

Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?

Can contemporary cinema represent the soundscape we live in?

Fernando Morais da Costa | fmorais29@terra.com.br

Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. É autor de *O som no cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2008).

Resumo

Este texto pretende discutir a possibilidade do cinema representar o ambiente sonoro no qual vive o homem contemporâneo urbano. Tal questionamento parte do entendimento de que o contato cotidiano com os ruídos que nos cercam é matéria-prima fundamental para a produção cinematográfica atual, passando esses sons a ter presenças e funções narrativas cada vez maiores.

Palavras-Chave: Som; Cinema contemporâneo; Paisagem sonora.

Abstract

This work aims to discuss cinema's possibility towards representing the soundscape contemporary men live within. In order to formulate such problem we must agree that our daily contact with urban noises is fundamental to actual filmmaking. Mainly because of that, we can say that such sounds have either a large presence and major narrative roles in contemporary cinema.

Keywords: Sound; Contemporary cinema; Soundscape.

Durante a década de 1970, o canadense Raymond Murray Schafer deixava aos poucos de exercer os papéis de compositor e professor de música para tornar-se uma espécie de antropólogo, sem que o realmente fosse, interessado somente nas diferenças entre os ambientes sonoros dos quatro cantos do mundo e nas relações de seus respectivos habitantes com tais sons. Os livros escritos naqueles anos, principalmente *The tuning of the world*, traduzido para o Brasil, apenas no início dos anos 2000, como *A afinação do mundo* (SCHAFER, 2001) e a coletânea da década de 1980 *The thinking ear*, no Brasil *O ouvido pensante* (SCHAFER, 1997), traziam uma série de conceitos pensados a partir da lida cotidiana do homem contemporâneo com o mais ruidoso dos mundos. Central para tal discussão estava o conceito de *paisagem sonora*, ou simplesmente o ambiente sonoro mutável e passível de análise com o qual se convive. O mapeamento das paisagens sonoras espalhado por diferentes cidades e países, a partir da Vancouver onde vivia Schafer, concretizava-se com o Projeto Paisagem Sonora Mundial (*World Soundscape Project*).

A ideia evidente em torno da discussão sobre algo como uma paisagem sonora é o entendimento do também óbvio fato de que perceber as paisagens nas quais vivemos, e às quais representamos quando produzimos uma obra artística na qual elas estejam retratadas, têm peculiaridades não apenas imagéticas, como vê o olho e representou historicamente a pintura, mas também sonoras, assinaturas acústicas pertencentes a cada lugar, também percebidas sensivelmente e passíveis de reconhecimento e representação por meios sonoros e audiovisuais.

O termo original, *soundscape*, coloca, sem a redundância da correta tradução possível para o português, de forma clara a substituição da terra a ser vista, a *landscape*, pela audição da paisagem. O que se ouve do entorno e não o que se vê. Denilson Lopes vem usando a expressão no campo dos estudos de cinema no Brasil, a partir do interesse específico pela presença da música pop no cinema contemporâneo. Para ele, interessa que essa música funcione como agente de “construção de subjetividades” na tela; que ela esteja inserida em modos de representar o mundo pelo cinema que não respondam à lógica das fronteiras nacionais; que essa música seja uma ferramenta da construção de “comunidades de sentimento” que da mesma forma extrapolem os limites da nação; que ela seja parte de uma “estética pop” que continue a diluir as fronteiras imaginárias entre arte erudita, popular e massiva, entre produção experimental e comercial e demais falácias que os estudos de comunicação, entre outros campos, têm ajudado a desconstruir. (LOPES, 2003, 2007). Tendo como base Arjun Appadurai, Denilson Lopes lembra que, como no caso da *soundscape* que citamos, a *landscape* da língua inglesa tem servido de ponto de partida para uma série de neologismos que problematizam a noção de paisagem. Há uso para *ethnoscapes* (em português, paisagens étnicas), *technoscapes* (paisagens técnicas), *mediascapes* (paisagens midiáticas), entre outras. (LOPES, 2007, p. 71)

Ainda sobre a leitura de Schafer no Brasil, ela é central, por exemplo, para Giuliano Obici. *Condição da escuta – mídia e territórios sonoros* parte não só de Schafer, mas do seminal Pierre Schaeffer e de sua sempre citada investigação

sobre os “objetos sonoros”, e ainda de Deleuze, Guatarri e Foucault para discutir as relações de poder implícitas nos modos de produção, divulgação e consumo musical dos dias de hoje. (OBICI, 2008)

O interesse central deste texto não inclui necessariamente a música, embora acreditemos que haja entre a análise dela e a que ensaiaremos agora uma proximidade e uma noção de complementaridade claras. Aqui, a vontade é de pensar sobre os ruídos que nos cercam, ao homem contemporâneo urbano, e sobre a influência desse cerco na produção cinematográfica atual. Entendemos que como meio de expressão audiovisual, o cinema é permeável à nossa percepção cada vez mais embrutecida do ambiente sonoro, ou da paisagem sonora, para usar o termo cunhado por Schafer. A partir disso, perguntamos: como é possível a representação da paisagem sonora pelo cinema?

Na década de 1970, como está transcrito em *A afinação do mundo*, Schafer dizia que o Projeto Acústico, o estudo sistemático da paisagem sonora, deveria ser um esforço multidisciplinar, uma combinação advinda dos campos da acústica e da psico-acústica, das ciências sociais, da música. O canadense não pensara no cinema, este talvez mais distante pela representação que pode fazer da paisagem sonora em união às imagens. Schafer chegava mesmo a não se aproximar tanto da própria música. Ao defender que análises meramente físicas dos fenômenos sonoros, ou perceptivas, ou ainda, lingüísticas seriam mais diretas do que uma análise “estética”, ou seja, daquilo que seria belo, agradável acusticamente, Schafer mostrava pouco interesse pela música como forma de representação e simbolização da paisagem sonora. Pode-se especular que, dentro desse raciocínio, também o cinema não chegaria a ser lembrado.

Distinção fundamental para o método de análise proposto pelo canadense reside na polaridade entre o que seriam *sons fundamentais* e *sinais*. Schafer explica que pensara na categoria de sons fundamentais a partir de uma analogia com a teoria musical, em específico com a figura da tônica, a nota ao redor da qual gira a composição. Assim, sons fundamentais no meio ambiente são aqueles que estão presentes na maior parte do tempo, configurando o fundo sonoro de um determinado lugar, ou, para manter a analogia musical, o som sobre o qual os demais se inserem. Sinais, em oposição, seriam sons que se destacam; que, em suas manifestações, têm volume suficiente para serem percebidos com mais impacto do que a massa sonora que constitui a base.

Paradoxalmente, a expressão “som fundamental” cria um problema relativo aos estudos de acústica, pela semelhança com o que se convencionou chamar de frequência fundamental. Em acústica, a frequência fundamental é a principal manifestação de um som, o número exato de vibrações que informa o quanto ele é grave ou agudo. Em torno da fundamental, outras vibrações de menor intensidade e frequências distintas, os harmônicos, completam a formação singular de cada som, mas é a frequência fundamental que determina sua altura e sua posição na faixa audível pelo ser humano. A questão, semântica, é que o uso da expressão “fundamental” para designar um som geral, que preencha um ambiente inteiro, vai de encontro ao uso corrente na acústica para descrever uma frequência específica. Admitiremos, ainda assim,

tal contradição, já que não é intuito deste trabalho criar nova terminologia que desate o nó semântico. Com as edições em português dos textos de Murray Schafer e com a interseção incipiente, mas cada vez maior, no Brasil entre os estudos de cinema e de música, alguns trabalhos sobre o som dos filmes vêm usando seus conceitos.¹ Parte da vontade deste texto é justamente pensar com alguma calma sobre a aplicabilidade daqueles preceitos destinados ao campo da música e que mesmo dele pareciam se afastar.

Schafer comentava na década de 1970 que o som fundamental da época era os ruídos dos motores de combustão interna: carros, aviões etc. Não há como negar que os sons do trânsito e de demais motores formam a base acústica na qual está inserido o homem urbano contemporâneo, como podem ser ainda os sons da natureza para quem vive longe das grandes cidades. Daqui de onde escrevo, de dentro do apartamento, os sons que ambientam os dias são o ruído de trânsito distante, na rua principal adjacente à minha, os motores dos carros, ônibus, motos; um ou outro carro que entre na minha rua sem saída, obras onipresentes nos apartamentos e prédios em volta; os poucos animais, pássaros na mangueira em frente à janela do escritório que consigam fazer-se notar frente ao volume dos sons mecânicos e elétricos. Aos sons que invadem o ambiente doméstico somam-se evidentemente os produzidos dentro de casa pelas pessoas e pelos eletrodomésticos. Mesmo no isolamento das salas de aula, o som de base não deixa de vir de um motor: o ar-condicionado transformasse, no Rio de Janeiro especialmente, no som fundamental do trabalho em ambientes fechados. A ideia de som fundamental é próxima do que no cinema acostumou-se a chamar de som ambiente, o grupo de arquivos sonoros que servem de fundo a determinada cena, servindo, via de regra, para aumentar a impressão de realismo, já que estão sempre designados a serem fieis aos locais que a imagem descreve. Sinais seriam quaisquer sons de maior volume que ganhem mais espaço na percepção do ouvinte do que os sons de base. Dentro do tom pessoal que imprimo a estas descrições: uma buzina mais alta vinda do trânsito; uma furadeira mais próxima, na obra do andar de baixo; a voz de alguém no corredor. Na sala de aula, sinais podem ser um caderno que cai, um arrastar de cadeira, um celular que toca fora de hora e lugar. Schafer faz a distinção de uma terceira categoria, as *marcas sonoras*, que seriam sinais especialmente significativos, investidos de simbolismo evidente para a comunidade que os ouve. No bairro em que morei antes do atual, havia uma série de igrejas próximas ao apartamento. Logo, às seis da tarde todos os sinos tocavam. Aquilo passou a ser, para mim, que costumava estar escrevendo, ou ao telefone, naquela hora uma das marcas sonoras do lugar em que vivia. Não há tal manifestação próxima ao apartamento de agora. Há outras, pois as marcas sonoras de uma vizinhança já não são as mesmas de três quilômetros mais a leste. Elas significam, ainda, como é trivial, à beira da irrelevância atualmente embora já tenha sido, por tanto tempo, de vital importância para a geografia das cidades e para as relações sociais, o fato de, por exemplo, viver perto da igreja.

Há neste apartamento um ser humano de três meses de idade. É evidente que seu pai se preocupa com o que lhe entra pelos ouvidos e com o que ele consegue perceber disso. Suas primeiras noções de audição, não é demais lembrar, são

mais antigas que sua visão, posto que a aparelho auditivo já dá sinais de desenvolvimento desde a metade da gestação. Para o animal especialmente voltado para os sons que somos no início, os burburinhos vários do ambiente a nossa volta não parecem incomodar. O bebê admite, no contato com as suas primeiras paisagens sonoras, uma intensidade razoável, desde que essa massa sonora se enquadre na categoria dos sons fundamentais. Ou seja, não o incomoda a rua barulhenta durante seus primeiros passeios; o vozerio em casa; o som da chuva. A tolerância não é a mesma para o que seriam os sinais. Agride-o uma buzina esparsa, uma moto que se destaque; uma risada alta; uma martelada, os trovões. Assim, na quantidade diária de aventuras perceptivas, no nosso início parecemos não desejar necessariamente silêncio, mas sonoridades constantes, presença ao invés de ausência, presença essa corporificada principalmente nas vozes que compõem uma paisagem próxima, constante, reconhecível.

Mantenho de certa forma, no modo de pensar que organiza este texto, uma distinção importante, talvez marcada em demasia, no método de análise de Schafer. A bipolaridade rural x urbano é central para o mapeamento proposto pelo canadense. Na descrição dos sons presentes na vida campestre e na vida urbana, Schafer parece sofrer, como nota Denílson Lopes, de certa nostalgia dos tempos anteriores às revoluções industriais e elétricas, que povoaram a sociedade com os ruídos das máquinas e antes das quais as vozes e sons da natureza ainda poderiam exercer primazia. Não é o caso de desacreditar da diferença de intensidade e de fontes sonoras ao comparar um ambiente sonoro predominantemente urbano e outro rural. Mas é difícil, mesmo hoje, não entender que, na imensa maior parte dos espaços habitados pelo homem há interferência de um grupo de sons nos ambientes em que predomina o grupo inverso. Mesmo no caos sonoro da grande rua que atravessa o bairro onde este texto está sendo escrito, pode-se ouvir alguns sons não-maquínicos. São minoria, é evidente, mas discretamente cachorros, passarinhos, vento, chuva se fazem ouvir. Assim como há interferência de motores esparsos nos vilarejos. Quanto à dicotomia anterior, entre sons fundamentais e sinais, ela também não pode ser entendida de modo tão absoluto, já que sinais têm sua origem na gama de sons fundamentais, até que se destaquem. A chuva que caiu na última noite depois de uma estiagem de quinze dias faz parte da paisagem sonora dentro de qual classificação?

Devemos pensar ainda, para entendermos a validade de anotações sobre a paisagem sonora datadas de trinta anos atrás, em possíveis atualizações nas manifestações sonoras dos ambientes urbanos. No prefácio da edição brasileira de *A afinação do mundo*, escrito em 1998 pelo próprio autor em passagem pelo Brasil, o canadense já notava uma mudança, uma maior presença da voz nas ruas, na época ainda restrita, segundo ele, “às classes mais abastadas”, por conta do advento do telefone celular. (SCHAFER, 2001, p.13) Com a popularização da telefonia móvel, pode-se dizer sem medo de errar que, se por décadas as vozes perdiam espaço nas ruas das grandes cidades por não poder competir com a intensidade sonora dos motores em geral, nos nossos dias as palavras supostamente particulares proferidas enquanto se anda sozinho tornaram-se parte relevante da paisagem sonora urbana.

Politizando a questão sem perder o humor, o poeta Carlito Azevedo entende o que chama de “culto ao telefone” como o produto atual e absurdo das mais recentes doutrinas políticas e econômicas.²

O culto ao telefone exacerba neste início de século XXI uma característica da difusão sonora do século XX. Para descrevê-la, Schafer cunhou o neologismo *esquizofonia*, junção de radicais gregos que explicariam o fato de um som ser ouvido separadamente de seu local de produção original. (ibidem, p. 133) É o que faz um telefone, ao eliminar, pela transmissão da voz, a barreira espacial existente entre quem fala e quem escuta. É o que acontece com qualquer som gravado e reproduzido em espaço ou tempo diferentes de onde e quando aconteceu o registro. Se o advento da gravação de som, na segunda metade do século XIX, a popularização do rádio e demais aparelhos de reprodução sonora e a concretização do cinema sonoro no século XX transformaram em fato corriqueiro a separação entre som e fonte sonora inexistente na natureza, a população de telefones celulares presente hoje nas ruas amplifica a quebra com a relação que sempre fora obrigatória, fora do universo tecnológico, entre voz e presença. Se por um lado, antes dos modos elétricos e eletrônicos de gravação e transmissão de voz, escutar a voz de alguém significava peremptoriamente estar na presença ou na proximidade do corpo que a emitia, Schafer não está errado em dizer que “todos os sistemas de comunicação acústica têm um objetivo comum: impelir cada vez mais longe a voz do homem”. (ibidem, p. 232)

Assim como percebera na década de 1990 o surgimento da telefonia móvel e suas implicações no ambiente sonoro, o canadense esboçou rápida análise, ainda no fim dos anos 1970, sobre o que vaticinou ser o “último espaço privado”. Os fones de ouvido permitiam, e continuam a permitir, o desligamento do “horizonte acústico” em direção a uma escuta individual. (idem, p. 172) Trata-se de outro modo de escuta exacerbado em nossos dias. Embora o *walkman* tenha sido enormemente popular, décadas atrás, pela portabilidade na reprodução de fitas cassete em trânsito, os, *ça va sans dire*, muito menores tocadores de mp3, sendo o *iPod* a estrela maior do mercado, trazem de volta com toda força o hábito de se ouvir música enquanto se perambula pela cidade. Dentre as conquistas da contemporaneidade a serviço da escuta musical ambulante, a principal é a descrita por Schafer: a construção de uma trilha sonora pessoal, privada, que passe a acompanhar a paisagem urbana visual comum aos demais transeuntes. Ironicamente, um fator tantas vezes explorado pelas vanguardas artísticas do século XX está presente de forma simples nesse exercício de audição individual. A forma randômica de reprodução dos arquivos sonoros que tanto sucesso faz entre os adeptos dos fones de ouvido delega a sequência de músicas a ser tocada a uma espécie de acaso controlado. É evidente que tocarão os arquivos carregados pelo usuário, mas a ordem em que isso acontecerá, aliado ao sempre crescente número de arquivos, mil, dois mil, em cada aparelho é deixada sem controle. Sobre a construção de um espaço privado de escuta e da consequente abstração da paisagem sonora pública, há apenas um atenuante. Este usuário dos fones de ouvido tem percebido que em várias situações a intensidade dos ruídos urbanos é tão violenta que perpassa o isolamento dos fones e cria uma, ainda

individual, “mixagem” entre a trilha sonora particular e os sons públicos. É assim nas grandes ruas, no andar por calçadas estreitas ao lado de ônibus, caminhões, motos. Isso já não acontece tanto nos espaços verdes da cidade, assim como quase não aconteceu na recente experiência de embalar as corridas com os fones de ouvido em uma cidade tantas vezes menor do que esta. Eis a dicotomia entre paisagem sonora urbana e rural em funcionamento. Aceitas as condições da escuta descritas acima, o propalado isolamento proporcionado pelos fones de ouvido não é, entretanto, completo; tampouco o é a proteção da paisagem sonora pública; menos ainda a fuga.

Às paisagens sonoras cada vez mais ruidosas correspondem as suas representações pelo cinema. Não é novidade que as tecnologias de exibição, edição de som, mixagem desenvolvidas ao longo dos últimos quarenta anos procuraram sempre aumentar o volume do produto final do som dos filmes como este chega aos espectadores nas salas de cinema. Os sistemas de exibição multicanal trouxeram, além da propalada maior espacialidade graças aos canais dispostos não apenas atrás da tela, mas envolvendo os espectadores, maior fidelidade e um teto muito mais alto para a intensidade dos sons reproduzidos. A edição de som digital tornou mais fácil e mais acurado dar ganhos de volume em cada arquivo para que ele possa estar próximo ao limite de intensidade permitido. O uso de aparelhos periféricos como compressores leva a massa sonora ao topo desse mesmo limite. Schafer esboça a relação entre produção de ruído e poder. O que o canadense chama de “imperialismo sonoro” consiste no fato de que: quanto maior o ruído produzido pela maquinaria presente nos espaços urbanos, mais o poder simbolizado por tal massa sonora ajuda a cristalizar uma relação de dominação. Já nos anos 1970, o canadense notava que os rudimentos da globalização espalhavam os mesmos ruídos pelos quatro cantos do mundo e que a tendência à homogeneidade da paisagem sonora era intrínseca ao mundo contemporâneo. Aqui, a relação entre ruídos e poder, central para Giuliano Obici, encontra sua faceta cinematográfica.³

Também não dizemos nada de novo quando lembramos que com a edição de som digital a aventura iniciada no fim da década de 1970 de se construir uma trilha sonora composta por mais de uma centena de pistas de som, para que se chegue a massa sonora capaz de reproduzir com suposta fidelidade ambientes complexos, como, por exemplo, uma guerra em uma floresta, tornou-se corriqueira. Nenhum outro elemento sonoro ganhou mais espaço com essa forma de construir o som de um filme que os ruídos. Dadas as condições de edição e exibição descritas acima, o aumento do espaço dado aos sons ambientes e aos ruídos pontuais de cada cena tem sido muito maior do que os experimentados com as vozes e com as músicas. A possibilidade de usar um número cada vez maior de pistas provoca um refinamento na construção do som ambiente, que passa a ser constituído por quantas camadas de ruídos se queira até que represente de forma satisfatória o que seria o som de fundo, o som fundamental na terminologia de Schafer, de cada lugar retratado. Quanto aos ruídos que têm na narrativa cinematográfica papel outro que não o de reproduzir o som de fundo, os que têm maior destaque por, a princípio, serem os complementos sonoros de ações quaisquer presentes na diegese, qualquer

espectador acostumado ao cinema comercial sabe que suas intensidades costumam provocar um impacto desejado tanto pela produção do filme quanto por ele próprio, o espectador. O volume dos ruídos nas salas de cinema e a força de sua presença na narrativa têm alcançado limites insuspeitos para o cinema clássico, do qual a maioria da produção comercial contemporânea é herdeira.

Ivan Capeller explica como o conceito de hiper-realismo aplicado ao som no cinema tem servido para definir o estatuto da relação entre sons e imagens à qual estamos nos referindo. O hiper-realismo está em andamento sempre que o som faz mais do que simplesmente corresponder ao que se vê na tela, causando ao invés disso uma impressão para o espectador de que há, como diz Capeller, uma “hiperamplificação perceptiva do objeto”. Com base em Umberto Eco e em Jean Baudrillard, Capeller diz que é criado nesse modelo de representação dos sons do mundo pela trilha sonora cinematográfica um jogo onde “o registro sonoro se apresenta como mais fiel à realidade do que a própria realidade”, uma espécie de “cópia mais perfeita que o original”. Capeller lembra que o conceito de hiper-realismo se aplica originalmente à pintura de vanguarda das décadas de 1960 e 1970, e estabelece como pré-condições para a transposição adequada do termo para o cinema tanto a revolução tecnológica que já comentamos quanto o surgimento da figura do *sound designer*, o responsável pelo planejamento técnico e estético relativo ao som nas equipes técnicas dos filmes. Capeller comenta ainda que a popularidade dos gêneros horror e ficção-científica serve como veículo para a aplicação do hiper-realismo à cultura de massas. O exemplo inequívoco usado por ele no início do artigo para explicar a funcionalidade desse modo de representação vem da produção norte-americana de ficção-científica dos anos 1990. Um som de trovão sincronizado à queda de uma gota d’água numa folha de árvore em meio à chuva, evento esse experimentado na tela grande do cinema em conjunto com a reprodução sonora característica de uma boa sala é a materialização do hiper-realismo nos filmes. (CAPELLER, 2008)

Embora a representação de um real que extrapola a realidade encontre seu indiscutível maior número de exemplos na produção comercial norte-americana, não é necessário sair do âmbito do cinema brasileiro para sentir seus efeitos. Em texto anterior, elencamos certo número de filmes contemporâneos que reproduzem no Brasil esse modelo. É exemplo óbvio o esmero na construção de uma paisagem sonora de guerra, a preocupação com a correspondência aos sons reais de artilharia, a presença maciça de tais efeitos em um filme como *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, Kátia Lund, 2002). Já em *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003), o procedimento, popularizado pelos filmes de artes marciais, é satirizado na sonorização dos golpes no ar desferidos pelo Antônio Bia de José Dummond. Há manifestações do hiper-realismo várias no cinema brasileiro da última década. (COSTA, 2008, p.211-212)

Para este artigo interessa mais um procedimento também corriqueiro no cinema contemporâneo, embora sutil, mas que reflete o aumento da intensidade dos ruídos aos quais o indivíduo é exposto nas grandes cidades e a invasão desses ruídos ao ambiente privado. É cada vez mais comum o

que já comentamos sobre *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanski, 2000) e *Crime Delicado* (Beto Brant, 2005). Quanto ao primeiro, nos cômodos da casa onde vive a família de Neto podemos ouvir claramente os sons da rua, ambientando as discussões. Notamos, na época, que as escolhas técnicas tanto na captação quanto na finalização do som de *Bicho de sete cabeças* já não se preocupavam em disfarçar os sons que vêm de fora do espaço delimitado para a ação. Em *Crime Delicado*, planos longos dos quadros dentro do ateliê propõem um estado contemplativo ao espectador, sem que haja outros sons que não os que invadem sutilmente o local. É o som intermitente do trânsito ao fundo que entra pelos apartamentos, tão característico de São Paulo quanto de qualquer grande cidade. (ibidem, p. 228-229) No filme seguinte de Brant, *Cão sem dono*, lançado após aquela publicação, também os sons urbanos emolduram a relação construída dentro de apartamentos. Voltamos a frisar que este é um procedimento corriqueiro na sonorização do cinema contemporâneo. Por vezes, porém, a presença e a função narrativa dos sons ambientes podem chamar mais a atenção do que o fazem rotineiramente.

Sobre as sutilezas possíveis dentro de um panorama técnico e estético que parece, em primeira instância, criar o caminho para uma sonorização cada vez mais potente, recente artigo do autor canônico para os estudos do som no cinema Michel Chion traz contribuições interessantes. Chion nota que embora a exibição multicanal em salas de cinema capitaneada pela *Dolby*, não esquecendo as tentativas anteriores dos anos 50, tenha se popularizado por proporcionar uma estética do “preenchimento” e de grande “densidade sonora”, a criação de um novo espaço para os alto-falantes nas salas, com suas presenças em todas as quatro paredes, criava paradoxalmente novas sensações de vazio, já que esses espaços não se encontram preenchidos o tempo todo. Um novo tipo de silêncio nos cinemas, como, para citar a metáfora usada por Chion, uma imensa orquestra que não toca. Para Chion, essa forma de sonorização das salas introduz um novo elemento expressivo à experiência de se assistir um filme: o “silêncio dos alto-falantes”. Chion lembra que a impressão de silêncio produzida por momentos de quietude na trilha-sonora foi sendo refinada à medida que as tecnologias de reprodução nas salas conseguiam reduzir seus próprios níveis de ruído. O francês nota que ao invés de preenchimento total do espaço sonoro e da idéia, comum ao início do cinema sonoro, de se criar uma trilha sonora que pareça uma, indivisível em sua fusão de vozes, música e ruídos, os procedimentos de hoje tendem a separar os sons, a espalhá-los por diversos pontos da sala. Chion defende, não sem algum senso de humor, que as salas de cinema cada vez mais silenciosas e com alto-falantes dos quais em parte considerável do tempo de projeção não sai som algum expõem o espectador a uma sensação em certa medida desconfortável, como se ele estivesse na presença de “um gigantesco ouvido, já que tudo que esse espectador produzir de sons estará audível em um ambiente tão isolado acusticamente. Assim, nós não estaríamos mais apenas ouvindo o filme; estaríamos também “sendo ouvidos” por ele. (CHION, 2003).

Poderia aqui dar um sem número de exemplos de sutilezas de sonorização que procurem representar em detalhes certas paisagens sonoras, e de como tais nuances podem ser percebidas nas salas de cinema com equipamento

adequado a essa fruição. Para me ater a apenas dois, cito um no qual o cuidado com a criação de sons ambientes de pouca intensidade, embora meticulosamente inseridos, serve à narrativa; outro no qual a supressão desses ambientes é flagrante. Quanto ao primeiro caso, relato a experiência de ter assistido à ficção-científica norte-americana *Eu sou a lenda* (Francis Lawrence, 2007) em um cinema com reprodução sonora exemplar. A terceira adaptação do romance de Richard Matheson⁴ mostra o cotidiano de um sobrevivente aparentemente solitário em uma Nova York dizimada. Ao acompanharmos seus trajetos pela cidade na qual parece de início não haver mais vida, temos a oportunidade de ouvir o que seria a paisagem sonora de uma metrópole vazia, pós-apocalíptica. As impressões de quase-silêncio são variadas, à medida, mais uma vez, que a situação em que se assiste ao filme permite perceber o detalhamento do trabalho de ambientação da cada sequência. Quanto ao segundo, em *A fita branca* (Michael Haneke, 2009), assistido em sala com tratamento acústico similar à da experiência de *Eu sou a lenda*, há, com o intuito de representar o ambiente silencioso de uma aldeia austríaca na década de 1910, a ausência quase completa do som ambiente nas sequências internas e noturnas. Ou seja, quando a ação é passada durante o dia, ouvimos ao menos os habituais sons do campo: vento nas folhagens, pássaros. Porém, quando a ação se passa em ambientes e horários menos ruidosos, como as noites ouvidas de dentro das casas, a impressão de silêncio que circunda as vozes é profunda.

Michel Chion volta a usar no mesmo texto que citamos acima um conceito já expresso em livros seus anteriores. O que o francês chama de “suspensão” trata-se de um efeito de silêncio menos sutil, com funções mais claras na narrativa cinematográfica. A suspensão ocorre sempre que um som que correspondia de forma realista a uma imagem deixa de ser ouvido sem que haja justificativas imagéticas para que isso aconteça. Chion já tinha dado exemplos em livros anteriores, como no conhecido *L'audiovision*, ao citar o momento em que, em *Sonhos* de Kurosawa, deixamos de ouvir o som da nevasca enquanto continuamos a vê-la cair. A supressão do som da neve abre caminho para o acontecimento sobrenatural que se seguirá. (CHION, 1994, p. 132). Meus alunos conhecem o efeito similar encontrado em outra obra do mesmo diretor: em *Ran* (1985), quando os exércitos de ambos os filhos se voltam contra a fortaleza do pai, deixamos subitamente de ouvir os sons da invasão, dos gritos, dos tiros, das flechas. Durante toda a longa cena, há apenas a música de Toru Takemitsu. Voltaremos à sonoridade realista somente quando um tiro acerta um dos irmãos, o general do exército amarelo. Essa súbita volta dos sons da guerra marca a importância daquela ação. Exemplo também funcional de suspensão comprovado em sala de aula está em uma das últimas seqüências de *O poderoso chefão III* (Francis Ford Copolla, 1990): Michael Corleone, interpretado por Al Pacino, grita na escadaria do teatro ao ver sua filha baleada. Vemos sua face urrando em plano próximo, mas não ouvimos o grito. O plano é intercalado com outro, do corpo da filha nas escadas, e por três vezes vemos o esforço do rosto de Pacino, sem ouvi-lo. Escutamos, ao invés disso, a música que se sobrepõe às imagens. Apenas na última volta do plano o som do grito está por fim presente.

Exemplo recente de suspensão da trilha sonora que tem como função adicional criar uma identificação completa, visual e sonora, com determinado personagem está em *Babel*, de Alejandro González Iñárritu (2006). Chieko (Rinko Kikuchi), a personagem surda-muda, entra na boate. Compartilhamos tanto o seu ângulo de visão quanto sua surdez. Quando há a corte para o plano ponto de vista, a grande massa sonora produzida pela música ambiente é interrompida pelo silêncio. O ponto de vista silencioso e os demais planos, ruidosos, da boate passam a se intercalar, explicitando a conexão do espectador com a personagem que não ouve. É um caso de união do ponto de vista com o seu correlato *ponto de escuta*, como nomeado por Michel Chion.⁵ Se falamos aqui sobre espaços subjetivos de escuta, graças ao uso cotidiano dos fones de ouvido, se Denílson Lopes fala da música no cinema como agente de construção de subjetividades, no caso de *Babel* a representação da escuta subjetiva se dá paradoxalmente pela sua falta, pelo silêncio.

Ainda sobre a representação da paisagem sonora pelo cinema, filme que coloca a questão como central para o desenvolvimento da narrativa é *O céu de Lisboa* (Win Wenders, 1995). A história se passa na então recém-criada União Européia, na verdade no ano seguinte à sua fundação, em 1993. Sua longa seqüência inicial, que mostra o personagem alemão seguindo de carro de sua terra natal até Lisboa, expõe claramente os questionamentos próprios do cidadão que passa a viver segundo novos paradigmas que reconfiguram a sua nacionalidade, ou, a recente supra-nacionalidade. A partir daquele momento, se é alemão, mas também habitante da comunidade européia, e, por conseguinte, ao atravessar a Europa, se está saindo do seu país, mas ao mesmo tempo não se deixa a nova comunidade criada.

O personagem, técnico de som direto, está indo a Lisboa, a pedido de um diretor, captar sons para um filme a ser rodado ali. Na insólita condição de lá se encontrar sozinho, tem que procurar por sons característicos da cidade, o que dá nova forma a seus questionamentos sobre a identidade européia que está sendo reafirmada. Este desdobramento também nos leva às seguintes questões: em que medida nos centros urbanos, como Lisboa, encontram-se sons particulares do lugar, que sejam signos de uma cultura local? Por outro lado, quanto os sons das grandes cidades contemporâneas são similares, indistintos? Certamente, a música portuguesa, pela qual o personagem alemão literalmente se apaixona, é uma marca identitária. Mas em que medida sons urbanos, ruídos da cidade como o tráfego de Lisboa, são característicos do local? A banda *Madredeus*, com sua mistura de fado e música pop, representa no filme um pertencimento à reconhecível tradição da música lusitana, porém revisitada, com sotaque contemporâneo. Porém, ao percorrer Lisboa em busca de supostas paisagens sonoras portuguesas, o personagem técnico de som descobre que sons de trânsito, de aviões são similares na capital de Portugal ou na capital da Alemanha, extrapolam os limites da cidade em si e da nação. *O céu de Lisboa* trata de impossibilidades relativas ao próprio processo de filmagem, como Wenders já propusera em *O estado das coisas* (1982), ao retratar a equipe que, no mesmo Portugal, encontra-se impedida de filmar, embora receba ordem de permanecer na locação. No fim de *O*

céu de Lisboa, o esperado encontro entre técnico de som e diretor serve como pretexto para uma referência a Dziga Vertov. Fritz, o diretor até então oculto, confessa a Winter, o técnico, que o deixara sozinho para que ele no ato de gravar os sons da cidade conseguisse fazer o que a câmera não pudera atingir com as imagens: captar a essência de uma cidade como Lisboa, o que, no fim das contas, provou-se falho também para as sonoridades. Vertov é citado nominalmente. São célebres as suas experiências documentais com o cine-olho, com o semi-sonoro *Um homem com uma câmera* (1929). As produções sonoras de Vertov, porém, são pouco assistidas e pouco comentadas. *Entuziasm: Simfoniya Dombassa* (1931) é um exercício de atualização do cinema mudo para o sonoro, ou, nos termos de Vertov, do cine-olho para o rádio-olho. Ali, os ritmos da cidade grande são retratados não só em imagens, mas também em sons. A sinfonia de ruídos que a urbe proporciona e suas intrincadas relações com as imagens são regidas, dentro da diegese, por um condutor de orquestra e ouvidas do ponto de escuta de uma telefonista.⁶

Também pouco assistido, como toda a produção daquele país, é o recente filme uruguaio *Ruído* (Marcelo Bertalmío, 2004). A comédia em torno do sofredor Basílio traz personagens secundários que vivem, ou tentam viver, de gravar os sons e medir o nível da poluição sonora de uma cidade tão pacata quanto Montevideo. A narrativa faz graça com a preocupação de representar as paisagens sonoras da capital da República Oriental do Uruguai.

Filmes tão díspares, histórica e socialmente tão distantes, quanto *O céu de Lisboa*, *Entuziasm* e *Ruído* colocam uma questão importante para este trabalho: o que se passa atualmente com os sons das cidades e como o cinema pode representá-los?

Notas

¹ Um exemplo é a dissertação de mestrado de Andreson Silva de Carvalho. *A percepção sonora no cinema: ver com os ouvidos, ouvir com outros sentidos*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense em 2009.

² Em entrevista ao caderno *Prosa e Verso* do *Globo*, em 2 de janeiro de 2010, p.2. O trecho que esclarece a relação é: “Não passei incólume pelas muitas perdas que me atingiram nesse período, no campo pessoal, e, no campo geral, pelos anos Bush, anos que só podiam se sustentar em guerra e culminar numa coisa tão idiota como o atual culto ao telefone, situação digna de Ionesco.”

³ Embora Obici torne clara sua crítica à forma como os ruídos maquínicos contemporâneos são entendidos negativamente por Schafer. Obici faz questão de lembrar que há, entre o mar de ruídos gerados pelas civilizações contemporâneas e sua percepção pelo indivíduo, potencial para uma interação que não demonize tais sons.

⁴ A primeira versão é a pouco conhecida co-produção ítalo-americana *The last man on Earth/L'ultimo uomo della terra*, dirigida por Ubaldo Ragona em 1964. O filme foi estrelado por Vincent Price e recebeu no Brasil a tragicômica tradução *Mortos que matam*. A segunda é o cultuado *A última esperança da Terra (The Omega man)*, dirigido por Boris Sagal em 1971 e estrelado por Charlton Heston.

⁵ O conceito de ponto de escuta tem sido trabalhado no Brasil por Suzana Reck

Miranda. Ver, por exemplo, “Filmando a música: as variações da escuta no filme de François Girard”. In: Machado Jr, Rubens *et al* (org.). *Estudos de cinema Socine VII*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 51-57. O artigo analisa a construção da trilha sonora de *Trinta e dois curtas sobre Glenn Gould* (Girard, 1993).

⁶ No Brasil, o lançamento em dvd do posterior *Três canções para Lênin* (1935) gerou uma lacuna entre ele e o canônico *Um homem com uma câmera*. É nesse hiato que se encontra *Entuziasm*.

Referências Bibliográficas

CAPELLER, Ivan. Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo. In: *CATÁLOGO da mostra e curso O som no cinema*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008. p. 65-70.

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

_____. The silence of the loudspeakers, or why with Dolby Sound is the film that listens to us. In: SIDER *et al* (org.). *Soundscape – The School of Sound Lectures 1998 -2001*. London: Wallflower, 2003. p. 150-154.

COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

LOPES, Denilson. Da Música Pop à Música como Paisagem. *Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 86-94, 2003.

_____. Paisagens Transculturais. In: Rubens Machado; Rosana de Lima Soares; Luciana Correa de Araujo. (Org.). *Estudos de Cinema Socine VIII*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 69-76.

OBICI, Giuliano. *Condição da escuta – mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

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

_____. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1992.