziu. “*A dissociação da vista e do ouvido favorece aqui uma outra maneira de escutar*” (Schaeffer, 1988, p. 57). Trata-se da Escuta Acusmática em que se dissocia, origem da expressão sonora e lugar de escuta, de uma relação causa-efeito (localização imediata da fonte

sonora). A escuta passa a ocupar uma dimensão nova, estabelecendo uma ruptura com a maneira tradicional de nos relacionarmos com o som, seja no plano da música, da fala, da comunicação em geral ou dos sons cotidianos. É importante destacar que, dentro do método proposto, buscou-se romper com a primazia da imagem sobre o som.

“A sensação de ouvir foi, durante séculos, dominada pela percepção visual. Mesmo que pesquisas científicas mais recentes tenham recuperado este sentido enquanto seus aspectos físico, cultural e mesmo social, discursos analíticos no campo da antropologia permanecem centrados no imagético e são poucos aqueles que contrapõem a discussão sobre o som à predominância da visualidade nas ciências humanas e sociais” (Pinto, 2001, p. 1)

A crítica de Chion interpela se a Acusmática, no lugar de levar o ouvinte para dentro do som ou da questão “o que é o som?” ou “o que é este som?”, o levaria a pensar na origem do som ou na fonte sonora invisível ou não identificada que o está produzindo. Segundo o autor, apenas através da escuta repetitiva do mesmo som, por um espaço de tempo considerável para que se dê a imersão do ouvinte naquela manifestação sonora, o ouvinte seria capaz de elaborar a questão sobre o que é o som.

“Schaeffer pensava que a situação acusmática podia encorajar por si mesma a escuta reduzida, ou seja, o afastar-se das causas ou dos efeitos, em proveito de uma identificação consciente das texturas, das massas e das velocidades sonoras. Mas é o contrário que frequentemente se produz, pelo menos num primeiro tempo, já que a acusmática começa por exacerbar a escuta causal privando-a do auxílio da vista. (...) Em contrapartida é a escuta repetida de um mesmo som, na escuta acusmática dos sons fixados, que nos permite afastar-nos gradualmente da sua causa e perceber melhor suas características específicas” (Chion, 2016, p. 32, 2016).

O conceito de Documentário Sonoro, pretendido nessa pesquisa, não se guia nem por experiências que anulam a imagem completamente, nem por

aquelas que privilegiam os aspectos sonoros sobre os imagéticos. Em experiências anteriores, denominadas de documentário sonoro, captação e montagem ora anulam a imagem completamente, entregando ao espectador, o equivalente a uma tela escura, ora optam por uma linguagem que privilegia o som sobre a imagem, exibindo imagens propositalmente insípidas para que o som ganhe destaque. Assume-se que a pesquisa aqui proposta poderia operar de forma mais próxima ao segundo caso. Porém, o conceito de Documentário Sonoro posto em prática neste projeto não pretendeu nem privilegiar as expressões sonoras, muito menos anular por completo o aspecto visual. A ideia foi construir um diálogo que permitisse efeito de infiltração/contaminação entre as fronteiras que separam expressões de som e imagem. Isto é, experimentar uma dicção audiovisual sob outros termos que não esse que privilegia um aspecto sobre o outro.

Para exemplificar essa posição, vale citar a definição do que seria um “som óptico²” ou o modo de repensar o som e a imagem como duas plataformas de expressão. O modo de chegar a esse tipo de resultado toma por base o pensamento pós-estruturalista de Derrida e Deleuze. Em que se busca rasurar, certas impressões de imagem e som, assim como expandir a narrativa para um modo rizomático, não linear. Trata-se então de inventar o São Francisco e o Tejo, a partir de certa condição de escuta.

O primeiro ponto incontornável dessa condição de escuta, diz respeito ao ato de reflexão que apela tanto a pensar a imagem/som quanto se deixar vencer por um audiovisual que faz pensar. Entender essa reflexão como ato político. O que se propõe no trabalho de captação e edição é permitir essa reflexão do olho/ouvido, sob as condições da imagem/som em movimento no audiovisual. Trata-se de realizar uma narrativa de som e imagem que traga o espectador para o centro narrativo, no sentido de permitir que o olho/ouvido do receptor proponha o sentido da narrativa que se encontra

2. O som óptico, não o esqueçamos, é uma tecnologia genuinamente cinematográfica, pois se trata de uma interpretação do som em termos de densidade e variação luminosa, de modo a permitir que ele possa ser fotografado, impresso numa película e lido através de projeção. Norman McLaren, como sabemos, fez vários filmes em que a imagem não consiste em outra coisa que uma visualização da trilha óptica de som (Machado, 2011, p. 17).

incompleto sem a participação do “outro”, em ato reflexivo de ver e ouvir. Assim, ao não entregar uma narrativa linear e autoexplicativa do que se vê/ouve, o Documentário Sonoro permite pensar sobre a condição da imagem e som em movimento, alertando para a possibilidade desses elementos serem, ao mesmo tempo, uma coisa, um filme, mas também um significado, desde a ideia mais simples de representação, simulacro de um suposto real, até a ideia aqui proposta de uma reflexão, uma imagem/som que se pensa e permite pensar. Pensar, inclusive, sobre o que está fora da cena, em termos imagéticos e audíveis, em contraste com o que foi selecionado para compor a cena, pensar que a cena é sempre uma redução, uma moldura, um quadro, um recorte da experiência de campo e que a edição é um recorte desse recorte. E que apesar de tudo isso, ainda assim, a imagem/som torna-se uma coisa no mundo, desprendida, que passa ela própria a gerar significados e possibilidades de interpretação que podem ou não corresponder a experiência de captação em campo ou mesmo às intenções do processo de edição. Pensar a imagem/som como essa coisa no mundo que de forma autônoma passa a ser um gerador de sentidos e significados, já seria um ato subversivo de resistência, no sentido em que apela à liberdade e possibilidade de dizer o mundo de outra forma.

Complementa-se essa ideia assumindo que enquanto os atos de captação e edição operam como marcas discursivas que se permitem contaminar, na medida em que contaminam um suposto real dado, postura que se opõe a ideia clássica de representação, a experiência não diegética, operada através do corpo, também atua como marca discursiva que no trabalho de campo recorta, por exemplo, o cheiro da flor das laranjeiras, impossível de ser narrado no filme. O corpo que desiste de caminhar até a próxima esquina ou decide deambular pela cidade até se perder. Cada operação, visual, auditiva ou corpórea, também é um recorte de um todo impossível de ser contemplado ou traduzível em discurso, a não ser por um efeito de redução lógica ou metafísica do pensamento: um mapa, um conjunto de fatos e dados abordados sob perspectiva quantitativa ou qualitativa. Trata-se então de incentivar esse interlocutor a fazer uma escuta criativa, uma prática capaz de propor relações inesperadas com os aspectos visuais e sonoros do ambiente.

Para efeito de sustentação do arcabouço teórico e metodológico referente à construção do conceito de Documentário Sonoro, a junção entre expressão da natureza e expressão da cultura deve operar também a junção entre termos emocionais e territoriais no sentido de extrapolar o limite da linguagem, da ordem antropocêntrica, propondo novos rearranjos entre modos de dizer, mostrar e soar, que vibram no limite entre o inteligível e o ininteligível fônico, como quem experimenta um novo alfabeto, um alfabeto apresentado pelo totalmente outro e estranho ao homem, como um animal que espreita, questiona e aguarda uma resposta. Dessa forma, cabe pensar o Território Sonoro como um livro, cujo alfabeto em construção, parte inteligível, parte não, nos obriga a demorar, principalmente, sobre os trechos que não se revelam facilmente. Entender que aquilo que agora não se permite ler, é, justamente o que nos leva em direção ao “outro”, através de novas classificações, ordenamentos e regras que, segundo os paradigmas de uma ciência antropocêntrica se assemelhariam a um bestiário de símbolos e figuras fantásticas sem sentido, sem lógica. Por outro lado, para esse “outro” da linguagem antropocêntrica, tal proposta serviria como um manual de regras que desafia a lógica dos sentidos, na fronteira onde a linguagem se descola da obrigação de ser lógica.

“(...) agradeço pelo oportuno sabiá que agora mesmo territorializa do galho onde está. E digo da marca que orienta uma fronteira interpretativa, uma possibilidade de ordenamento fônico textual. Não se pretende, claro, nada além dessa possibilidade de parceria interpretativa que a condição da escuta participativa sugere: *autorouvinte*. Concordando ou não, aceitando-a como marca, rasura, condição da possibilidade de uma escuta expressiva, performática, como o territorializar do sabiá no galho ou rechaçando-a como charlatanismo, expressão de um subproduto pretensamente literário, ao leitor, simultaneamente, *autorouvinte*, (grupo ao qual, nos incluímos) cabe dizer-nos que não nos é pretendido nada além dessa marca performática e expressiva, promessa de parceria, possibilidade interpretativa que a nossa escuta participativa se permite. Ordenar-se a partir do outro simultaneamente permitindo o outro

ordenar-se a partir de si. Texto passarinho, pássaro textualizando. Se, nos termos foucaultianos para a episteme moderna já não se reservaria uma possibilidade de análise isenta de crítica, uma pureza analítica que a outra episteme clássica sugeria alcançar, diríamos que em nossa condição de ouvintes/leitores participativos já não é possível uma escuta sem escrita, audição sem texto, ouvir sem simultaneamente falar, responder, cantar. Interessa-nos perscrutar o sentimento sugerido pelo neologismo referente à *almatéria* música, algo que propõe dissolver contornos entre a materialidade de *logos* expressamente físico, epistêmico e a alma ecumênica e telúrica. Não muito diferente da *almatéria* musical que o bem-te-vi entoava agora mesmo da janela lá de casa para ordenar percepções, não só para além do homem/*logos*, mas, para além do medo que, muitas vezes, bichos/bichos e bichos/homens transcendem cantando.” (Mendes Jr., 2015, p. 184).

Trata-se de capturar expressões sonoras, por vezes em vias de desaparecimento, por vezes inaudíveis, seja pela raridade do fenômeno e ausência de receptores e registro no local de captação, seja, ao contrário, por sua condição prosaica, pela cotidianidade do fenômeno, no julgamento de quem ouve o som com muita frequência, a ponto de lhe denotar indiferença. Trata-se também de tomar práticas culturais/sonoras e naturais/sonoras que, quando em vias de desaparecimento, passam a *pari passo* transmutarem-se em relatos, narrativas, descrições, arquivos, registros, tornando-se alvo de interesse de catalogação. Esses registros podem transformar-se em acervo, coleções valiosas do que antes era entendido ou percebido como manifestações prosaicas e cotidianas. Porém, não se trata de simplesmente dar voz ao que é filmado, ou de simplesmente preservar essa voz em um acervo, mas de propor diálogos que, no lugar de congelar a experiência, atuem de forma a mover, se deixar mover, entendendo que o “outro” se move e por isso está fora de controle, inclusive do controle praticado sob as premissas da preservação patrimonial material e imaterial.

“A marca ética do cinema direto, para além do “dar a voz ao filmado”, preza pelo não controle da emissão da voz, que vai depender, em últi-

ma instância, da atitude do próprio filmado em sua circunstância de mundo, flexionada pela presença do sujeito-da-câmera. E esse não controle imprime duas situações bastante particulares para a tomada e para a pós-produção. O não controle ocorre tanto do ponto de vista do conteúdo semântico, do volume, das características tímbricas, da histeria, da tranquilidade da voz etc. quanto da irrupção da voz em si, do não controle sobre o momento em que ela emerge no mundo e para o sujeito-da-câmera.” (Chaves, 2015, p. 82).

Sobre a questão da marca ética, certas aproximações são imprescindíveis no trato da categoria do Documentário Sonoro como modo de dizer extraído do gênero cinematográfico “filme-ensaio”. O lugar de fala do “sujeito registrado”, seja expressão cultural ou natural, poderia ser classificado como o lugar do subalterno, mas, também, o lugar do exilado, mesmo quando fisicamente segue ocupando seu espaço de origem, a vila, o bairro, a comunidade, a reserva natural. Para efeito aqui pretendido, cabe ao “sujeito-da-câmera” assumir essa postura do subalterno, ou do exilado, mesmo que por um gesto performático. Esse gesto apela tanto para um reconhecimento da condição precária do exílio, quanto para um movimento de afastamento, de estranhamento em relação ao que é cotidiano e prosaico. Assim, essa imagem do exilado, funciona por dois vieses: (1) reconhecimento da condição precária e (2) necessidade de reconhecimento do entorno a partir de uma postura (olhar e escuta) de estranhamento. Essa postura tem a ver com sobrevivência, no sentido que, dada a precariedade em que o corpo do exilado se encontra, é preciso estar atento para traduzir os sinais emitidos em língua estrangeira. Para tanto, o exilado precisa se inventar numa terceira pessoa, nem local, nem mais totalmente estrangeiro. Um animal atento ao mínimo sinal, a qualquer pista que o meio estranho emita e que lhe seja útil à sobrevivência.

“A posição do exilado torna a ‘acuidade da visão’ ou a ‘potência do ver’ (*Schaunkraft*) tão vital, tão necessária quanto problemática, destinada como está à distância e às lacunas da informação” (Didi-Huberman, 2017, p. 22).

O filme-ensaio deve paralelamente ao fenômeno de inscrever o individual, ou particular, no universal, ou contextual, permitir, sem paradoxo que esse indivíduo dê lugar a uma terceira pessoa, que já não é nem o sujeito social, como proposto pela sociologia, a fala e o corpo etnografados, nem o indivíduo cindido como proposto pela psicanálise. Trata-se de uma terceira pessoa em cada indivíduo, um estranho em cada indivíduo que contingencialmente assume o lugar de fala/escuta, contingencialmente assume o lugar de autor, mas que não se confunde com o sujeito ou indivíduo em si. Trata-se de uma forma aberta que não necessariamente requer um efeito de submersão no indivíduo, a não ser “para separá-lo de si mesmo”, paralelamente a ação de romper as “barreiras entre o privado e a história, a ficção e o documento, a literatura e o resto” (Didi-Huberman, 2017, p. 26). Ou ainda, fazer diferir e cindir o indivíduo, “para colocá-lo em relação consigo mesmo por meio do que há de mais coletivo, de mais universal, de mais impessoal – a linguagem” (Didi-Huberman, 2017, pp. 26-27).

Trata-se de provocar um efeito de deslizamento na clássica fronteira platônica que organiza as percepções e entendimentos dos fenômenos, ou sob a ordem do cognitivo que apela a uma experiência mental inata, ou sob a tutela do conhecimento que apela a uma experiência sensível e empírica (Didi-Huberman, 2017, p. 27). Assim não se trata de explicar, elucidar ou sequer narrar, mas de se ater aos limites do mostrar, entendendo que aquilo que o Documentário Sonoro mostra já se apresenta completamente conspurcado pelo olhar contaminador do sujeito-da-câmera, por sua vez, cindido e diferido em sua individualidade, comprometida desde já pelas experiências universais e idiossincráticas que só de forma arbitrária podem ser separadas. Resta ao Documentário Sonoro operar sobre escombros que só de forma mimética falam de uma impossível totalidade. Um mapeamento de tudo. Tendo como *télos* mostrar, certo conjunto icônico arbitrariamente e contingentemente eleito para efeito de conclusão dessa pesquisa, cabe procurar sobre o entulho aquilo que momentaneamente desperta atenção aos olhos e ouvidos do exilado, lembrando a acuidade e a potência do ver/ouvir inerentes a essa condição de exílio.

Um passo, para se chegar a esse efeito pretendido seria, no lugar de assumir as imagens/sons como fontes, indícios, pistas que podem ou não receber o status de discurso histórico, isto é, documento que revela um suposto real, inverter a relação entre significante e significado, questionando que tipo de sociedade, de cultura, etc. fez emergir determinado escopo imagético e sonoro sem se preocupar com a distinção entre o que pertenceria à ordem das evidências e do que pertenceria à ordem da imaginação (Burke, 2017, p. 24). A questão que se opera através do modo de dizer aqui pretendido, passa por questionar porque este modelo de narrativa ou “modo de mostrar” foi eleito dentro de determinado *ethos* social. Inclusive problematizando o jogo do que é dito ou mostrado frente o que é silenciado ou tornado invisível. Pensar o documentário sonoro sob tais premissas orientou o modo de mostrar e fazer ouvir dos conteúdos audiovisuais resultados dessa pesquisa. O que denominamos de Mapas Sonoros dos rios Tejo e São Francisco apela para uma relação com as imagens/sons que busca mostrar e soar de forma, ao mesmo tempo diegética e extra diegética, em que o ato de mostrar pode ou não contar histórias, ao contrário, esse modo de narrar, diz respeito às imagens em si, montagem, interferências, temporalidades e enquadramentos e não aos corpos e coisas ali presentes. A ideia de operar um modo de mostrar que se ancora em uma profusão de detalhes, em detrimento da narrativa clássica em detrimento da pulsão de “contar histórias”, é parte da dicção adotada para a realização dos documentários-sonoros.

Essa apresentação se encerra com os links de algumas das experiências de Documentário Donoro realizadas no âmbito da pesquisa de mapeamento das regiões dos rios São Francisco e Tejo. <https://www.youtube.com/watch?v=d1QYidom6g0>; <https://www.youtube.com/watch?v=ZmtpHCjU36U>; <https://www.youtube.com/watch?v=cTmEXAcUf3M>

Referências

- Burke, P. (2017). *Testemunha ocular: O uso das imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp.
- Chaves, R. P. (2015). *O som no documentário: A trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
- Chion, M. (2016). *A audiovisão: Som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto e Grafia.
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. Londres: Papirus.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 4). Rio de Janeiro: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Quando as imagens tomam posição: O olho da história, I*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Obici, G. (2008). *Condição da escuta*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Machado, A. (2011). “Novos territórios do documentário”. *Doc On-line*, (11), 5-24.
- Mendes Jr., W. de L. (2015). *Rasuras e refrões: Derrida e Deleuze entre bambas, matutos e foliões*. Alagoas: Edufal.
- Pinto, T. de O. (2001). “Som e música: Questões de uma antropologia sonora”. *Revista de Antropologia*, 44(1), 221-286.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: Editora da UnB.
- Schafer, R. M. (2011). *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp.

CONVERSA COM DÉBORA OPOLSKI

Débora Opolski é professora do Instituto Federal do Paraná (IFPR) e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), e possui um doutoramento em Comunicação e Linguagens (Cinema e Audiovisual) pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Realizou o estágio doutoral na University of Southern California (USC) como bolsista Capes/Fulbright (2015-2016). Mestre e graduada em Música pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com experiência em Som e Audiovisual, especialmente em Edição de Som para Cinema e TV. Trabalhou em vários filmes como *O cheiro do ralo* (2006, Heitor Dhalia), *Tropa de elite 1 e 2* (2007 e 2010, Jose Padilha), *Cidade dos homens* (2007, Paulo Morelli) e *Ensaio sobre a cegueira* (2008, Fernando Meirelles). É autora dos livros *Introdução ao Desenho de Som* (2013), *O Som do Filme* (2018) e *Edição de Diálogos no Cinema* (2021).

O texto aqui transcrito resulta da participação de Débora Opolski no I Seminário Internacional Escutar Imagens, que teve lugar na Covilhã, no dia 12 de maio de 2021.

—

Desde a minha formação superior em Música, tanto na graduação quanto no mestrado, sempre tive interesse em trabalhar com música para imagem. Ao longo da minha trajetória, ampliei meu campo de atuação para a trilha sonora no audiovisual, um conceito mais abrangente que vai além da música e engloba todos os elementos sonoros do filme. Entre esses elementos, sou particularmente fascinada pela fala e pela sonoridade da voz. Trabalhei extensivamente com edição de diálogo

para cinema, um dos aspetos da trilha sonora que mais me atrai e que, para mim, estabelece uma comunicação profunda com o audiespectador.

Assim, além de pesquisar os elementos sonoros que compõem a trilha sonora no audiovisual, meu foco específico – que desenvolvi no doutorado – é a voz. Não apenas como um meio de comunicação que transmite um texto ou uma mensagem, mas como um elemento cinematográfico em si. Na minha opinião, a fala e sua sonoridade podem interagir com outros componentes da criação artística no audiovisual, contribuindo para a narrativa e a experiência imersiva do espectador. Assim, pretendo estruturar esta conversa da seguinte forma: 1) abordarei os processos de criação artística, com foco no som, partindo de conceitos que consideram a imagem e a narrativa como elementos propulsores da criação; 2) Apresentarei algumas análises a partir de dois pontos indissociáveis, ou seja, a minha percepção como pesquisadora e como produtora e realizadora audiovisual. O texto base que me guiará é o livro *O Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística* (1998), de Cecília Salles. Li esse livro quando ingressei como professora no mestrado, pois ele é uma das referências fundamentais da nossa linha de pesquisa na UNESPAR. Desde então, tem orientado as minhas reflexões sobre processos de criação, tanto na graduação quanto na pós-graduação. Por isso, considero essencial começar por ele, pois é uma leitura valiosa para quem deseja estudar e compreender a criação artística.

Na licenciatura em Artes, trabalhamos com processos de criação artística de forma ampla, não apenas no audiovisual e no som, mas considerando as múltiplas camadas de expressão possíveis na arte. Esse conceito de multiplicidade é fundamental porque, embora estejamos discutindo o som, lidamos com o audiovisual como um todo, onde diferentes camadas de expressão coexistem. Dessa forma, essa multiplicidade envolve o olhar, a ação e o material e, nesse sentido, falaremos do som como matéria-prima para a criação artística. Ao definir essa matéria-prima, inevitavelmente estabelecemos certas margens que prefiro ver, não como barreiras, mas como direcionamentos dentro do processo criativo no audiovisual, composto por múltiplas camadas de expressão.

Ao participar no Seminário Internacional *Escutar Imagens*, refleti sobre a complexidade dessa premissa. Meu receio era que as imagens se tornassem preponderantes em relação aos demais elementos, por isso, enfatizo a ideia de multiplicidade de materiais, compreendendo que todos os componentes do audiovisual dialogam entre si e que não há uma hierarquia fixa entre eles: diferentes elementos podem atuar como propulsores da criação sonora no audiovisual e a imagem costuma ser um dos principais gatilhos criativos.

Sendo assim, começaremos por ela. Uma das formas mais eficazes de apreender conhecimento é por meio da comparação. Minha formação em música influencia minha maneira de abordar conceitos sonoros. Um exemplo disso é a maneira como ensinamos o conceito de altura do som: ao apresentar contrastes marcantes, entre sons graves e agudos, facilitamos a assimilação desse conceito. Historicamente, antes dos anos 1990, havia a distinção entre “música pura” e “música aplicada”. No Brasil, “música pura” refere-se à música como uma expressão independente, enquanto “música aplicada” diz respeito à música que dialoga com outras expressões, como a música para imagem. Na música pura, os elementos propulsores da criação eram os próprios elementos musicais, como o contraponto e a harmonia. Por outro lado, na música para audiovisual, consolidou-se a ideia de que a imagem funciona como um gatilho criativo. Isso ocorre porque aplicar as regras da composição tradicional à música para imagem nem sempre funciona bem, visto que a trilha sonora deve integrar outros elementos narrativos.

Aqui, gostaria de mencionar o texto *O Compositor Camaleão* (2005), de Ney Carrasco, pesquisador da UNICAMP. Ele apresentou essa reflexão em um simpósio sobre cognição musical em 2005 e eu costumo utilizá-la em minhas aulas introdutórias sobre trilha sonora. Carrasco discute como alguns compositores renomados da música erudita enfrentaram dificuldades ao compor para o audiovisual. Isso ocorre porque a criação sonora para imagem exige uma mudança na forma de pensamento. Ele menciona a diferença entre microestrutura e macroestrutura musical e destaca que, no audiovisual, uma única nota contínua – como uma nota pedal – pode ser mais eficaz para uma cena do que um contraponto complexo a três vozes. O autor também

amplia a ideia de que a imagem é o principal propulsor da criação sonora no audiovisual, mas não o único. Outros elementos podem atuar como gatilhos criativos, como a cor, os conteúdos semânticos da fala e até os movimentos de câmara. Essa multiplicidade de estímulos constitui a essência do audiovisual e influencia diretamente os processos de criação sonora.

Para ilustrar essa discussão, quero apresentar uma canção brasileira composta por Chico Buarque e Edu Lobo em 1983: *Beatriz*. Muitos de vocês provavelmente já a conhecem, mas gostaria que a ouvíssemos juntos para, em seguida, analisarmos sua construção e sua relação com a narrativa sonora. [audição da canção]. Esta música é interpretada pelo cantor e compositor brasileiro Milton Nascimento e, considerando a relação da melodia com a letra, gostaria de mostrar algo interessante: esta é a partitura musical. [visualização da partitura]. Não vamos ler a partitura, mas vou falar de um ponto importante sobre a letra. É útil olhar para a partitura para entender o que quero explicar. Vou abordar duas questões básicas para quem não está familiarizado com a leitura musical. Primeiro, observe as cinco linhas que chamamos de pentagrama. Aqui, duas dessas linhas são para o acompanhamento de piano e três para a voz. A letra tem a mesma melodia, e aqui estão as notas da melodia com a letra, que inclui três versos. Uma questão importante para quem quer aprender a ler partitura é entender que, nas cinco linhas, quanto mais baixo a bolinha, mais grave o som. Quanto mais alto, mais agudo. Então, acompanhando a letra, vemos que uma nota é mais aguda aqui do que outra, mais grave. Vamos escutar o início da música com a partitura para observar isso [escuta da música com análise visual da partitura]. Coincidência ou não, a nota mais aguda aparece quando a letra diz “céu”, e a mais grave quando diz “chão”. Não vou reproduzir a música completa, mas você pode facilmente encontrar a canção e a partitura na Internet.

Esse exemplo mostra como a letra pode influenciar a melodia, mas é importante lembrar que uma motivação criativa pode ser específica para uma cena, contexto, narrativa ou personagem. A criação artística é cheia de diferentes motivações, que podem ser contrastadas para gerar expectativa e

manter a atenção do espectador. Mostrar isso é fundamental para entender a multiplicidade de elementos em uma obra. No caso da canção que mencionei, utilizei duas formas de apreciação: ouvir e visualizar. Michel Chion (2011) fala muito sobre isso, sobre a ideia de que uma obra se constrói a partir de diferentes elementos. No audiovisual, por exemplo, como percebemos a obra ao ver a imagem e ouvir o som? Não é apenas somando imagem e som, é outra coisa.

No Brasil, a maioria dos profissionais de som para audiovisual vem da música. A formação em cinema e audiovisual é recente, e a educação sobre som nesse campo começou a ser mais presente nos últimos 15 anos. Isso faz com que muitos profissionais tragam de formação certo conhecimento musical. Por causa dessa formação, muitos profissionais pensam que, ao migrar para o campo do audiovisual, basta aplicar a música à imagem. Porém, para um resultado que melhor atenda às expectativas específicas do campo audiovisual, é necessário criar relações, que vão além das estruturas musicais tradicionais.

Tomlinson Holman, professor e pesquisador da Califórnia, escreveu um livro chamado *Sound for Film and Television* (2010). Ele fala sobre as camadas do som no audiovisual, como os sons de ambiente, os efeitos e o *foley* (movimentos dos personagens). Ele também fala dos *hard-effects*, que são os efeitos mais diretos, como o som de um cachorro quando vemos um cachorro na tela. Esses efeitos não se referem aos movimentos dos personagens, mas sim ao que aparece na imagem. Muitos profissionais, especialmente no início da carreira, pensam que, ao ver uma imagem, basta sonorizá-la. Isso é um erro. Eu também passei por isso. A criação sonora não deve ser reduzida a simplesmente sonorizar a imagem. Com o tempo, entendi que a criação sonora precisa estar integrada à narrativa.

Pensando em narrativa, não existe uma hierarquia entre imagem e som. Eles devem ser tratados de forma igualitária, cada um com sua contribuição para contar a história. O som e a imagem compõem 50% da narrativa cada um, e dentro de cada um há outros elementos que interagem entre si. O importante é focar na narrativa e em como os elementos sonoros se

encaixam nela, independentemente de estarem na imagem ou no diálogo. A criação artística sonora não é literal, ela é narrativa e dramática. Devemos sempre pensar na dramaticidade do que estamos criando e no propósito da nossa produção sonora. Para ilustrar, vou mostrar um curta-metragem da Pixar de 2013. [visionamento da curta-metragem *The Blue Umbrella* (2013), de Saschka Unseld]

Lembro que assisti a esse filme no cinema em uma época em que havia uma lei – cujo nome não me recorde – que determinava que, antes de cada longa-metragem, fosse exibido um curta de 5 ou 6 minutos. Fui ao cinema esperando ver os *trailers* antes do filme principal, mas o curta exibido me impactou profundamente. Acredito que nunca conseguimos separar completamente nossas vivências e referências ao apreciar uma obra: como realizadora, produtora sonora e espectadora, sempre trago comigo aquilo que estudo e aplico, o que influencia a minha forma de ver e interpretar. O que mais me chamou a atenção foi a forma como a chuva foi representada: visualmente, havia muita chuva, mas sonoramente, sua presença era muito mais sutil. Se o som da chuva fosse fiel à quantidade de água vista na tela, a dramaticidade do curta se perderia. O impacto está justamente no contraste entre os elementos sonoros e o momento em que a tempestade ganha força – quando o guarda-chuva é levado pelo vento. Se o som da chuva estivesse presente o tempo todo, esse momento de clímax não teria o mesmo efeito.

Para além disso, a construção sonora do curta foi muito inteligente: alguns pingos se misturam à música, com diferentes tonalidades, enquanto outros elementos, como o vento e o limpador do ônibus, ganham destaque. O limpador soa intensamente, mesmo que os pingos da chuva não pareçam justificar essa necessidade de limpar o vidro. Isso me fez refletir sobre as possibilidades narrativas do som – e, mais ainda, da ausência dele. O silêncio, dentro de um curta de cinco ou seis minutos visualmente chuvosos, tem um papel fundamental. Se a chuva estivesse presente sonoramente durante todo esse tempo, poderia haver uma perda do envolvimento e do encanto.

A Luiza [Alvim] comentou aqui [no I Seminário Internacional *Escutar Imagens*] que muitas pessoas vêm da música, mas acabam indo para a

comunicação – e esse é um problema sério no Brasil. A área de música nas universidades, em geral, não se abriu para o audiovisual. De facto, música e comunicação, assim como artes e comunicação, ainda são muito dissociadas. Aliás, nosso programa de mestrado busca justamente tratar do cinema e das artes do vídeo dentro do campo das artes. Por outro lado, a Bea, minha colega, trouxe um ponto interessante: como pensar a criação musical para obras audiovisuais que não se baseiam na narrativa, como o cinema experimental e a videoarte? O *storytelling* é essencial para certos tipos de cinema, mas não para todos. Eu deveria ter esclarecido isso melhor no início. Ainda que não tenha abordado diretamente o cinema experimental aqui, uma possível resposta para essa questão seria considerar a multiplicidade de materiais. Nos exemplos que mencionei, a narrativa é o foco, mas no cinema experimental, a estrutura pode ser baseada em outros princípios, como o movimento. Se o movimento for o elemento central, podemos pensar em como ele gera outros movimentos – seja da câmara, dos personagens ou de outros aspetos visuais – e usar isso como ponto de partida para a criação sonora. Sobre a questão do Paulo, que perguntou onde se encaixam as formas musicais com letra, como canção e ópera, dentro da distinção entre música pura e música aplicada, o conceito de música aplicada surgiu mais recentemente, nos últimos 100 anos. Se pensarmos nesse conceito, eu incluiria a ópera dentro da música aplicada. A canção, no entanto, talvez mereça uma distinção própria.

Acho que vou mostrar os outros dois exemplos agora. Eles não são exatamente do audiovisual, mas ilustram alguns pontos que quero abordar. Em relação à pergunta da Bea, percebo que muitos alunos sentem um certo incômodo – no melhor sentido da palavra – e me questionam: “Professora, não existe um caminho certo? De onde eu parto quando preciso criar algo em audiovisual?” Como estamos falando de criação artística, não há um único caminho correto ou errado. No entanto, como profissionais, futuros profissionais e produtores, é fundamental estabelecer alguns parâmetros para orientar o processo criativo. Mas o ponto de partida não é esse. O mais importante é estabelecer um critério: qual é a minha margem? De onde estou partindo? Se soubermos trabalhar dentro dos critérios que definimos

para nós mesmos – ou que, futuramente, alguém pode definir para nós –, conseguiremos desenvolver uma abordagem mais estruturada.

Para complementar esse raciocínio, vou trazer dois exemplos de análise. Um deles é sobre um filme que vocês provavelmente já viram ou, pelo menos, ouviram falar e sobre o qual estamos prestes a publicar um texto: *Sound of Metal* (2019, Darius Marder). Esse filme é um ótimo exemplo para refletirmos sobre narrativa sonora e como ela pode ser usada de forma dramática. Mas antes de entrar nesse ponto, farei uma breve contextualização: o som desse filme é muito bem trabalhado, mas nem sempre paramos para refletir sobre o que o torna tão impactante. O que faz com que esse som chame atenção e gere determinados efeitos? *Sound of Metal* conta a história de um baterista, Ruben (Riz Ahmed), que perde a audição de forma abrupta – literalmente do dia para a noite. Ele começa a sentir um ruído, uma dificuldade para ouvir, e, de repente, perde quase toda a capacidade auditiva.

Para quem trabalha com som, essa narrativa é especialmente impactante, nos colocamos no lugar do protagonista e pensamos: “E se, de repente, daqui a 15 minutos, eu ouvisse algo estranho e depois não conseguisse mais ouvir nada?”. Mas o impacto do filme não vem apenas da história ou dos diálogos. Não é só o que está sendo dito no roteiro que nos afeta. O som, nesse caso, tem uma função narrativa e dramática essencial e o *design* de som é cuidadosamente construído ao longo do filme para criar três “mundos sonoros”.

O primeiro é o mundo sonoro inicial, compartilhado tanto pelo protagonista quanto pelo espectador – ou seja, os sons que ouvimos normalmente no cotidiano. Nos primeiros oito minutos do filme, Ruben começa a perceber um incômodo auditivo e, logo depois, perde drasticamente a audição.

A partir desse momento, o *design* de som nos transporta para um segundo mundo: o mundo silencioso de Ruben, ou seja, a forma como ele passa a ouvir – ou não ouvir – após essa perda auditiva. Para representar isso, foi criado um *design* de som que simula sua percepção auditiva: frequências graves ainda são percebidas, mas todos os agudos são cortados. No início da

perda auditiva, ainda há resquícios de uma frequência aguda – algo próximo de 16kHz –, um som senoide frequentemente usado em narrativas sobre surdez ou distúrbios auditivos.

Por fim, temos um terceiro mundo sonoro, que é um grande ponto de virada na história. Ruben decide fazer um implante coclear, e, quando ele é acionado, todos esperam que ele volte a ouvir normalmente. No entanto, o som que ele percebe é completamente diferente do primeiro mundo sonoro – aquele compartilhado conosco, baseado na audição cotidiana. O implante coclear não restaura a audição original, mas reconstrói os sons de uma forma totalmente nova e artificial. Como espectadores, somos transportados para essa nova percepção auditiva, e a experiência sonora se torna perturbadora.

Para entender melhor esse efeito, realizamos uma análise espectral da trilha sonora. Mas o que é uma análise espectral? De forma simplificada, o som é uma forma de onda que possui altura, velocidade e outros parâmetros, ocorrendo ao longo de uma linha do tempo. A análise espectral não apenas apresenta a forma de onda, mas também segmenta os elementos sonoros, permitindo uma observação mais detalhada. Um programa muito interessante para esse tipo de análise é o iZotope RX, amplamente utilizado na edição e mixagem de som para audiovisual. Ele permite isolar e visualizar sons de maneiras diversas: imagine ouvir uma sinfonia de Mozart e depois observar essa mesma sinfonia dentro do iZotope RX? Ao invés de apenas ouvir, você enxerga o som transformado em imagem. Agora, voltando ao filme: ao abrir a análise espectral de uma cena específica – o momento em que o implante coclear é ativado –, conseguimos visualizar claramente as diferenças entre os três mundos sonoros. Na imagem espectral, as áreas laranjas representam som, enquanto as áreas pretas indicam ausência de som. Tons mais claros e esbranquiçados indicam maior intensidade sonora. A linha horizontal representa a passagem do tempo e a vertical mostra a frequência, indo dos graves aos agudos. Além disso, há separação entre os canais esquerdo e direito.

Com uma observação mais apurada, conseguimos identificar padrões, como aqueles que formam a voz e seus harmônicos, que aparecem em pequenos

agrupamentos verticais. Analisamos espectralmente o filme inteiro e identificamos como a estrutura dramática foi construída através do desenho de som e chegamos à conclusão de que essa estratégia sonora desempenha um papel essencial na imersão do espectador: ao alternar entre os três mundos sonoros – o primeiro, do cotidiano; o segundo, do silêncio parcial; e o terceiro, do implante coclear –, o filme nos faz experimentar a transformação auditiva de Ruben de forma visceral. Quando o implante é acionado, o personagem reage: “Ah, isso não está muito bom.” A médica então responde: “Espera, vou fazer um ajuste.” Ela realiza a alteração, e nós, como espectadores, ouvimos essa mudança junto com ele. Mesmo assim, ele continua insatisfeito: “Ainda não é exatamente isso que eu queria”. A médica faz um novo ajuste, e agora ele começa a ouvir de outra forma.

Nesse momento, surge uma pergunta interessante: como o mesmo som pode ser percebido de maneiras tão diferentes? E é justamente aí que a imersão do filme se fortalece: o implante coclear não simplesmente “restaura” a audição – ele codifica os sons de forma completamente diferente. O que entra no ouvido do personagem passa por um processamento até chegar ao nervo auditivo e, finalmente, ser interpretado pelo cérebro. Essa reconstrução sonora gera um resultado perturbador. Se analisarmos a representação visual do som, percebemos que, a cada ajuste do implante, surgem novos elementos na linha espectral. Isso que vemos são sons sintetizados, criados pelo próprio implante. Para nós, soam como ruído, uma interferência, algo estranho.

No desenrolar da história – e aqui vai mais um *spoiler* –, o personagem decide desconectar o implante. Ele percebe que a experiência auditiva mediada por essa tecnologia é perturbadora, repleta de elementos sonoros artificiais que não existiam antes. Independentemente de como o implante realmente funciona, o que nos interessa na análise desse filme é a forma como o *design* de som constrói três mundos sonoros distintos para o personagem. O filme nos coloca dentro dessas três perspectivas auditivas, fazendo com que experimentemos as mesmas transformações que ele vivencia. Esse compartilhamento da escuta é essencial para nossa imersão na narrativa.

Certamente, um dos principais desafios criativos do *sound design* foi idealizar e materializar esses três mundos sonoros na trilha sonora. A progressão narrativa do som é o que conduz o espectador por essa jornada, transformando a percepção do personagem em algo sensível e impactante.

Por fim, eu queria falar de mais um filme, mas vou tentar ser breve. Gostaria de compartilhar minha experiência em um longa-metragem no qual trabalhei como supervisora de som. O filme se chama *A Mesma Parte de Um Homem* (2021, Ana Johann), dirigido por uma cineasta de Curitiba, e foi lançado este ano. A história gira em torno de uma família que vive isolada em uma casa no interior. Eles não têm contato com outras pessoas, e tudo acontece nesse ambiente rural. No início do processo criativo, a primeira questão levantada foi: qual seria o cerne do desenho de som?

Meu primeiro instinto foi trabalhar os ambientes sonoros, pois a narrativa se passa em meio à natureza – vento, floresta, amplos espaços abertos. No entanto, a diretora sentia que algo não funcionava, embora não soubesse explicar exatamente o motivo. Com o tempo, ficou claro que a verdadeira essência do filme não estava nos ambientes, mas no medo. A narrativa trata da opressão de uma mãe e sua filha pelo patriarca da casa. Quando algo acontece com ele, outro homem assume esse papel, e a dinâmica da opressão continua. O som precisava enfatizar esse medo, e foi então que percebi que a presença sonora dos ambientes poderia, na verdade, atenuar essa sensação de isolamento e vulnerabilidade.

Minha reflexão tomou um novo rumo ao assistir uma palestra de Randy Thom sobre o *design* de som em *Náufrago* (2000, Robert Zemeckis). Ele relatou que, inicialmente, havia pensado em inserir sons ambientes enquanto o protagonista estava sozinho na ilha. No entanto, o diretor rejeitou essa abordagem, pois queria ressaltar o isolamento do personagem. Sons ambientes muito presentes dariam a sensação de que havia “vida” ao redor, o que iria contra a proposta do filme. Foi quando percebi que o silêncio – ou melhor, a ausência de sons ambientes – era a escolha mais impactante para *A Mesma Parte de Um Homem*. Se os sons do ambiente interagissem diretamente com a personagem, o medo dela não seria tão evidente. Ao remover

certos elementos sonoros, criei um espaço de vazio e tensão que reforçava sua sensação de aprisionamento. Esse filme, que finalizei em 2019, foi um momento crucial no meu entendimento sobre *storytelling* sonoro. Mesmo depois de anos trabalhando com som, percebi como ainda podemos nos prender automaticamente a certas expectativas visuais. Esse projeto me ensinou a pensar no som não apenas como um reflexo do que a imagem sugere, mas como um elemento essencial na construção da narrativa.

Para concluir, gostaria de ressaltar que o cinema narrativo envolve uma multiplicidade gigantesca de materiais. Não devemos pensar apenas na diegese, mas na narrativa como um todo. Cada camada – som, imagem, ação – precisa ser desenhada de forma intencional para criar uma experiência dramática coerente e envolvente.

Agora, antes de encerrar, gostaria de responder a uma pergunta sobre um ponto que mencionei no início: a relação estabelecida entre a “ação” e o “material” no processo criativo do som. Quando falei sobre “material”, me referia ao som e à imagem como elementos fundamentais, enquanto que a “ação” não se limita a movimentos simples, como levantar um copo, mas envolve o significado por trás das ações do personagem. Em *A Mesma Parte de Um Homem*, por exemplo, o medo molda cada gesto da protagonista – sua forma de andar, de fechar portas, de trancar janelas. Cada ação dela é uma resposta direta à opressão que sofre. Essa abordagem é essencial para um *design* de som que não apenas acompanha a narrativa, mas a potencializa. O som deve dialogar com a ação e a imagem de forma não hierarquizada, criando um jogo dinâmico que amplifica as emoções e o impacto do filme.

Referências

- Carrasco, N. (2005). *O compositor camaleão*. São Paulo: Editora 34.
- Chion, M. (2011). *A audiodivisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Holman, T. (2010). *Sound for film and television*. Londres: Focal Press.
- Salles, C. (1998). *O gesto inacabado – Processo de criação artística*. São Paulo: Editora Perspectiva.

CONVERSA COM BRANKO NESKOV

Branko Neskov formou-se em Cinema pela Universidade de Artes de Belgrado, na Sérvia, e iniciou a sua carreira em 1979 como montador. Na década de 80, trabalhou principalmente como engenheiro de som de misturas para cinema. Desde então, participou na produção de mais de 250 longas-metragens em diversos países, incluindo Sérvia, Croácia, Bósnia e Herzegovina, Alemanha, Portugal, Brasil, Itália, França e Irlanda. Em 1992, mudou-se para Portugal e, nos últimos 30 anos, colaborou na construção de vários estúdios de som para cinema, tanto em Portugal como no estrangeiro, contribuindo de forma decisiva para uma base técnica sólida na indústria cinematográfica portuguesa. Além disso, é coautor de vários artigos sobre a perceção do som, publicados pela Audio Engineering Society (AES).

O texto aqui transcrito resulta da participação de Branko Neskov no I Seminário Internacional Escutar Imagens, que teve lugar na Covilhã, no dia 12 de maio de 2021,

—

Vamos começar pelo início e definir alguns pontos que considero essenciais ao falarmos de Som no Cinema, tanto de forma geral como no contexto do cinema em Portugal. O trabalho relacionado com o Som para Cinema está intrinsecamente ligado à tecnologia e é o nosso conhecimento dessas ferramentas tecnológicas que, ao ser aprofundado, nos permitirá dominá-las e utilizá-las de forma criativa. No entanto, este é um caminho que exige tempo e que, mesmo depois de percorrido, nunca acaba, uma vez que a tecnologia está em

constante evolução e precisamos de nos manter atualizados. O domínio da tecnologia está sempre presente em qualquer forma de arte e em diversas áreas. Aliás, o próprio George Lucas resumiu bem esta ideia com uma frase simples, mas certa: “Toda a arte depende da tecnologia”. Nesse sentido, entendo que quanto mais dominarmos a tecnologia mais expressivos poderemos ser enquanto artistas. Não há pintores que não dominem a tecnologia de misturar cores, não há fotógrafos que não dominem a tecnologia de utilização das objetivas e a sensibilidade do sensor ou da película. Portanto, há sempre um tipo de tecnologia distinta que precisamos de dominar para produzir qualquer coisa interessante na área do som para cinema.

Recuando até à minha chegada a Portugal, em 1992, uma das primeiras coisas que eu notei foi a ausência de um espaço com capacidade tecnológica para produzir o Som para um filme. Tudo o que existia no país na altura estava muito orientado para a captação de som direto e parecia que todo o trabalho de sonorização de um filme acabava no som direto. Recolhendo informações da altura, porque fui chamado a Portugal para fazer um filme em português, *O Miradouro da Lua* (1993, Jorge António), apercebi-me que de facto era uma prática comum e normal fazer toda a pós-produção de Som fora do país. Como centros preferidos pelos cineastas portugueses destacavam-se Paris, em primeiro lugar, e Madrid, em segundo, com algumas coisas, ocasionais, feitas na Bélgica e na Alemanha. Como resultado, a falta de profissionais especializados em pós-produção de Som fez com que esta fase crucial do processo cinematográfico fosse, em muitos casos, negligenciada.

Muitas vezes, esta tarefa era entregue a profissionais estrangeiros, maioritariamente franceses e espanhóis, que, apesar de realizarem trabalhos tecnicamente adequados para a época, não conseguiam, por vezes, compreender plenamente as necessidades e a estrutura dos filmes portugueses. Isso levava a um menor envolvimento na criação da paisagem sonora, no *storytelling* e no apoio à construção sonora dos filmes. No fundo, isso acontecia porque, sem base técnica e tecnológica, era impossível dar formação a pessoas que no futuro se poderiam transformar em profissionais

de pós-produção de Som, como os Editores de Som, os Artistas de *foley*, os Editores de Diálogos, os Editores de Efeitos, os *Sound Designers*, os Técnicos de Gravação de Estúdio, os Técnicos de Dobragens, para não mencionar todas as profissões possíveis.

Nessa altura, nenhuma destas profissões existia em Portugal, ou seja, não havia Artistas de *foley* ou de *bruitage*, sendo o termo francófono mais utilizado uma vez que a maior parte da terminologia era importada de França. Apesar de ainda hoje não existir nenhuma terminologia em língua portuguesa, nessa altura chamava-se sempre *bruitage* e, consequentemente, as pessoas responsáveis por esse processo chamavam-se *bruiteurs*. Na maior parte dos casos, eram todos franceses. No caso do filme do Jorge António, este acabou por ser misturado num estúdio em Budapeste, na Hungria, que já estava autorizado a trabalhar com a tecnologia *Dolby Stereo* e que possuía bom equipamento, estando a nível tecnológico umas décadas à frente de Portugal.

Em conversa com vários colegas que conheci nessa época em Portugal, chegámos à conclusão que de facto seria importante criar uma estrutura mais profissional e isso tornou-se uma espécie de sonho que já durava há várias décadas: a criação de um estúdio de som moderno e tecnologicamente avançado, mas que nunca se chegou a concretizar apesar das várias tentativas que aconteceram ao longo do tempo. Na altura, o único estúdio que consegui encontrar em Lisboa, e que estava mais ou menos equipado, que parecia um estúdio de pós-produção para cinema, era o estúdio da Nacional Filmes, apesar de se encontrar já numa fase bastante decadente, com equipamento datado e fora de prazo, sem um sistema de trabalho ou de organização para manusear esse equipamento. Nessas conversas que eu tive com vários colegas, e mais tarde com o produtor António da Cunha Telles, chegámos à conclusão que seria muito importante criar uma estrutura tecnológica que pudesse servir como base técnica para a pós-produção dos filmes portugueses.

Anos antes, quando o Cunha Telles foi administrador da Tobis Portuguesa, entre 1978 e 1982, ele conseguiu introduzir algumas tecnologias novas no laboratório e durante este período de administração, de facto, o laboratório modernizou-se bastante e ele ficou de imediato interessado em construir uma estrutura que pudesse ser utilizada exclusivamente para a pós-produção de Som de um filme. Na década seguinte, ele já tinha um espaço em Lisboa chamado Vídeocine, que era um estúdio que basicamente só tinha espaço e pouco mais. Tinha algum equipamento, mas como era habitual, este não estava interligado e foi adquirido sem qualquer planificação.

Neste contexto, é importante dizer que o equipamento de um estúdio tem sempre de fazer parte de um sistema, ou seja, cada peça do equipamento só funciona devidamente quando faz parte de um sistema maior e isolada não vale nada. Na prática, eu posso ter a melhor mesa de mistura de som do mundo, mas se eu não tiver um gravador capaz de fazer essa mesa “brilhar”, eu não tenho nada. Em suma, o Cunha Telles decidiu investir neste projeto, tentando criar um espaço especificamente para a pós-produção de Som para Cinema em Portugal e eu encarreguei-me de fazer o projeto disto tudo. Numa fase inicial, conseguimos construir o primeiro estúdio, que foi concebido com equipamento que encontrámos no local, e serviu para fazer as misturas de dois ou três filmes com um *workflow* muito primitivo baseado numa mesa analógica Tascam de 32 canais e em gravadores da Fostex, que era o sistema padrão dessa altura em Portugal, uma vez que eram bastante baratos e tinham 16 pistas, fazendo com que muita gente achasse que era mais do que suficiente para qualquer trabalho de pós-produção de som para cinema.

O primeiro desafio chegou em 1994, quando o Joaquim Leitão fez um documentário chamado *Uma Cidade Qualquer*, que foi o filme de abertura do programa da Lisboa'94 – Capital Europeia da Cultura. Era o primeiro filme português filmado em tecnologia HD (alta definição) e foi projetado com os projetores da sala em tecnologia HD – só enquanto curiosidade, eram 2 projetores de resolução normal, em que cada um deles projetava 700 e tal linhas, um as linhas pares e outro as linhas ímpares, e os dois foram

perfeitamente sincronizados para projetar a imagem em alta definição. Contudo, o sistema de projeção indicado era sensível e vulnerável e em relação ao Som era suposto que fosse misturado em *surround*.

Em Lisboa, porém, não havia nenhum estúdio com as condições necessárias. Por isso, tivemos de improvisar num espaço com condições bastante precárias e rapidamente percebemos que não seria possível editar o som para o filme de forma sincronizada utilizando vários magnetofones e gravadores de fita, já que esse método levaria meses e, à boa maneira portuguesa, tínhamos menos de dois dias para concluir tudo. Como o estúdio já tinha um sistema AVID instalado, em linha com a filosofia do António da Cunha Telles de experimentar coisas novas, este primeiro sistema funcionava a 24 imagens por segundo sobre o sistema PAL que, como se sabe, funciona a 25 imagens por segundo, sendo, portanto, uma coisa muito nova e experimental. Então, eu e o Pedro Ribeiro, que era o montador de imagem do filme e que editava alguns sons em AVID, decidimos exportar os sons para o Fostex, o tal gravador de 16 pistas, e depois sincronizávamos tudo com outro gravador, sendo tudo misturado desta forma, sem nenhuma automação – método com que a maioria dos filmes era misturado – no estúdio referido, após colocarmos mais duas colunas atrás da área de monitorização, para ter *surround*, e, curiosamente, esse trabalho ficou bastante bem, tendo acontecido várias projeções no Centro Cultural de Belém, com a sala cheia de público.

Essa experiência ensinou-nos uma lição importante desde o início: não deveríamos colocar muitos sons diretos nos canais traseiros (colunas de *surround*), pois isso distrairia o público. Para ser mais específico, neste filme tínhamos colocado o som de um cão a ladrar num momento de silêncio, apenas numa coluna traseira. E o que aconteceu? Toda a sala se virou instantaneamente para trás, pensando que alguém tinha trazido um cão para a projeção. Apesar da situação caricata, assim é que se aprende, com estes pequenos incidentes e pequenas situações. Uma vez que esse trabalho se revelou um sucesso relativamente grande, avançámos com a ideia de criar um estúdio mais sofisticado, num espaço mais adequado. Na época, ainda

na Vídeocine, existia uma cave que conseguimos transformar num estúdio, instalando uma escuta muito mais avançada, da marca JBL, igual à escuta que estava a ser utilizada nas salas de cinema, a par com um projetor de película de alta velocidade (porque para todos aqueles que nasceram depois do ano 2000, antigamente os filmes exibiam-se em projetores de película e a projeção em vídeo praticamente não existia).

Foi assim, em meados de 1995, talvez, que esse estúdio ficou completo. Para a mistura continuámos a utilizar a mesa Tascam, mas desta vez com uma escuta muito mais controlada e muito mais detalhada que nos permitia fazer misturas melhores, uma vez que para mim o que é importante é ter a certeza daquilo que estamos a fazer, e isso significa ouvir exatamente aquilo que estamos a gravar na fita, no gravador ou no disco. Mas para ter a certeza que aquilo que estamos a ouvir é aquilo que estamos a gravar, precisamos de ter a melhor monição de áudio possível – já se sabe que é muito difícil de atingir o conceito de “ideal” porque, por defeito, os elementos utilizados na pós-produção de som (altifalantes, *tweeters*, *subwoofers*, etc.) não são perfeitos. Na verdade, até estão baseados nos princípios electracústicos definidos há 100 anos, mas o que é certo é que até agora ainda ninguém inventou nada melhor. Contudo, apesar do que foi referido, se tudo estiver bem calibrado, pode-se chegar bastante perto do conceito de escuta “ideal”, principalmente se soubermos identificar essas deficiências e controlá-las.

Uma vez que tínhamos esta escuta já bem alinhada e afinada, e também instalada em formato 5.1, conseguimos fazer o primeiro filme em *Dolby Stereo* misturado em Portugal – havia alguns filmes misturados antes de 1995, se não me engano, mas o filme *O Judeu* (1996), do realizador brasileiro Jom Tob Azulay, foi o primeiro filme português, porque foi produzido pelo António da Cunha Telles com apoio financeiro do instituto de cinema português, que na altura se designava IPACA (Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual). Como referido, o filme foi misturado em *Dolby Stereo* e foi o nosso primeiro encontro com aquele mundo da Dolby, com os consultores, com as normas vigorosas dos equipamentos da sala, a importância da qualidade do equipamento, entre outros aspetos. A Dolby, na altura, controlava

tudo, especificava tudo o que devia estar no estúdio e praticamente só não dava os nomes e marcas dos equipamentos, mas a certificação era muito rigorosa. A mesa da Tascam que nós tínhamos cumpria o mínimo de 32 pistas que era necessário e, na altura, já se tinha adquirido um gravador de fita digital da Sony, modelo 3324 S, que era uma grande máquina, muito robusta, e que tinha 24 pistas. Na mesma altura também apareceram os primeiros sistemas da *Pro Tools*.

Nesse estúdio, creio que tínhamos uma com quatro canais, ou seja, podíamos ter várias reproduções, mas só quatro canais podiam ter saídas independentes. Em função disso, passávamos quatro por quatro canais para as 24 pistas do Sony 3324 S e depois guardávamos quatro pistas para a mistura final (*Left, Center, Right* e *Surround*). Na altura, com o *Dolby Stereo*, o *surround* era codificado em mono e só com a introdução do *Dolby Digital* esse sinal passou a ser gravado em *stereo*, com o *left surround* e *right surround*, passando a existir um canal dedicado especificamente ao *subwoofer*, sistema que nós atualmente ainda conhecemos como 5.1.

Não me recordo exatamente qual foi o primeiro filme em *Dolby Digital* que misturámos naquele estúdio. Mas, curiosamente, o primeiro filme misturado com esta técnica em português foi o filme *Adão e Eva* (1995), realizado pelo Joaquim Leitão e produzido pelo Tino Navarro, que foi misturado em Madrid, nos estúdios Exa. Curiosamente, este filme nunca chegou a ser distribuído em *Dolby 5.1 Digital* porque, na altura, o laboratório, eventualmente, não conseguiu copiar esta pista de som para a película, para o positivo, ou seja, a cópia de distribuição propriamente dita, e então acabámos por gravar a pista analógica *Dolby Stereo*, com os 4 canais matizados. Apesar de não ter sido exibido comercialmente nesse formato, o filme foi originalmente misturado em 5.1. Entretanto, já fizemos um restauro desse filme com a mistura original em 5.1 Digital.

Em suma, a partir daí, o desenvolvimento estava sempre a acontecer, com uma cadência constante a par com o progresso da tecnologia que nós estávamos a tentar seguir. Nessa altura também começaram a aparecer os

profissionais na área do Som mais interessados em pós-produção e, pouco a pouco, conseguimos formar pessoas que já se podiam chamar de Editores de Som e Técnicos de Som. A gravação clássica, analógica, que dominava o mundo do cinema até então, foi desaparecendo e começou-se a utilizar, cada vez mais, os gravadores digitais, como os DAT. No final dos anos 90, apareceram os primeiros gravadores de 4 pistas, ainda com fita, pois ninguém gravava no disco ou cartão *flash* porque não havia capacidade suficiente nem tecnologia para desenvolver o um aparelho com estas características.

A qualidade das gravações, nesta altura, começou a evoluir bastante, pois um dos principais problemas na gravação analógica que estávamos sempre a enfrentar era a diferença entre o nível da gravação e o ruído de fundo. A título de exemplo: no gravador de referência da altura, o famoso Nagra 4.2 ou Nagra 4s – depende do que estávamos a utilizar –, com excelente afinação e com a melhor fita possível, conseguia-se uma relação entre o ruído e o sinal útil de 70db. Os gravadores digitais, quando apareceram, saltaram logo para os 90db, nas gravações a 16 bits, e quando passámos para os 24 bits isto subiu para cerca de 120db. Ou seja, algo mais silencioso que o próprio ruído dos eletrões nos condutores, o chamado *Equivalent Input Noise*. Devido a isto, a qualidade das gravações subiu bastante, porque antigamente o engenheiro de som estava sempre preocupado em conseguir encaixar a gravação nesta pequena janela, muito estreita, entre o ruído de fundo e o nível máximo permitido, a partir do qual a fita começava a saturar. Às vezes, como na gravação de música, essa saturação pode-se utilizar como um elemento criativo, como uma espécie de compressão, mas quando estamos a tentar fazer a gravação mais limpa possível das vozes e dos ambientes, isto simplesmente não funciona. Portanto, esta janela ficava bastante estreita e, de repente, ganharam-se dezenas e dezenas de decibéis de espaço disponível, o que permitiu gravar sinais mais baixos, porque mesmo assim nunca se chegava perto daquele ruído de fundo que era tão característico dos gravadores analógicos.

Outro aspeto a mencionar está relacionado com o momento da exibição dos filmes. A *Dolby Digital* também alargou bastante a dinâmica disponível para

reprodução sonora nas salas de cinema, que praticamente se tornou igual à largura de banda e dinâmica disponível para a gravação digital em 16 *bits*. A partir daí, mais ou menos de 1997-1998, apercebemo-nos da grande vantagem e da grande potencialidade do sistema *Pro Tools*, não só para edição de som, mas também como um sistema com uma automação muito sofisticada para as misturas.

Um dos primeiros filmes misturados inteiramente em *Pro Tools*, sem utilização de uma mesa analógica, inteiramente em *software*, foi o filme realizado pelo Leonel Vieira, *Zona J* (1998). A mistura do filme não foi gravada em nenhum suporte físico até ao momento da masterização e da criação do *Print Master* da Dolby e isto foi algo, eu diria, pioneiro, não só em Portugal ou na Península Ibérica, mas também a nível mundial. Na altura, eu estive em contacto com um misturador norte-americano chamado Larry Blake, que é conhecido por fazer praticamente todos os filmes do Steven Soderbergh, e que também estava muito entusiasmado com a possibilidade de misturar os filmes em *Pro Tools*. Ele chegou a escrever uma série de artigos, ao mesmo tempo que nós fazíamos a mesma coisa aqui em Lisboa, no nosso estúdio de Videocine. Durante algum tempo, eu até troquei alguma correspondência com o Larry Blake, descrevendo o nosso método de trabalho. Mais tarde, acabámos por partilhar segredos, não segredos sobre tecnologia, mas sobretudo pormenores sobre os processos de mistura em *Pro Tools* – obviamente, eles tinham um sistema *Pro Tools* muito maior que o nosso, mas que ao nível dos procedimentos e da tecnologia utilizada era rigorosamente igual.

Na altura este sistema teve muitos adversários e muitos “inimigos” no mundo dos misturadores clássicos de cinema, que gostavam daquele procedimento que estava estabelecido há décadas e que envolvia pré-misturas, *pre-dubs*, *pre-mixes*, *final mixes*, escrever tudo em papel, fazer o planeamento de mistura, fazer os chamados *sub groups* (A, B, C, D, E, F, G) e por aí adiante, tudo preparado para uma mistura numa mesa analógica clássica, com muitas entradas, onde às vezes era preciso dois ou três operadores, simplesmente porque a mesa é fisicamente tão grande que um operador não tem tempo de chegar de uma ponta à outra em tempo útil.

Só enquanto curiosidade, recordo-me de ter misturado um filme francês na maior mesa que existiu na Europa, em Paris, no estúdio Place de Clichy: eram duas mesas, Solid State Logic série 5000, cada uma com 48 canais ligados uma a outra, o que dava um total de 96 canais e uma largura total de ambas as mesas de mistura de 5 ou 6 metros. A experiência de mistura desse filme foi uma corrida sem fim, de uma ponta à outra, porque as pistas de som direto com o diálogo estavam no centro da mesa, os *foleys*, ou *bruitages*, usando a terminologia francesa, estavam no lado direito, e os ambientes estavam no extremo esquerdo da mesa. Era um *setup* horrível e com uma automação muito básica, só de *faders* e *mutes*, uma vez que nada mais podia ser automatizado, e as panorâmicas tinham de ser feitas manualmente, sendo um processo muito demorado, ao contrário do que nós já estávamos a fazer cá em Lisboa, utilizando o *Pro Tools* para fazer tudo isto.

No início dos anos 2000, entre 2001 ou 2002, quando comprámos a mesa *Digidesign Icon*, uma interface *D-Control*, com 32 pistas físicas, que permitia umas 999 pistas virtuais no *Pro Tools* e controlar todos os parâmetros do *software*, ou seja, uma espécie de momento inaugural da tecnologia que temos atualmente para fazer misturas muito sofisticadas e detalhadas. O nível de tratamento de pormenores, só olhando para estas duas décadas – de 1990 e 2000 – mudou drasticamente. Houve uma “explosão” tecnológica que, de repente, nos proporcionou a possibilidade de intervenção ao nível do pormenor de som, traduzindo-se em mais possibilidades de expressão e trouxe uma certa prominência artística à área de Som, ao ponto deste elemento ser cada vez mais importante na construção de um filme.

Entretanto, na Tobis Portuguesa, também criámos um Departamento de Som, onde construámos a primeira sala de gravação de efeitos sonoros – de *foley*, *bruitage*, ou como dizem os espanhóis “Ruídos de Sala” – onde podíamos, de facto, começar a fazer coisas ainda mais avançadas. Inicialmente, não havia em Portugal Artistas de *foley* capazes de fazer isto e colaborávamos com Artistas, na maioria, da Inglaterra, alguns franceses e, de vez em quando, alguns da Bélgica, mas todos dominavam a língua inglesa. Alguns deles ainda hoje estão bem estabelecidos na Inglaterra, como Ruth Sullivan,

John Fewell, entre outros. Trabalhando com eles, pouco a pouco, começámos a perceber como é que o processo de *foley* se fazia e surgiram as tentativas de criar alguns Artistas aqui em Portugal que podiam fazer este trabalho, mas criar um Artista de *foley* demora anos, literalmente. Além do talento necessário para começar, quando se começa a trabalhar, ensinar e formar um Artista de *Foley*, nós não sabemos verdadeiramente se ao fim de três anos isso vai ter resultados ou não. Ao mesmo tempo, é muito difícil fazer formação de dois ou três Artistas de *foley* em simultâneo, porque temos de dedicar muito tempo a este processo. Em suma, é uma espécie de aposta, e houve duas ou três apostas que falharam.

Hoje, felizmente e finalmente, em Portugal existem pelo menos dois ou três bons Artistas de *foley* que podem fazer trabalhos para qualquer parte do mundo: o Nuno Bento e a Joana Niza Braga, por exemplo, são dois Artistas de *foley* portugueses que já ganharam prémios para melhor *Design* de *foleys* e para a melhor gravação de *foleys*: o Nuno Bento e o Roland Vajs ganharam o prémio da MPSE (Motion Picture Sound Editors), Golden Reel, em 2018 e 2021; e a Joana Niza Braga ganhou o prémio CAS (Cinema Audio Society), junto com pessoas como o Tom Fleischman, por exemplo. Portanto, estamos a falar de pessoas mesmo importantes neste mundo do *Foley*, uma vez que os prémios são dados pelos colegas de profissão a um nível mundial, o que é significativo.

Voltando para o nosso histórico: na década de 2000, criámos condições para fazer *foleys* e ainda conseguimos potenciar o nível da qualidade técnica do estúdio da Videocine. Finalmente, mais ou menos em 2010, abandonámos a ideia de continuar com a Videocine por causa de vários problemas – técnicos e problemas de investimento. Finalmente, conseguimos criar a nossa própria empresa, a Loudness Films. É a partir deste momento que conseguimos, após estas décadas todas, construir um estúdio de mistura que, na nossa opinião, cumpre todos os requisitos de um estúdio moderno. Quando este estúdio foi autorizado pela Dolby para fazer misturas *Dolby Atmos*, os próprios técnicos da Dolby pediram algumas receitas sobre a tecnologia que nós utilizávamos aqui e ficaram surpreendidos com alguns resultados

obtidos nos nossos trabalhos. Podemos dizer que, de facto, hoje em dia, temos uma base técnica em Portugal e isto fez com que também aparecessem, mais tarde, outros estúdios em Lisboa e no Porto, igualmente com um padrão técnico muito alto. A fasquia neste momento ficou muito elevada, porque já não basta ter um gravador de 16 pistas e uma mesa analógica para fazer um bom trabalho: inevitavelmente, este progresso tecnológico e o aumento do número de profissionais também causou um aumento da qualidade de trabalho de Técnicos de Som em toda a cadeia de produção, praticamente desde a pré-produção, passando pela produção e até à pós-produção, no momento da masterização e das misturas finais. É importante dizer que quando tentamos falar sobre as misturas, ou seja, sobre o último elo de toda a produção, rapidamente vamos descobrir que é impossível isolar este ato de tudo o resto. As misturas só fazem sentido quando são parte de toda a cadeia e quando todos fizemos o nosso trabalho como deve ser, com a máxima qualidade possível. Portanto, se o som foi gravado de uma forma perfeita, se os *foleys* estão muito bem feitos, se foi tudo bem misturado, isso não vale nada se a edição do Som não estiver boa. E, pelo contrário, podemos ter todos estes elementos fantásticos, mas se o misturador não é competente para fazer as misturas como deve ser, ou não sabe aproveitar e ler o que lhe foi proposto como material de trabalho, isso não vai dar bons resultados. E isto é a beleza de todo este processo, porque é sempre um conjunto de várias pessoas, de várias ideias que, no fundo, podem dar um bom resultado, até porque podemos fazer o melhor som do mundo, mas, se o filme não presta, ninguém o vai ver.

Portanto, aquelas 50, 60, 100 ou 200 pessoas que participam na produção de um filme têm uma importância enorme. Obviamente, durante a produção de uma banda sonora de um filme, podemos e vamos encontrar muitos problemas. Apesar de alguns terem solução, na verdade, o maior problema que se pode encontrar é a impossibilidade de colaboração entre a parte mais criativa e o elemento mais criativo do filme, que é o realizador, e o Departamento de Som. A qualidade do nosso trabalho, em primeiro lugar,

depende do espaço que o realizador vai deixar para o elemento tão importante como o Som e isto, infelizmente, não acontece muitas vezes.

A maior parte dos filmes, e não vou limitar esta análise aos portugueses ou espanhóis, mas os filmes de todo o mundo, não aproveitam o potencial que o Som tem, tal como não utilizam muito o potencial do outro elemento chamado Montagem, nem utilizam o potencial do elemento chamado Fotografia. E porquê? Porque no início de cada filme existe uma coisa que se chama escrita e, muitas vezes, a escrita não contempla a utilização de todos estes elementos. E porque é que o Som é importante na maior parte dos filmes? Porque alguém, no processo de conceção do filme, não consegue valorizar muito o Som e vai contar-nos a história simplesmente através do diálogo. E o Cinema tem tantos outros meios disponíveis para contar uma história, que esta coisa de verbalmente comunicar “vou às compras” ou “vou agora sair de casa” se tornam o mais banal possível, e nem exige que seja a arte do Cinema a contar esta história – isto pode ser dito num programa de rádio ou pode ser escrito numa carta e enviado para alguém. O que distingue o Cinema de outras formas de arte é precisamente esta oportunidade fantástica de pegar nos elementos visuais e sonoros e comunicar parte da história, de comunicar o acontecimento ao espectador, utilizando os diálogos para outras coisas mais importantes ou para uma surpresa, ou sei lá o que mais. E, repito, na escrita, muitas vezes, ninguém imagina o Som destes filmes, apesar da criação da banda sonora do filme começar exatamente aqui, naquele momento em que alguém se senta e começa a escrever uma história sobre alguém que entra no apartamento, abre a porta e vê qualquer coisa, ou ouve qualquer coisa, ou vê e ouve uma coisa, tanto faz. Muitas vezes isto não está escrito, não vai ser filmado e depois não há maneira nenhuma de encaixar isto num filme. Não há espaço.

Um exemplo, relativamente banal, diz respeito à recente tecnologia *Dolby Atmos*, que além de permitir uma definição extraordinária de posicionamento dos Sons dentro da própria sala de cinema, ainda potencia outra dimensão que é a elevação do Som, permitindo que, de repente, os Sons possam ser posicionados acima de nós e a tecnologia dos objetos sonoros pode

permitir que estes Sons se mexam. E então, em vez de, por exemplo, o ator dizer “há qualquer coisa estranha no apartamento em cima”, nós podemos simplesmente ouvir alguns passos. Antigamente, se o realizador pretendia algo do gênero, ele devia filmar o teto, depois filmar a cara do ator e depois outra vez o teto e isto dir-nos-ia que existe qualquer coisa lá em cima. Agora, todo este processo pode ser substituído com uma pequena e simples intervenção sonora que poupa imenso tempo.

Poupar tempo, porquê? Porque a economia do tempo é um dos elementos mais importantes do filme. Se o filme não sabe economizar com o tempo que dispõe, vai ser aborrecido. As pessoas vão adormecer porque não acontece nada durante muito tempo e, por outro lado, porque um minuto de filme é uma coisa caríssima. Portanto, estas novas tecnologias, neste momento, estão a abrir novas portas para a expressão artística, mas ainda não estão a ser muito utilizadas. Nesse sentido, por vezes, quando falamos de liberdade do Departamento de Som no momento da execução do próprio trabalho, naquele último momento de pós-produção do filme, isso já é tarde. No fundo, podem dar-nos liberdade total, mas se aquilo não foi imaginado logo no início, isso pode ter pouca utilidade.

CONVERSA COM JOANA NIZA BRAGA

Joana Niza Braga é *designer* de som e diretora de *foley art* portuguesa com uma carreira sólida a nível nacional e internacional. Formada em Som na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (ESTC), trabalha atualmente na Loudness Films. Foi responsável pela montagem de som do filme *Balada de um Batráquio*, vencedor do Urso de Ouro de Curta-Metragem no Festival de Cinema de Berlim, em 2016. Desde então, tem trabalhado em diversos filmes portugueses, como *Terra Franca* (2018, Leonor Teles), *Variações* (2019, João Maia), *A Metamorfose dos Pássaros* (2020, Catarina Vasconcelos), *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, João Botelho) e o díptico *Viver Mal/Mal Viver* (2023, João Canijo), entre muitos outros. A nível internacional, colaborou em produções como *Joaquim* (2017, Marcelo Gomes), *Praça Paris* (2017, Lúcia Murat), *Creep 2* (2017, Patrick Brice), *The First Purge* (2018, Gerard McMurray), *Hot Air* (2018, Frank Coraci) e *Free Solo* (2018, Jimmy Chin e Elizabeth Chai Vasarhelyi), vencedor do Óscar de Melhor Documentário em 2019, que também lhe valeu a distinção na categoria de Melhor Documentário pelo Cinema Audio Society (CAS). Em 2020, foi selecionada para o prestigiado programa *Berlinale Talents*.

O texto aqui transcrito resulta da participação de Joana Niza Braga no II Seminário Internacional Escutar Imagens, que teve lugar na Covilhã, no dia 12 de maio de 2022.

—

Eu sempre fui uma pessoa muito aficionada pelo Cinema. Como os meus irmãos tinham aulas de música, e nós não tínhamos dinheiro para eu estudar também,

os meus pais decidiram que os meus irmãos é que me iriam ensinar música. Enquanto eles iam às suas aulas, eu ia ver filmes, porque era grátis, enquanto esperava que eles saíssem. Acabei por criar esta relação entre o Som, a Música e o Cinema, ficando completamente viciada por esta última arte.

Muitas vezes perguntam-me porque estudei Cinema e, para mim, é quase óbvio, pois desde os 7 ou 8 anos que tenho uma grande fixação por esta área. O meu caminho sempre esteve direcionado para o Cinema, apesar de, na margem sul [do rio Tejo], muitas vezes se dizer que não era possível viver disso, especialmente no nosso país, onde o cinema é como é. Então, eu tentei provar que estavam errados e acho que até correu bem. Acabei por fazer as provas da ESTC, apesar de vir da área de Ciências Exatas no ensino secundário, que é algo que eu também gosto muito. Consegui entrar na ESTC e, mais uma vez, apercebi-me que no curso de Cinema ninguém queria estudar Som, algo que eu achava mesmo muito estranho... Ao mesmo tempo, percebi que isso acontecia, talvez, porque as pessoas não entendiam como contar narrativas a partir do Som e era bom tentar explorar mais isso.

Então eu tentava sempre dizer aos meus colegas: “Ok, mas vamos tentar criar um mundo maior, ainda por cima tendo em conta que não temos meios para encher um set, não é? E nesses casos é com o Som que nós podemos criar essa ilusão.”

Um exemplo dado muitas vezes naquela época era o filme *Duel* (1971, Steven Spielberg), em que não havia dinheiro para mil figurantes como havia, por exemplo, no *Barry Lindon* (1975, Stanley Kubrick), mas o Som permitiu gerar um efeito de impacto eficaz em que estão muitas pessoas nas invasões. Acresce o facto de trabalhar com mistura de Som ser um trabalho autónomo, uma experiência superinteressante em que eu posso estar aqui sozinha, no estúdio, a criar estas camadas subjetivas e a inventar como se o filme fosse uma tela em branco. Isto representa um espaço criativo para começar a fazer isso e, para mim, isso é fundamental.

Na ESTC acabei por conhecer um grupo de pessoas que atualmente são os meus grandes amigos, como a Leonor Teles ou o Pedro Cabeleira, e comecei

a trabalhar com eles. Tivemos a sorte de *Balada de um Batráquio* ter corrido muito bem e ter conquistado um prémio relevante na Berlinale. A produtora “Vende-se Filmes” disse-nos que havia algum *budget* para podermos gastar nas misturas em estúdio e foi aí que eu disse: “oh, meu Deus, vou conhecer o Branko Neskov! Eu não aguento, ele vai mexer na minha edição clássica de escolinha”.

Então nós viemos cá ao estúdio da Loudness Films. Para mim e para a Leonor [Teles], era como estar na *Disneyland* da pós-produção de Som para cinema. E o Branko, pelos vistos, gostou do meu trabalho, apesar de, claro, haver imensas coisas que eu teria de melhorar, em parte porque eu não sabia mesmo, já que na ESTC não havia muita formação na área da pós-produção de Som. Nesse mesmo dia, quando acabámos a mistura da *Balada de um Batráquio*, o Branko convidou-me para vir mais vezes. Claro que eu achei que aquilo era apenas o Branko a ser simpático e, então, ignorei.

Depois disso, ganhámos o Urso de Ouro na Berlinale e organizamos um jantar com a equipa inteira, para festejar. O Branko estava lá a falar com a produtora Filipa Reis, e estava-se a queixar-se de mim: “eu convidei-a, eu disse-lhe para ela vir e ela nunca veio”. Eu expliquei a minha confusão e, a partir dessa semana, acabei por vir para cá e por aqui fiquei até agora, já lá vão sete anos. A verdade é que eu acho que não há instalações melhores do que estas para trabalhar em Portugal.

Depois, a dada altura, comecei a entrar no mundo do *foley art*, porque era a secção que aqui na Loudness ainda tinha algumas falhas, porque não havia uma equipa dedicada em pleno. De vez em quando, contratavam alguns franceses, que são muito conhecidos por trabalhar nesta área, e o sonho do Branko era que tivéssemos mesmo uma equipa dedicada ao *foley*. Então comecei a ser instruída para isso. Começámos a fazer algumas produções brasileiras, portuguesas, estava tudo a correr bem, e depois, numa oportunidade do acaso, um amigo do Branko que viveu em Nova Iorque durante muitos anos, queria mudar-se para Portugal. Ele viu-nos a trabalhar, quando o veio cá visitar, e percebeu que trabalhávamos bem. Então trouxe um

filme de terror da Netflix para trabalharmos, e correu bem. Depois desse veio outro filme, depois outro... e é uma sucessão de eventos até lá ter chegado o *Free Solo*.

Não creio que o *Free Solo* seja o melhor trabalho que eu já realizei, mas acho que é sobretudo o percurso que foi feito até chegar aí, e em que pude trabalhar com pessoas como o Tom Fleischman, que é o misturador do Scorsese. Tudo aconteceu rapidamente, em poucos anos. É que claro que houve alguma sorte, mas acho que as pessoas têm que estar dispostas a trabalhar e às vezes vão ter que fazer sacrifícios, mas isso tem a ver com a ambição que têm, ou não, e com o carinho que têm, ou não, pelo filme.

Eu conheci muitas pessoas e aquilo que eu sinto é que, pelo menos nos colegas norte-americanos, eles trabalham muito nesta “roldana”, quase como se fosse uma máquina, mas sempre com este interesse pela eficácia e não tentam tanto ver a história. Nesse contexto, a dada altura, eles até chamavam aos nossos *foleys* de “*foley Boutique*”, que era uma espécie de: “Ah, vocês cruzam a parte europeia e a parte americana porque têm atenção à história.” Para mim, sempre foi isso. E como, *at heart*, eu era editora, mas como tinha sido “empurrada” para os *foleys*, tentei ao máximo agregar as duas coisas e tentei ajudar a contar a história.

Ao longo dos anos, eu costumo dar este exemplo, que foi um erro que nós cometemos porque não tínhamos muito tempo para fazer um episódio de uma série norte-americana de comédia: vinha uma personagem aos saltos, super feliz, para contar uma coisa ao colega num bar, aquela típica cena do fim do episódio; como nós não tínhamos tido muito tempo para trabalhar, o meu colega reproduziu a cena como se ela estivesse a andar completamente tranquila. Mais tarde, quando estávamos a editar, é que percebemos: “Ok, esta pessoa estava claramente super radiante e ia ajudar muito mais à narrativa e até ao *acting* da atriz se colocássemos um maior peso de felicidade naqueles passos. O que é certo é que estes pequenos detalhes podem alterar por completo a perspetiva que o espectador tem para com aquilo que está a ver, e eu creio que no meu caso tenho tentado fazer isso, olhando para os projetos como um todo e tentando entender a história que alguém quer contar.

Neste sentido, eu acho que ainda temos de caminhar muito para isso, especialmente no Som, porque acho que ainda não há essa literacia. Por exemplo, eu trabalho a ver uma série, estou a ouvir música e estou a editar. Só que eu sei focar a minha audição e acho que as pessoas estão habituadas a focar os olhos e escolher o campo de visão, mas não sabem focar a audição. Então, eu acho que ainda temos de caminhar muito para isto, para conseguirmos perceber o quão grande pode ser o mundo sonoro, de que forma pode ser aliado à imagem e pronto, partir daí temos o cinema.

Relativamente ao facto de trabalhar em produções internacionais, eu diria que trabalhar lá para fora é mais fácil, em parte porque, especialmente em Los Angeles, em que eles têm mesmo os chamados *media districts*, e está tudo organizado para o *workflow* existir e funcionar. Sinceramente, aqui em Portugal, pelo menos na secção de Som, talvez pela falta de valorização do Som para Cinema, as pessoas não estão habituadas a lidar com o Som, Falo de muitos amigos meus, realizadores que me dizem: “Tens carta branca para fazeres o que quiseres”. Então eu estou muito habituada a ter espaço para estar a trabalhar sozinha, tal como se eu estivesse a trabalhar para alguém que em vez de estar cá está em Los Angeles, Nova Iorque, Paris ou Londres. Claro que há sempre esta coisa de nos enviarem listas com as coisas que querem, coisas que pedem, as reuniões e, claro, que atualmente acho que as pessoas já estão mais habituadas, desde o Covid, a este tipo *workflow online*.

Mas, ao fim ao cabo, esta ideia do teletrabalho é exatamente o que nós fazíamos com a malta de Los Angeles e acho que o mais chato é mesmo os fusos horários. Fazer dobragens com um ator que está na Califórnia acaba por ser chato, uma vez que eu tinha de estar aqui a umas horas do dia menos felizes, mas isso também faz parte da vida de pós-produção, uma pessoa não tem horas regulares para trabalhar. Mas acho que a grande diferença em relação a Portugal, e pelo menos daquilo que eu posso dizer, é em termos de *workflow*, uma vez que o modo norte-americano é muito eficaz porque está tudo muito estipulado e toda a gente respeita a sua zona e comunica de forma muito eficiente. E aqui, regra geral, pelo menos daquilo que eu posso

dizer de produções portuguesas, é que há sempre aquela típica atitude do desenrasca: “Ei, oh Niza, não consegues fazer isto para amanhã?”; e isto acaba por ser uma avalanche que prejudica *deadlines* e tudo mais.

Claro que, em termos criativos, muitas vezes, aquilo que eu digo quando dou aulas é que há dois grandes polos entre o *indie* e o *mainstream*, e aquilo que eu aprendi é que hoje em dia tento sempre juntar os dois, de forma a dar o meu contributo. É que o cinema europeu, por exemplo, é muito mais *raw* e então até a própria maneira como eu gravo os *foleys* acaba por ter um maior detalhe em termos de acústica, de sensibilidade e há uma maior atenção aos detalhes para com as personagens. Nunca há uma necessidade de usar, por exemplo, o típico *reverb* que grandes produções, como o *The First Purge*, que eu fiz, em que eles queriam que eu gravasse tudo mega *tight* e mega *close*, porque eles queriam era pôr *reverb*, *reverb*, *reverb*, uma vez que estão habituados a dobrar o filme inteiro.

Por cá não há tanto essa abordagem. Às vezes existe, claro, no cinema português mais *mainstream*, mas a grande diferença tem mesmo a ver com a maneira como se olha para o filme. Em todos os filmes europeus que eu já trabalhei há uma maior atenção à narrativa, à conceção do realizador, uma atenção aos detalhes. Por sua vez, no cinema norte-americano nota-se uma vontade de “rebentar com a escala toda” e temos tudo, ou seja, não estamos à procura dos detalhes. Gravamos tudo por inteiro, até porque eles já sabem de antemão que vão vender o filme e que este vai ser dobrado, então temos que fazer banda internacional.

Mas esta prática mudou um bocado por causa das plataformas de *streaming* e agora há banda internacional em quase todos os filmes que têm de ir para as plataformas, mas na altura em que eu comecei a trabalhar ainda não era bem assim. De facto, acho que essa é a grande diferença. Curiosamente, as produções nova-iorquinas são um cinema mais independente, mais próximo do nosso cinema europeu. Nesse sentido, não estranhei que o início das minhas colaborações com os Estados Unidos foi sobretudo em trabalhos para Nova Iorque e só depois é que migrei para Los Angeles.

Agora focando mais no processo de *foley*, porque é uma parte mais criativa do tipo *hands-on*. Quando trabalhamos há três secções: *spotting*, *recording* e *editing*. O *spotting* é quando estamos a tentar perceber o que é que é preciso para o filme; tudo altera se for um filme *mainstream*, em que dizem que temos que fazer tudo, mas tudo em camadas separadas, ou se é uma abordagem parcial e nós vamos buscar aquelas coisas que são de *enhancement*, de ajudar a contar a história melhor e tudo mais. Mas, já nesse momento, quando nós estamos a perceber aquilo que precisamos, claro que, falando por mim, porque há outras pessoas que trabalham em *foley* que decididamente terão outros métodos. Nessa primeira fase, eu já estou a perceber aquilo que é necessário, a imaginar o Som, apesar de ele não estar ali, não sei explicar isso muito bem.

A próxima fase é de *recording* e é muito fácil. O *foley artist* percebe rapidamente aquilo que eu estou a pedir, mas regra geral cabe muito ao *foley mixer*, que é a pessoa que grava, ter um grande nível de comunicação, para conseguir dizer aquilo que está a imaginar e o *foley artist*, do outro lado, tem que estar ali à procura daquele som que está na cabeça de outra pessoa, que é uma cena muito abstrata. Eu creio que, como sou *foley mixer*, já tenho a noção das ferramentas que há, por exemplo, no *Pro Tools*, que é o *software* que eu utilizo, e sei imediatamente se vai dar ou não para “fazer” aquele som.

Há uns anos fiz um trabalho que era um documentário que se passava num parque de diversões e havia uma espécie de roldana de metal gigante. Claro que nós não temos isso no estúdio, mas temos uma peça de metal mais pequena. A editora de Som tinha pedido para “sentir” o mecanismo. E eu pensei: “sentir o mecanismo, como é que eu vou fazer uma coisa gigante, onde as pessoas estão sentadinhas no seu lugar?” Então pegámos numa peça de madeira, batemos várias vezes nesse mecanismo, alterámos o *pitch*, estendemos aquilo tudo e ficou uma coisa mais clara (emite sons do mecanismo) e então já se parecia mais com o dito som daquela “coisa”, que eu nem percebi muito bem o que é que era. Muitas vezes eu não sei o que é “aquilo”, mas pelo menos, ao olhar, eu sinto que seria “isto”. É como quando

eu digo, por vezes: “Ah, precisamos fazer uma coisa meio nojenta e *gore*”; ou, por exemplo, quando uma pessoa está a comer um ovo mexido, mal cozido, e nós usamos papel higiénico com água e funciona.

Na verdade, não importa aquilo que nós estamos a usar, o que importa é se, quando nós ligamos aquele som com aquela imagem, aquilo funciona. Portanto, procura-se na cultura auditiva pessoal e tenta-se dar *match* com aquilo que está a acontecer. Muitas vezes é o próprio *foley artist* que propõe um som. Acho que o truque é nunca olhar lá para dentro, através do vidro, para o espaço onde está o *foley artist*.

Na relação entre o *designer* de Som, o *foley mixer* e o realizador, há por vezes uma relação de confiança baseada no trabalho anterior. Muitos realizadores que só querem ouvir o resultado final, porque já conhecem bem o nosso trabalho e já sabem aquilo que esperam. Nestes casos é como pedirem a um pintor conhecido para pintar um quadro, e já sabem que vai ser mais ou menos aquele estilo.

Regra geral, nós recebemos o filme e fazemos um primeiro visionamento. Poderá haver uma sessão de *spotting* com o realizador ou não. Por exemplo, agora estou a fazer um filme intitulado *Love, Dark and Deep* (2023, Teresa Sutherland), mas ainda não conheço a realizadora, mas conheço os filmes anteriores onde ele participou como argumentista e conheço muito bem o produtor, que era o produtor do *Color Out of Space* (2019, Richard Stanley). Então eu já sei o que é que é expectável e já tenho carta branca para estar a trabalhar. Na primeira semana eu estava um bocado perdida, porque nós recebemos isto muito *raw*, não há efeitos especiais, não há nada. Então tento entender qual é a história que estão a contar. Estou a trabalhar como Editora de diálogos, mas mesmo assim uma das grandes personagens só existe em diálogo, um dos vilões, então eu tenho que estar a criar aqui camadas atrás de camadas só de voz para dar a ambiência deste filme. Isto é algo que me é imediatamente informado no início do processo, quando eu leio o argumento e a verdade é que é sempre importante ler o argumento. Consigo entender melhor. Questiono a Teresa (realizadora) e o Josh (produtor) e eles

explicaram mais ou menos como é que era a ideia. O misturador é o Branko, mas então eu sei de antemão, como o conheço bastante bem, o que é que ele quer e sei como entregar as coisas e como é que ele depois irá lidar com a situação na sala de misturas. Como eu estou a trabalhar com outro filme, não poderei estar na sala, mas estou aqui no edifício, o que me permite ir saltitando entre projetos e tentar dar apoio com algumas ideias. Como o Branko me conhece bastante bem, também consegue perceber qual é a minha edição e qual é a minha ideia. Isto é um processo “mais familiar”, mas se for pela primeira vez, num projeto onde ninguém se conhece, acho que é sempre muito importante haver esta dita discussão e *spotting* com os criadores para tentar entender se a ideia está lá e se as pessoas estão na mesma ideia. O pior é quando nos apercebemos que os realizadores não têm bem noção do que é que vão fazer. Aí é mais complicado, mas também pode ser interessante tentar ajudar essa pessoa a encontrar o rumo da história que afinal queria contar e que não sabia que queria contar. Nesse caso temos de dar um maior apoio ao realizador, pelo menos é o que eu tento fazer, para tentar perceber os meandros, e é quase um trabalho de psicologia e *brainstorming* para tentar criar o filme.

O trabalho de adaptação do Som de um filme da sala de cinema para a televisão depende sempre do *budget*. Nós estamos a trabalhar num filme que afinal vai para a VOD e as pessoas já vão ouvir num estéreo e pronto. Então eu tento sempre abstrair-me um pouco desta ideia de que a TV tem menos sons. Talvez sim, existirão sempre detalhes que não se ouvirão de todo, porque cada pessoa tem o seu sistema de som em casa, mas eu tento sempre valorizar o Som em si, pedindo para fazer o Som com o maior detalhe possível, porque depois na mistura isso poderá ser cortado. Por exemplo, até posso estar a fazer o Som para 5.1 e depois fazemos aquilo que nós apelidamos de *downmix*, que é a conversão para estéreo, mas os elementos principais vão lá estar. Acontece a mesma coisa quando nós estamos a fazer um filme em *Dolby Atmos*, mas a verdade é que a maior parte das salas de cinema não tem *Atmos*, mas sim o *Dolby Surround* 5.1, 7.1. Porque quando estamos a trabalhar para a televisão, há muito esta coisa de estarmos em

prol da voz, porque é aquilo que as pessoas fazem, porque as pessoas estão a ver qualquer coisa e elas vão-se da sala e tudo mais, mas o diálogo está sempre lá, a história está sempre a ser contada. E só nos grandes detalhes, como um automóvel em andamento, é que são colocados. Mas acho que sou eu que sou romântica com o Som e acho sempre que deve estar lá tudo. Eu sou aquela pessoa que sincroniza as folhas de uma árvore ali a abanar, que pode passar despercebida, mas que faz toda a diferença. As pessoas dizem sempre: “Porque é que estás a perder aí tempo com isso?”; eu respondo que “é mais bonito quando eu depois olho para a tela e consigo ver que é aquela árvore e não uma árvore qualquer”.

Posso dizer que sinto alguma discriminação por ser mulher, mas a minha estratégia tem sido sempre fazer as coisas à minha maneira. Se me fecham uma porta, eu procuro outra, mas isso por vezes é difícil, especialmente no mundo do Som. Eu comecei a dar aulas recentemente, e tenho uma aluna não estava a ter as mesmas oportunidades que os seus colegas masculinos. Então, eu fui chamada quase como numa missão humanitária e trouxe-a para a Loudness para estagiar. Na verdade, acho que falta muita sensibilidade feminina no cinema, em particular no Som. Por exemplo, há uma coisa que eu sempre notei e que não sei se alguma vez repararam: se existir alguma mulher na equipa de Som, porquê é que as mulheres estão sempre na secção de edição de diálogos e não de *sound design*? É interessante, não é? Porquê é que a parte criativa, ou vista como mais criativa pela sociedade, é sempre dada aos homens e não às mulheres? É um tema que eu gostava às vezes de abordar, porque a edição de diálogos muitas vezes é vista como uma coisa menor. Mas isto não acontece só cá, acontece lá fora também.

Trabalhar remotamente pode ser algo complicado. Antigamente era muito pior: nós enviávamos as listas para o estúdio, o estúdio fazia e enviava-nos e nós; era *cross fingers* para ver se aquilo funcionava. Atualmente existe um *plugin* chamado *Source Connect*, e a partir dele eu consigo ver o ator e consigo falar com ele como se eu estivesse na *régie* do estúdio onde ele está. Recentemente, trabalhei simultaneamente com uma atriz que ela estava em Los Angeles, uma realizadora que estava em Londres, eu estava em Lisboa.

Estávamos todas conectadas numa só sessão, e conseguíamos comunicar em tempo real. Nestes casos eu posso de facto gravar os *takes* automaticamente e testar logo para ver se está síncrono ou não. Mas a verdade é que eu confio no trabalho dos meus colegas. Tal como eu não gosto que coloquem o meu trabalho em causa, também não vou colocar o trabalho dos outros em causa.

Há algum tempo, fiz o Som para uma curta e havia um *blending* entre aquilo que era a realidade, mas também aquilo que era a perspetiva de um cego e tentar misturar as duas componentes – Som e Imagem. Lembro-me bem que isso foi mesmo divertido, na medida em que era necessário tentar criar a perspetiva de uma pessoa que não vê, e apesar da imagem estar-nos a dar outras coisas, o foco que era dado pela personagem era completamente diferente. Tinha uma espécie de *air-to-air*, porque o foco era no Som. A história não é só aquilo que nós estamos a ver. Por exemplo, neste momento tenho aqui uns senhores a pintar a Loudness e eu estou a ouvi-los a falar sobre um churrasco para o fim-de-semana. Imaginemos, então, que estão a falar de churrasco, mas se calhar, se eu se fosse cega e ouvisse uma pessoa que diz “churrasco”, eu nem sequer estaria a dar tanta atenção a essa palavra, essa palavra está muito mais escondida, mas isso pode ativar uma memória minha, por exemplo, de infância, de quando eu estava num churrasco, com os meus irmãos, e isso lembra-me o verão e a brisa das folhas e do mar e, sei lá, um primeiro amor de verão. Já estou aqui a inventar histórias, mas é esta componente que, lá está, tudo surge de uma palavra dita entre duas pessoas que estão a pintar uma parede. O meu foco foi para isso e depois pode levar para outras coisas, como exemplifiquei, em que já estou a contar uma história só pelo Som e em que provavelmente as pessoas se vão identificar mais do que com os dois senhores aqui a pintar um edifício.

Acho que somos privilegiados em poder trabalhar no que escolhemos. Aquilo que eu tento sempre pensar, seja para VOD, seja para Cinema, é que “isto é o ‘bebé’ de alguém”, ou seja, há alguém a quem isto diz mesmo muito, e eu escolhi esta vida de fazer Som para tentar ajudar estas pessoas a chegar à ideia final que imaginaram. Eu tento ao máximo dar toda a minha

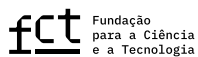
disponibilidade para eles e por vezes vou para casa a pensar: “ainda tenho que fazer aquilo, porque se calhar aquilo ficava melhor, apesar de provavelmente ninguém ouvir isso no meio de mil sons de floresta e tudo mais, mas se calhar aquilo pode ajudar desde que haja uma pessoa que vai perceber aquela coisinha e só isso já vale a pena”. Mesmo estando aqui já há sete anos, parece que tenho cem filmes na carreira... Mas um filme é sempre uma experiência nova. O meu receio é sentir que me causa indiferença, isso é que é grave. Podíamos estar aqui a falar sobre muitas outras coisas, especialmente esta ideia, por exemplo, do *budget*. Porque cá em Portugal, mesmo assim, as coisas são difíceis e eu noto a diferença. Muitas vezes as pessoas perguntam: “mas porquê é que não ficaste em Los Angeles ou em Nova Iorque, ou em Londres?”; e eu respondo que “há coisas que o dinheiro não paga”. Acho que quando nós enfrentamos isso e conseguimos ter um ritmo de vida que está estável, para pagar as contas, podemos só estar focados naquilo que estamos a fazer, porque eu estou a fazer isto. É claro que há momentos difíceis, por exemplo, quando estou atrasada para cumprir um *deadline*, mas isso também é estimulante porque este projeto tem um *budget* muito curto, mas eu sei que eles estão a dar tudo por este filme porque é desta produtora, é o segundo ou o terceiro filme, eles estão a tentar ao máximo. Acho que as pessoas têm que enfrentar assim as coisas, porque há coisas que nós nunca vamos mudar, nunca nada vai ficar perfeito, portanto tenhamos o maior *budget* do mundo ou não, haverá sempre algo mais que pode ser feito. Mas a verdade é que o orçamento vai ter imensa influência no tempo que se pode dedicar para o projeto.

Quando recebes um filme para sonorizar, as pessoas acham que é mais Música, Mas, na verdade, é mais *Sound Design*. Muitas vezes também trabalhamos ao mesmo tempo com o compositor, para tentar ajudar a criar as cenas para as entradas e saídas. Mas, regra geral, no que à Música diz respeito, quando eu recebo um filme aquilo já vem da parte da editora ou do editor e muitas vezes eu noto que tenho mais ideias de Som quando, por exemplo, nos projetos norte-americanos que eu fiz, os editores colocam lá ambientes que eles acham que eram fixos. Por exemplo, com a Leonor Teles,

eu tenho carta branca para poder fazer o que quiser com a Música. Por vezes é melhor para mim, como Editora, sentir que também tenho essa secção de supervisor. Acho que no caso do Som é bem importante percebermos que este é bom quando há dinâmica, ou seja, quando há silêncio e quando há barulho. Não é sempre muito barulho e não é sempre silêncio, porque as pessoas reagem literalmente às diferenças e depois há uma compensação. Quando eu posso escolher quando pôr a Música, preciso de mais tempo para estar a pensar nisso, de forma a construir um todo, aquilo a que nós chamamos de Banda Sonora. Porque muitas pessoas acham que a banda sonora é apenas a música, e não é isso, a banda sonora é o todo.

DOI FCT - iArtes*

<https://doi.org/10.54499/UID/06428/2025>



Este livro reúne uma série de textos produzidos no âmbito de três edições do Seminário Internacional *Escutar Imagens* (2021, 2022 e 2023), refletindo a riqueza e diversidade de abordagens que têm marcado este espaço de encontro entre o Som e a Imagem. A imagem da capa foi gentilmente cedida pela organização da Residência Artística Montanha Mágica, realizada entre 11 e 17 de março de 2024, em Mirandela, numa co-organização do Instituto Politécnico de Bragança e da Universidade da Beira Interior.